UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DELLA TUSCIA DI VITERBO

DIPARTIMENTO DI STUDI LINGUISTICO-LETTERARI, STORICO-FILOSOFICI E GIURIDICI

Corso di Dottorato di Ricerca in

SCIENZE STORICHE E DEI BENI CULTURALI - XXIX Ciclo

LA CIRCOLAZIONE DELLE BOTTEGHE DI PITTURA TRA UMBRIA MERIDIONALE E ALTO LAZIO DAL PONTIFICATO DI SISTO IV A QUELLO DI PAOLO III

Gli orientamenti della committenza e la penetrazione dei modelli diffusi dai grandi centri artistici

L-ART/02

Tesi di Dottorato di:

Dott. Alessandro Novelli

Alessandro Novelli

Tutore

Prof.ssa. Daniela Gallavotti Cavallero

Firma Daniela Gallavotti

Prof.ssa. Anna Modigliani

Firma Anna Modigliani

Coordinatore del corso

Prof. Giuseppe Marcocci

Firma Giuseppe Marcocci

Co-tutore

Prof. Francesco Federico Mancini

Firma Francesco Federico Mancini

A.A. 2016/2017

Sommario

INTRODUZIONE
Cultura figurativa nel Patrimonio occidentale e orientale……...p. 4

CAPITOLO I
Da Piermatteo d'Amelia e Antoniazzo Romano ai pittori locali: un travaso di maniere e iconografie dal centro alla periferia attraverso la vicenda professionale di Pancrazio Jacovetti da Calvi

La situazione artistica nei due versanti del Patrimonio nella prima metà del Quattrocento……p. 12

Pancrazio di Antonello Jacovetti da Calvi
La vicenda critica……...p. 17
L'attività tra Lazio e Umbria……...p. 25
Nuove riflessioni intorno agli affreschi di Corchiano e alla tavola di Viterbo
- Il ciclo di San Biagio a Corchiano: le gallerie di santi e il rapporto con il "Maestro di Gallese"……...p. 29
- I modelli antoniazzeschi……p. 37
- I rapporti con la città di Narni……p. 42
- Il rapporto con Lorenzo da Viterbo e Benozzo Gozzoli……...p. 45
- Elementi aggiornati e arcaismi negli affreschi di Corchiano……...p. 51
- La tavola con lo Sposalizio mistico di Santa Caterina *del Museo Civico di Viterbo*….p. 58
- Gli influssi di Piermatteo d'Amelia e di altri maestri……...p. 59

CAPITOLO II
I maestri dell'area ortana

La produzione artistica ad Orte nel secondo Quattrocento……...p. 71
Il Maestro del Trittico di Chia……p. 72
Cola da Orte
- La storia critica……p. 78
- Le vicende biografiche……p. 84
La quaestio *relativa alla tavola della Madonna dei Raccomandati: Cola da Orte, Egidio di Cola e Giovanni Antonio da Roma*……p. 103

Precisazioni sul* N[*icolaus*?] alias *"Maestro del Trittico di Chia"
Le opere umbre……..p. 124
La formazione e i primi attestati……p. 128
La Custodia di Sant'Egidio……p. 135
Aspetti stilistici della Custodia di Sant'Egidio……p. 149

Gli influssi di Piermatteo d'Amelia sulla produzione pittorica locale
Il Maestro di Toscolano……p. 157
Un crocevia di rapporti: il Maestro di Toscolano, il Maestro del Trittico di Chia e altre personalità attive allo scadere del XV secolo……...p. 168
La Madonna con il Bambino e santi *della chiesa di San Lanno a Vasanello*……...p. 180
L'affresco di San Salvatore a Vasanello……...p. 190

CAPITOLO III
Il crogiolo orvietano: i cantieri del Duomo degli ultimi due decenni del Quattrocento e la figura di Jacopo di Lorenzo da Bologna

Orvieto nel Quattrocento: vicende storiche e artistiche……..……...p. 197
Jacopo Ripanda e Jacopo di Lorenzo: storia critica di un caso di omonimia……..……...p. 202
"Jacopo di Lorenzo degli organi" da Bologna……..……..p. 207
I lavori alla facciata del Duomo…….……...p. 213
Il trascoro della cattedrale di Orvieto...……..p. 219

Il cantiere del trascoro: maestranze e vicende costruttive
La prima fase……..……..p. 226
La seconda fase: la balconata..……..……p. 228
I pittori.……...……...p. 234

Jacopo di Lorenzo pittore e scultore
Gli interventi sul trascoro e l'inedita pergola dell'altare maggiore della cattedrale..……..…..p. 244
Dal 1491 al 1493: il cantiere delle volte della tribuna e i rapporti con Perugino e Pintoricchio..p. 249
L'ipotesi di partecipazione alla decorazione dell'Appartamento Borgia in Vaticano...……p. 256
La Cappella del Corporale……..……..p. 268
L'attività di Jacopo di Lorenzo da Bologna al di fuori dei cantieri del Duomo……..……..p. 285

CAPITOLO IV
La "scuola viterbese": riflessioni e orientamenti critici intorno a nuovi e vecchi maestri

Il caso di Giovan Francesco D'Avanzarano
- Storia critica…….……p. 291
- Vicende biografiche……...……..…..p. 296
Per una nuova visione della figura di Giovan Francesco d'Avanzarano: la pala di San Marco e gli affreschi della Madonna della Peste……...……p. 305

Riflessioni intorno al* corpus *di Giovan Francesco D'Avanzarano: alcune precisazioni e alcune proposte attributive
L'attività a Bolsena e la figura di Giovanni Paolo Falente da Roma.……..p. 325
La chiesa di San Francesco a Bolsena..……..……p. 331
Due inediti di Giovan Francesco d'Avanzarano: gli affreschi di Bagnaia e della chiesa di San Giovanni a Tuscania……..……...p. 344

Angelo di Minicuccio da Vignanello
Vicenda critica……...….p. 353
Angelo di Menicuccio: notizie biografiche……..……p. 357
L'inedita attività umbra di Angelo da Vignanello……..p. 362
Il ciclo di Santo Stefano a Bagnaia……p. 370
Domenico di Giovanni da Mondovì..……..……p. 374

CAPITOLO V
L'arte del Pintoricchio e del Perugino tra Umbria meridionale e alto Lazio: Valentino Pica da Viterbo, Antonio del Massaro e i maestri attivi intorno al Lago di Bolsena

Valentino di Sebastiano Pica da Viterbo……p. 382
L'attività orvietana di Antonio del Massaro……..p. 396
Eusebio di Gaspare Vascelletti da Montefiascone……...…...p. 422

CAPITOLO VI
La diffusione del Raffaellismo tra alto Lazio e Umbria meridionale: Jacopo Siculo, Giovanni da Reggio, Guido Pensieri, Giovan Francesco Perini e altri maestri di "scuola romana" attivi in periferia

La nuova maniera raffaellesca nel Patrimonio orientale e occidentale…….p. 434
La bottega dei Biancolini a Capranica e l'attività nel viterbese di Pellegrino Aretusi da Modena……....p.441
La produzione laziale di Jacopo Santori da Santa Giuliana……...p. 450

Il santuario della Madonna di San Nicola a Vitorchiano

L'erezione e le da decorazione del santuario…….p. 462
Il San Michele arcangelo *della chiesa della Madonna di San Nicola*……p. 478
Le scene evangeliche di "Maestro Bernardino"……..p. 487
Gli affreschi della parete sinistra: l'intervento di "Maestro Bernardino"……....p. 493
Il secondo pittore cinquecentesco delle Scene cristologiche *della parete sinistra*……...p. 500
Lo Sposalizio mistico di santa Caterina *della chiesa di San Donato a Civita di Bagnoregio*……p. 503

Giovan Francesco Perini d'Amelia

Storia critica……p. 511
Vicende biografiche……p. 514
L'attività umbra……p. 528
L'attività laziale……...p. 541

CAPITOLO VII
L'insorgenza anticlassica tra Lazio e Umbria

Monaldo Trofi

L'anticlassicismo di Monaldo Trofi……p. 555
Il Compianto *di Tarquinia e la* Sacra Conversazione *di Canino*……p. 563
L'attività di Monaldo nel secondo decennio del Cinquecento……...p. 570
La svolta romana……p. 577

Rinaldo di Pancrazio Jacovetti da Calvi

Rinaldo da Calvi nei documenti e negli studi……...p. 586
L'anticlassicismo di Rinaldo ……...p. 592
Ipotesi intorno a una inedita attività laziale: gli affreschi di Vallerano e la tavola di Vignanello p. 600
La possibile attività per la famiglia Anguillara e gli affreschi di Civita Castellana……..p. 609

BIBLIOGRAFIA……..p. 620

ILLUSTRAZIONI……..p. 674

INTRODUZIONE

Cultura figurativa nel Patrimonio occidentale e orientale

I territori dell'Umbria meridionale[1] e del Viterbese hanno sempre manifestato un profondo legame dal punto di vista artistico.

L'area da essi individuata, infatti, si caratterizza come una terra in perpetuo dinamismo, fatta di flussi di andata e ritorno: un vero e proprio crocevia culturale, in cui sono confluite e si sono incontrate varie tendenze artistiche.

In particolare, tale zona è stata interessata da una fitta rete di rapporti intrattenuti da numerosi maestri, che hanno conferito al territorio una cultura figurativa organica e diffusa, soprattutto nel periodo compreso tra il 1450 e il 1550 circa.

Gli studi storico-artistici che hanno riguardato questo ambito territoriale "allargato" (comprendente approssimativamente le due attuali province di Viterbo e Terni) hanno indagato solo in maniera marginale i profondi legami esistenti tra queste aree, mentre si sono concentrati prevalentemente sull'analisi delle principali vicende figurative di piccole porzioni di territorio o delle principali città dell'una o dell'altra provincia, sempre facendo riferimento a singoli episodi di rilievo o agli artisti più conosciuti. Scarsa, e in alcuni casi nulla, è stata l'attenzione riservata all'analisi della globalità del fenomeno, caratterizzato da un tessuto connettivo figurativo che, a livello di cultura media, si è allargato fino ad abbracciare l'intera zona.

Considerando, infatti, che proprio la mobilità delle maestranze rappresenta una delle caratteristiche peculiari di queste due aree, al punto che spesso lo sconfinamento degli artisti da una parte all'altra costituisce una *routine* e un *modus operandi* (in alcuni casi, come per Giovan Francesco Perini, essi risultano avere la doppia residenza nei due distretti), un metodo di studio indispensabile per analizzare le complesse e sfumate dinamiche della cultura artistica locale risulta quello di seguire lo spostamento delle botteghe su entrambi i versanti, ritenendo in sostanza le due province, dal punto di vista artistico, come un unico territorio.

Per tale ragione la definizione di "Patrimonio occidentale" e "orientale", coniata alcuni decenni fa da Maire Vigueur in ambito storico per descrivere un fenomeno di natura prettamente socio-economica che affonda le sue radici in un rapporto dalle origini

1 Che il termine "Umbria meridionale" costituisca una categoria semantica piuttosto scivolosa e di giovane formazione, lo ha dimostrato recentemente Alberto Melelli il quale, attraverso una ricapitolazione della storiografia dedicata alla descrizione dei vari comprensori dell'Umbria, ha mostrato come tale definizione sia stata utilizzata per la prima volta solo nel 1955, nel volume sulla regione facente parte della collana dedicata alle case rurali in Italia, curato da Renato Bassutti (Melelli 2013, p. 19).

antichissime tra la Tuscia viterbese e l'Umbria del sud (quest'ultima circoscrivibile al comprensorio ternano-narnese-amerino)[2], è stata scelta in questa sede per essere applicata anche nel campo dell'arte figurativa, come si avrà modo di spiegare nei capitoli successivi.

Rispetto alla definizione classica di *Patrimonium Petri*, una delle sette circoscrizioni amministrative in cui era suddiviso lo Stato Pontificio, è bene precisare come nell'accezione originaria la distinzione sopra ricordata non sia nata per determinare l'esistenza, all'interno di un unico territorio, di due diverse entità geografiche, quanto piuttosto per porre l'accento sugli stretti rapporti che hanno unito nel tempo l'Umbria meridionale a quella zona propriamente definita "Patrimonio di San Pietro", corrispondente pressappoco all'odierna provincia di Viterbo. Quest'ultima, pertanto, verrà spesso indicata nei capitoli successivi con la definizione di "Patrimonio occidentale", mentre all'Umbria meridionale sarà riservato il termine di "Patrimonio orientale".

Si è visto come tale differenziazione nasca per sottolineare alcune caratteristiche della sola parte orientale, quella corrispondente all'area umbra, che rispetto al vicino ambito viterbese rimaneva molto più sfuggente.

La definizione è stata coniata per descrivere lo spostamento della transumanza del bestiame che, proveniente dall'Appennino, attraverso Bevagna, Todi e Orvieto, aveva come meta i pascoli del Patrimonio, o ancora quello degli animali che da Norcia e Leonessa (passando per Ferentillo e Spoleto) e dai Monti Martani (transitanti per Todi, San Gemini e Amelia), venivano spostati verso i prati della Tuscia. In particolare, indagando sulla provenienza delle greggi, Maire Vigueur aveva individuato una precisa area di transito definita, appunto, "Patrimonio orientale" e corrispondente approssimativamente ai territori di Todi, Amelia, Lugnano e Narni[3].

La vicinanza di questi ultimi centri al Patrimonio di San Pietro era particolarmente avvertita anche a livello amministrativo, tanto che, nel momento in cui si trovò a riorganizzare l'assetto istituzionale dell'Umbria, Martino V decise nel 1424 di inserire Narni, Terni, Amelia e i loro rispettivi contadi all'interno di una circoscrizione minore del Patrimonio, ponendole sotto il controllo del rettore di Viterbo[4].

Ai fini dell'analisi delle manifestazioni artistiche della macroarea presa in esame, risulta interessante notare come, per quanto riguarda il Patrimonio propriamente detto, alcuni anni fa una parte della critica abbia colto, negli studi dedicati alla storia di quest'ultimo, una mancanza di prospettiva complessiva, constatando come "non siano frequenti o aggiornati gli

2 Maire Vigueur 1981, pp. 130-133.
3 *Ibidem*.
4 Bettoni 1997, p. 23.

sguardi d'insieme di tutta la Provincia"[5]. Una mancanza (riscontrabile anche nel campo degli studi storico-artistici) giustificata dal fatto che l'area in questione possiede una scarsa individualità e omogeneità, fatto che, soprattutto nei primi decenni del Cinquecento, trova una immediata corrispondenza in campo pittorico, dove varie sono le tendenze linguistiche che appaiono caratterizzate da un certo eclettismo.

Questo territorio viene definito pertanto attraverso l'affascinante sigla, dal sapore calviniano, di "provincia introvabile"[6], con la precisazione che, rispetto ad altre analoghe "province introvabili" dello Stato Pontificio, quella viterbese presenta una fisionomia più precisa[7]. Essa costituisce una vasta e significativa porzione dei domini pontifici e come tale ha sempre attirato l'interesse degli studi in diversi settori della Storia, in particolare nel campo specifico della Storia dell'Arte: numerosi sono stati infatti i contributi dedicati alle manifestazioni artistiche di questa zona, culminati in importanti esposizioni pubbliche[8]. Tali studi, tuttavia, hanno focalizzato l'attenzione prevalentemente sulla città di Viterbo e sulle sue principali emergenze monumentali, offrendo un'immagine del sistema artistico territoriale completamente orbitante intorno a quest'ultimo centro, quando, al contrario, l'area della Tuscia si configura come una complessa e fluida galassia priva di un grande ed egemone polo di attrazione.

Con il termine "Patrimonio" ci si riferisce, in effetti, ad un territorio estremamente vasto e diversificato, che ha avuto i confini più vari e le cui frontiere si sono ampliate e ristrette continuamente nel corso del tempo.

Tra il XIV e il XV secolo esso era compreso approssimativamente "entro i confini della Fiora, dell'Amiata, del Paglia e del Tevere"[9]. La mancanza di precisi limiti geografici, però, e il fatto stesso che esista il problema di definirli con esattezza, induce a ritenere che essi siano segnati dall'esterno e che vengano condizionati da "quello che c'è fuori, piuttosto che da quello che unisce all'interno"[10]. In altre parole, i limiti territoriali del Patrimonio di San Pietro non costituiscono il risultato di una forte coesione interna.

D'altra parte, il sistema urbano del Patrimonio, nel periodo compreso tra fine Trecento e gli

5 Chiottolini 2000, p. 9.
6 *Ibidem.*
7 Per tale definizione cfr. R. Volpi, *Le regioni introvabili. Centralizzazione e regionalizzazione dello Stato Pontificio*, Bologna 1983.
8 Solo per ricordare quelle che hanno preso in esame l'arco cronologico che interessa la presenta ricerca si cita la *Mostra sulla pittura viterbese* organizzata nel 1954 da Italo Faldi e Luisa Mortari e quella del 1983 dedicata al *Quattrocento a Viterbo*, allestita presso i locali del nuovo Museo Civico. Tra gli studi a carattere generale rivolti a questo territorio un caposaldo è rappresentato dal volume di Italo Faldi su *I pittori viterbesi di cinque secoli*, edito nel 1970.
9 Chiottolini 2000, p. 10.
10 *Ibidem.*

inizi del Cinquecento, manifesta “certi suoi caratteri originali”. Esso si presenta privo di un robusto reticolo di centri di origine e di rango episcopale e appare “«costituito, invece, da un tessuto urbano di *civitates* minori»: un quadro, quindi, di forte frammentazione, di grande fluidità di preminenze e di gerarchie fra i vari centri, senza che fra essi si fissassero rapporti stabili di superiorità o di subordinazione politica”[11].

Anche se, dal punto di vista della fisionomia urbana, i principali centri dell'Umbria meridionale possono vantare un antico *status* di *civitas* e la presenza *ab antiquo* di un vescovo, la loro collocazione al confine di macro-aree meglio definite da un punto di vista culturale (come la Sabina, il Viterbese, la Valle Spoletana), configurano il territorio in cui essi ricadono come un altro “non-luogo”, in cerca di una precisa identità.

A tale proposito un nutrito gruppo di studiosi era stato riunito nel 1987 ad Amelia per partecipare ad un convegno che aveva, tra gli obiettivi specifici, quello di cercare di mettere a fuoco le caratteristiche storico-culturali proprie della provincia di Terni[12]. Di particolare interesse risulta il fatto che numerosi interventi siano stati dedicati proprio all'analisi dei rapporti intercorsi tra l'Umbria meridionale e le regioni confinanti, quali l'Abruzzo[13], il Viterbese[14] e l'area della Valnerina[15]: un ulteriore segnale che fa capire come anche questo territorio venga individuato per lo più da fattori esterni, piuttosto che da un'intima e precisa connotazione interna.

Tra i vari contributi, si segnala in particolare lo studio di Bruno Toscano, di certo il più attento a sottolineare il carattere di “crocevia” che contraddistingue l'Umbria meridionale[16]. Anche tale area, infatti, come quella viterbese, non ospitava singoli nuclei di un antico potere urbano (come invece nel caso dei distretti di Spoleto o Perugia), ma si caratterizzava per la presenza di importanti assi di riferimento storico e ambientale, quali i fiumi e le strade[17]. Proprio i fiumi e le strade costituiscono quegli elementi che mettono in relazione le due metà, orientale e

11 Ivi, p. 14.

12 *Dall’Albornoz all’Età dei Borgia. Questioni di cultura figurativa nell’Umbria meridionale*, Amelia, Teatro Sociale, 1-2-3 ottobre 1987. Recentemente il problema della definizione di un'identità dell'Umbria meridionale è stato affrontato in un convegno organizzato a Terni nelle giornate del 29 e 30 marzo 2012 dall'IrsUm (Istituto di ricerche storiche sull'Umbria meridionale) e dedicato al bilancio degli studi storici dedicati negli ultimi sessant'anni all'Umbria del sud, i cui atti sono stati pubblicati nel volume edito da Carocci e curato da Carla Arconte dal titolo *La storiografia sull'Umbria meridionale. Bilancio di un sessantennio (1950-2012)*, Roma 2013.

13 M. Andaloro, *Connessioni artistiche tra l'Umbria meridionale e l'Abruzzo nel Trecento* (pubblicato in *Dall’Albornoz all’Età dei Borgia. Questioni di cultura figurativa nell’Umbria meridionale*, Atti del Convegno di Studi, Amelia, Teatro Sociale, 1-2-3 ottobre 1987, Todi (PG) 1990, pp. 305-346).

14 I. Faldi, *Connessioni tra l'Umbria Meridionale e il viterbese*, pubblicato in (Faldi 1990).

15 G. Benazzi, *Pittura del secondo quattrocento in Valnerina: alcuni ritrovamenti* (pubblicato in *Dall’Albornoz all’Età dei Borgia. Questioni di cultura figurativa nell’Umbria meridionale*, Atti del Convegno di Studi, Amelia, Teatro Sociale, 1-2-3 ottobre 1987, Todi (PG) 1990, pp. 249-262).

16 B. Toscano, *Confini amministrativi e confini culturali*, (pubblicato in Toscano 1990).

17 Bettoni 1990, p. 83.

occidentale, del Patrimonio, in particolare il Tevere e le vie romane, come la Flaminia, l'Amerina e la Cassia.

Un territorio dalle caratteristiche particolari, che non può essere considerato parte di uno o dell'altro versante del Patrimonio, ma afferente ad entrambi e tuttavia autonomo rispetto ad essi (si potrebbe azzardare a coniare in questo caso, anche se solo dal punto di vista artistico, il termine di "Patrimonio settentrionale"), risulta essere invece quello del comprensorio orvietano.
Attualmente il distretto di Orvieto ricade nella zona occidentale della provincia di Terni (costituitasi nel 1927) ed è entrato a far parte dell'Umbria solo con l'annessione al Regno d'Italia nel 1860, ma storicamente e amministrativamente esso ha sempre intrattenuto rapporti diretti con la Tuscia (senza considerare che nella sua antica diocesi era compresa anche la cittadina di Bolsena) ed "ha vissuto una vita pressoché autonoma sotto la protezione della Chiesa, senza mai essere aggregato al Patrimonio di San Pietro"[18].
Dal punto di vista artistico, nel periodo storico di riferimento, Orvieto ha intessuto con i due versanti del Patrimonio un dialogo così stretto e continuo da divenire una sorta di "centro cerniera" e uno dei poli di attrazione e diffusione delle principali linee di tendenza figurativa all'interno dell'area presa in esame. Per tale ragione proprio la città della rupe (e, in particolare, i cantieri della sua cattedrale) ha costituito un osservatorio privilegiato per le indagini.

È naturale quindi come le principali vie di comunicazione che insistevano sulla macroarea presa in esame siano state oggetto di transito da parte di un grande numero di botteghe artistiche che, in questo periodo, hanno vivificato il territorio in un costante rapporto tra modelli esportati dai maggiori centri artistici (in primo luogo, ovviamente, Roma) e quelli sviluppati a livello locale.
In particolare il fiume Tevere, che costituisce a nord-est un confine naturale tra le aree laziale ed umbra, non ha affatto impedito gli scambi e i contatti tra le due zone, al contrario, ha contribuito a mantenere una continuità storico-culturale tra i due territori[19].
L'attuale confine regionale, infatti, seguendo il corso del fiume, taglia la Teverina in una parte laziale e una umbra, lungo un *limes* che ricalca i limiti territoriali delle antiche diocesi di Amelia, Orte e Bagnoregio: tanto da un lato quanto dall'altro si trovano insediamenti

18 Melelli 2013, p. 21.
19 Metelli 2000, p. 33; Vignoli 2015, p. 71.

fortemente legati tra di loro, come Guardea, Alviano, Giove e Penna sulla sponda sinistra, Castiglione, Bomarzo e Bassano su quella destra, per i quali è possibile evidenziare una unità non solo di carattere geo-morfologico, ma soprattutto di tipo urbanistico-insediativo e storico, dato che nel tempo tali territori sono stati soggetti al dominio delle stesse famiglie (Orsini, Baglioni, Mattei, Colonna)[20].

Lungo le strade e il corso navigabile dei fiumi, attraverso i centri di snodo inseriti in questa fitta maglia di nuclei urbani maggiori e minori, le principali idee artistiche si sono spostate da nord a sud, da ovest a est, spesso provenienti dalle grandi capitali come Roma e Firenze, ma in altri casi generatesi anche direttamente all'interno, nelle principali città dell'area, quali ad esempio Orvieto e Viterbo (ma anche Orte e Amelia, solo per fare degli esempi).

Il caso particolare di Orvieto, inoltre, la cui produzione artistica è monopolizzata dalla preponderante attività dell'Opera del Duomo, si segnala per una congiuntura del tutto singolare, che alla fine del Quattrocento vede confluire verso il cantiere della cattedrale una serie di maestranze di ambito locale, ma di alto livello, che concorrono con gli artisti di fama nazionale alla formazione di alcune tendenze che troveranno una compiuta declinazione nell'importante piazza romana.

Un caso emblematico in tal senso è costituito dall'attività del Pintoricchio nella decorazione dell'Appartamento Borgia in Vaticano che, per alcuni aspetti, viene in un certo senso "anticipata" (come si spiegherà ampiamente nel capitolo dedicato all'argomento) sui ponteggi del Duomo di Orvieto, cantiere nel quale il maestro umbro aveva avuto modo di assistere alla singolare attività di artisti quali il Pastura o Jacopo di Lorenzo da Bologna, attivi sulla balconata del trascoro e sulle volte e le lunette del transetto.

Nell'ambito della fitta rete di collegamenti tra le varie *civitates* minori, inoltre, le tendenze figurative cólte, imperanti nei centri egemoni, sono entrate in contatto con la realtà artistica locale, spesso ancora attestata su posizioni conservatrici e rivolta al passato, generando fenomeni di commistioni e semplificazioni che hanno dato luogo, soprattutto a partire dal terzo decennio del XVI secolo, ad una vulgata locale piuttosto tipica e diffusa.

Nella particolare situazione di fluidità e di dinamicità che vivono il Patrimonio orientale e quello occidentale, perciò, oltre ad indagare la specifica attività di una numerosa schiera di artefici locali, anche minori, che si sono continuamente spostati da un versante all'altro, e a rintracciare i percorsi degli artisti provenienti dall'esterno che hanno stabilito proficue collaborazioni con il territorio (emblematica è la migrazione di un significativo gruppo di pittori romani tra la fine del Quattrocento e i primi anni del secolo successivo, tra i quali un

20 Toscano 1990, p. 364.

approfondimento è stato dedicato a Cola da Orte), una particolare attenzione è stata posta nell'analisi di alcuni di quei "nodi" della rete dei rapporti artistici che già Bruno Toscano considerava centrali per il "nuovo" metodo di indagine che egli indicava per l'Umbria meridionale[21].

Lo studioso, infatti, nel constatare come, negli ultimi tempi, la ricerca avesse perlopiù puntato a cogliere la realtà del proprio oggetto d'analisi nella sua globalità, "sommando e componendo insieme attente registrazioni dei singoli canali disciplinari", riteneva utile la possibilità di cambiare impostazione e di puntare sui "nodi della rete, anziché su una globalità di intreccio che certe volte conduce a un risultato puramente planovolumetrico, o per dir così solo topograficamente costruito"[22].

I "nodi della rete" individuati da Toscano sarebbero, quindi, "quegli incroci di circostanze, di avvenimenti o anche di semplici accadimenti di vario spessore e di presenze anch'esse più o meno importanti, che ci appaiono sempre più come il vero oggetto della ricerca, ben inteso in aree e contesti definiti non certo solo da confini amministrativi"[23].

È così che, nell'affrontare l'analisi della situazione artistica del Patrimonio occidentale e orientale (in cui è stato compreso anche il comprensorio orvietano), sono stati compiuti in questa sede degli approfondimenti su alcuni "casi emblematici" e particolarmente significativi per il territorio, al punto che è stato possibile segnalarli come elementi fondamentali per la comprensione delle vicende figurative locali. Tra questi, alcuni "nodi della rete" sono stati individuati, ad esempio, nella decorazione del trascoro del Duomo di Orvieto, negli affreschi della cappella della Madonna della pestilenza nella chiesa di Sant'Agostino a Montefiascone, in quelli dell'abside della chiesa di San Francesco a Bolsena o ancora nelle varie fasi decorative del Santuario della Madonna di San Nicola a Vitorchiano.

Oltre ai grandi cantieri ad affresco, tuttavia, alcuni momenti decisivi per la comprensione della produzione artistica del Patrimonio sono stati rintracciati nella realizzazione di singole opere che, ad un'analisi approfondita, si sono rivelate particolarmente significative per il carattere eterogeneo delle loro composizioni o per il ruolo di collegamento che esse vengono ad assumere tra diverse tendenze o fasi storiche, o ancora per la centralità che rivestono nell'ambito dell'attività di particolari personalità presenti sul territorio: tra queste si segnalano, in particolare, la *Madonna dei Raccomandati* del Museo d'Arte Sacra di Orte, la celebre *Custodia di Sant'Egidio* della stessa raccolta, la pala opistografa con la *Vergine orante e il Salvator Mundi* della collegiata di Vignanello o ancora la *Coena Domini* di Giovan Francesco

21 Ivi, p. 365.
22 *Ibidem.*
23 *Ibidem.*

Perini nella Cattedrale di Amelia.

Lo studio dei rapporti artistici instauratisi tra i due territori delle province di Terni e Viterbo nel periodo compreso tra il pontificato di Sisto IV e quello di Paolo III, pertanto, si è rivelato particolarmente proficuo e di grande interesse, in quanto ha portato alla luce una situazione ben più articolata e complessa di quanto generalmente creduto fino ad ora.
Tale area manifesta una pluralità di tendenze che in diversi casi non si pongono affatto in una condizione di ritardo nei confronti dei centri maggiori ma, al contrario, presentano connotazioni proprie e originali, come nel caso della prima attività cornetana di Monaldo Trofi o della produzione umbra di Rinaldo Jacovetti da Calvi.
L'indagine approfondita di alcuni "nodi cruciali" individuati nel corso delle ricerche ha inoltre permesso di gettare una luce anche su alcune contemporanee tematiche di ampio respiro (come ad esempio la scena pittorica romana durante i pontificati di Alessandro VI e Giulio II, o la diffusione del peruginismo in una vasta zona dell'Italia centrale) e di conferire maggiore risalto ad alcune personalità fino ad oggi poco o nulla investigate, come quella di Jacopo di Lorenzo degli organi da Bologna, di Giovan Francesco d'Avanzarano, di Valentino Pica il Giovane o di Eusebio di Gaspare da Montefiascone.
Tuttavia, accanto a questi ultimi artisti o alle personalità di maestri di primo piano (come ad esempio Antonio del Massaro da Viterbo o Pellegrino da Modena), il territorio è stato vivificato dall'attività di una serie di pittori dal linguaggio più attardato e dal bagaglio tecnico modesto, che hanno comunque contribuito a definire una *koinè* locale ed hanno condotto una importante opera di traduzione, in forme accessibili alla realtà locale, dei fenomeni figurativi codificati nelle grandi capitali artistiche. Tra essi si ricordano Angelo di Menicuccio da Vignanello, Domenico di Giovanni de' Ferraris e il "Maestro Bernardino" attivo a Vitorchiano (accanto ai quali va sicuramente annoverata tutta una serie di figure anonime ancora in attesa di essere definite e forse collegabili ai nomi di quegli artisti senza opere rinvenuti nei documenti): pittori che, ad uno studio più attento, si sono rivelati degni di attenzione e l'analisi dei quali ha contribuito alla definizione di un quadro nuovo e variegato della cultura figurativa dei due versanti del Patrimonio.

CAPITOLO I

Da Piermatteo d'Amelia e Antoniazzo Romano ai pittori locali: un travaso di maniere e iconografie dal centro alla periferia attraverso la vicenda professionale di Pancrazio Jacovetti da Calvi

La situazione artistica nei due versanti del Patrimonio nella prima metà del Quattrocento

Durante il periodo che va dal pontificato di Martino V alla metà del Quattrocento le principali tendenze artistiche presenti nei due versanti del Patrimonio, quello occidentale e quello orientale, si caratterizzano prevalentemente per un orientamento di tipo conservatore, rivolto ancora alla pittura del secolo precedente. Principali interpreti di questa tendenza, all'interna della quale tuttavia si mostrano anche riferimenti al gusto pittorico del Gotico internazionale, sono due botteghe locali che si impongono con le loro invenzioni su buona parte dei territori gravitanti intorno a due poli principali, i centri di Viterbo, nell'alto Lazio, e di Narni, in Umbria meridionale.

Queste botteghe sono guidate da Francesco d'Antonio Zacchi detto il Balletta[24], titolare di un importante *atelier* nella città dei Papi, e dal cosiddetto Maestro di Narni del 1409[25], anonima personalità responsabile di numerose decorazioni ad affresco, principalmente di carattere votivo, conservate in diversi centri umbri. Tali maestranze, forse reciprocamente influenzatesi tra loro[26], seguono un medesimo percorso in cui si coglie un'adesione rivolta agli stessi modelli di riferimento. Esse perciò favoriscono la diffusione di una cultura figurativa che, nella prima metà del XV secolo, accomuna i territori della bassa Umbria e dell'alto Lazio e in cui è possibile riconoscere la predilezione per iconografie e invenzioni compositive arcaizzanti, derivate dalla grande pittura toscana di primo Trecento, a cui si unisce una conoscenza degli esponenti della scuola pittorica tardo-trencentesca, sia senese che orvietana. A tali elementi si aggiunge un'attenzione al decorativismo e ad un gusto discorsivo e aneddotico più propriamente "internazionale", declinati in forme caratterizzate da tratti

24 Su Francesco d'Antonio da Viterbo cfr. E. Muntz 1878, p. 300; Cavalcaselle – Crowe 1908, pp. 339-342; Pinzi 1911, p. 124; Van Marle 1927, pp. 440-446, figg. 284-290; Signorelli 1934, pp. 6-9; Brandi 1949, p. 27; *La pittura viterbese* (catal.) 1954, pp. 51-56, tavv. 40-45; Grassi 1955, p. 94; Zeri 1955, pp. 88, 90; Faldi 1970, pp. 19-22, 25; Zeri 1976, n. 101; Corbo 1977, pp. 163-166, 169 s.; Fagliari Zeni Buchicchio 1979, p. 28; Pedrocchi 1983, pp. 137-146; Pinelli 1987, pp. 422, 435; Sbrilli 1987, p. 570; Rebecchini 1997, pp. 662-664.

25 Sul Maestro di Narni del 1409 cfr. Zeri 1958 (cui si deve l'invenzione dello pseudonimo e il primo inquadramento critico); Fratini 1986, p. 615; *idem* 1990, pp. 133, 138; Todini 1989, I, p. 160; Ranucci 1992, pp. 81-88; Silvestrelli 1993, pp. 32-33; Ranucci 1994, pp. 107-108; Fratini 1996, pp. 347-348 e 369 n. 89; Vignoli 2000, p. 103; Novelli- Vignoli 2004, pp. 49-56; Novelli 2012, pp. 324-326.

26 L'osservazione di un rapporto reciproco tra Balletta e Maestro di Narni è stata avanzata per la prima volta da Corrado Fratini (Fratini 1996, p. 357, in particolare cfr. nota 134 pp. 373-374).

popolareggianti ma sempre vivaci e "gustosi"[27].

Un importante momento di svolta per la cultura figurativa locale in chiave pienamente rinascimentale è costituito dal passaggio in questi territori di Benozzo Gozzoli.

Il maestro fiorentino, dopo aver lavorato a Orvieto e a Montefalco, è presente nel 1453 a Viterbo per eseguire all'interno della chiesa di Santa Rosa un importante ciclo di affreschi, che avrebbe dovuto raffigurare i principali episodi della vita della giovane protettrice della città laziale[28]. Nello stesso momento in questo luogo si trova a lavorare con lui anche un pittore umbro, un tale Mario d'Amelia, responsabile della decorazione degli archi all'interno dell'edificio. Dato che i due maestri furono retribuiti insieme[29], gli studiosi hanno ipotizzato che il pittore amerino potesse essere stato un collaboratore di Benozzo, secondo una modalità simile a quella intercorsa a Orvieto tra Pietro di Nicola Baroni e Beato Angelico[30]. Non è escluso che il pittore d'Amelia attivo a Viterbo possa essere identificato in quel Mario di Ser Nicolò d'Amelia che è documentato nella propria città natale, come ricordava Gnoli, tra il 1425 e il 1427 per dei lavori decorativi eseguiti per il Comune[31].

All'interno della chiesa di Santa Rosa risulta attivo anche il pittore viterbese Valentino Pica, autore della decorazione delle travature del tetto (di "legnami imbossolati" si parla nel memoriale delle monache): proprio questo maestro, formatosi all'interno della prestigiosa bottega locale di Francesco d'Antonio Zacchi, potrebbe essere stato, come ipotizzato da

27 Il principale inquadramento critico di questa cultura periferica di primo Quattrocento si deve a Federico Zeri (1955, pp. 88, 90; 1958, pp. 3-9), cui vanno aggiunte le riflessioni operate da Faldi (1970, pp. 16- 25), Pedrocchi (1983, pp. 137-146) e Fratini (1990, pp. 133-138; 1996, pp. 285-349). Faldi (1970, p. 20) parla per il Balletta di "soluzioni arcaiche e ritardatarie tuttavia percorse di gustosi umori popolareschi".

28 Sul ciclo cfr. Pasti 1983, pp. 159; Papi 2002, pp. 219-229; Padoa Rizzo 2003, pp. 83-86.

29 La notizia è riportata in un manoscritto (*Memorie antiche*) conservato all'interno dell'archivio del monastero di Santa Rosa a Viterbo: "Ancora per ornamento della detta ecclesia feron pengere li archi de epsa ecclesia per mano de mastro Mario de Amelia. E intorno la decta ecclesia per le sue circumferentie, per immortale memoria feron pegnere la istoria de Sancta Rosa tucti ad colori fini et ornate d'oro per mano de Mastro Benozo da fiorenza computate le spese facte alli detti maestri et loro salari de quelle penture montarono ducati trecento d'oro" (cfr. Papi 2002, p. 220 e Ivi, pp. 326-327). La critica non è riuscita a chiarire con precisione l'esatta collocazione degli archi dipinti dal pittore amerino, che devono essere stati, ad ogni modo, all'interno dell'edificio a navata unica e, forse, potevano incorniciare le storie di Benozzo nell'abside. Mi sembra un elemento interessante, a questo punto, sottolineare una notizia archivistica che lega alla città di Amelia il cardinale di Fermo Domenico Capranica, protettore nel 1450 del monastero di Santa Rosa (*Ibidem*). Nel 1450, infatti, il cardinale aveva inviato una lettera al vescovo di Amelia Ruggero Mandosi, nella quale gli annunciava di volergli consegnare una certa somma di denaro (ottanta fiorini) che il vescovo doveva spendere in opere pie. La somma venne fatta pervenire al Mandosi tramite un altro amerino, ser Ludovico di ser Girolamo Archileggi, probabilmente un fiduciario del cardinale (David-Lucci 2009, p. 58). Il motivo dei rapporti documentati tra Domenico Capranica e la città di Amelia deve essere ricercato nello stretto legame che quest'ultimo aveva instaurato con uno dei più illustri figli del centro umbro, Angelo Geraldini: il potente cardinale di Fermo, infatti, aveva assunto Angelo come segretario non appena il giovane amerino aveva terminato gli studi universitari (Sensi 1993, p. 63). È proprio grazie all'appoggio del Capranica che Angelo Geraldini poté avviare una brillante carriera curiale.

30 Ivi, pp. 220-221.

31 Gnoli 1923, pp. 51-52. Il regesto completo dei documenti su Mario di Nicolò d'Amelia è stato pubblicato in Felicetti 1996, pp. 375-376. Il mutilo affresco raffigura la *Vergine e santa Lucia* che si stagliano in piedi contro una cortina muraria da cui pende un drappo; sopra al muretto, in asse con le figure, sono rappresentati di scorcio dei vasi: una composizione di chiara matrice fiorentina e, in particolar modo, adottata da Beato Angelico.

Stefano Petrocchi, "il primo pittore viterbese aggiornato sulla svolta rinascimentale fiorentina, sulla scia di Benozzo, dopo aver rimosso la documentata attività iniziale presso la bottega del Balletta"[32].

Una comune adesione ai modi di Benozzo Gozzoli accomuna il territorio viterbese a quello della bassa Umbria: anche in Umbria meridionale, infatti, si assiste alla metà del XV secolo all'arrivo di opere gozzolesche, sia eseguite direttamente dal maestro che realizzate da suoi stretti seguaci.

A Terni Benozzo lascia un'opera firmata e datata 1466 nella chiesa del convento osservante di Santa Maria dell'Oro, mentre un suo stretto seguace folignate, Pierantonio Mezzastris, affresca una edicoletta nella piazza maggiore della città, forse nel sito dove era situato il Monte di Pietà[33].

Anche nella vicina Narni si ripete il binomio Benozzo-Mezzastris: il maestro fiorentino, infatti, realizza per la chiesa domenicana di Santa Maria Maggiore l'*Annunciazione* su tavola attualmente custodita nel locale museo civico, mentre il pittore folignate è responsabile di una delle più aderenti riprese, sia dal punto di vista stilistico che compositivo, di invenzioni del maestro fiorentino. Il Mezzastris, probabilmente su espressa richiesta della committenza, replica infatti in città, quasi pedissequamente, delle invenzioni che Benozzo aveva messo in opera a Montefalco, tappa cruciale per la diffusione in Umbria della moderna pittura rinascimentale fiorentina[34].

Sempre nella città umbra si registra, infine, la presenza di un ignoto maestro attento alle innovazioni di Benozzo e autore di due frammentarie figure femminili che si conservano sulla parete della navata destra nella chiesa di Santa Maria Maggiore[35].

Come è stato messo in evidenza, la precisa riproposizione dei moduli gozzoleschi da parte del Mezzastris a Narni deve essere legata alla espressa richiesta del cardinale narnese Berardo

32 Petrocchi 2007 (2009), p. 365.

33 Vignoli 2006, pp. 193-194. Il dipinto è tornato alla luce nel 1995 sulla facciata di Palazzo Mariani, che sorge in Piazza della Repubblica, l'antico foro della città romana di *Interamna*. L'affresco, lacunoso, si presenta in condizioni di leggibilità non ottimali e raffigura la *Madonna in adorazione del Bambino e due angeli*. Attribuita dubitativamente a Benozzo Gozzoli, in realtà il volto della Vergine mostra delle strettissime affinità con quelli realizzati dal Mezzastris.

34 Per l'attività narnese di Benozzo cfr. Vignoli 2006, *idem* 2012, pp. 333-339.

35 Il mutilo affresco raffigura la *Vergine e santa Lucia* che si stagliano in piedi contro una cortina muraria da cui pende un drappo; sopra al muretto, in asse con le figure, sono rappresentati di scorcio dei vasi: una composizione di chiara matrice fiorentina e, in particolar modo, adottata da Beato Angelico. L'anonimo autore del dipinto è stato definito un evoluto seguace di Bartolomeo di Tommaso, in rapporto anche con Beato Angelico (Fratini 1996, p. 349). Di altro parere risultano Todini e Silvestrelli: il primo (1989, p. 227) ritiene l'affresco, pur con qualche dubbio, un'opera giovanile di Pierantonio Mezzastris, la seconda (1993, p. 39) lo considera un esempio di influsso bennozzesco. Mi sento di condividere quest'ultima osservazione. In particolare un legame stretto a mio avviso può essere colto tra queste figure e la Santa Chiara da Montefalco, attribuita alla scuola di Benozzo e dalla Padoa Rizzo assegnata direttamente al maestro (cfr. Padoa Rizzo 2003, pp. 78-79).

Eroli, personaggio di primo piano nell'ambito della promozione delle arti in Umbra e responsabile del rinnovamento artistico di numerosi centri di questo territorio, tra i quali i principali furono Spoleto e, appunto, Narni[36].

Ugualmente ad una committenza di alto rilievo deve essere collegata la più alta manifestazione del gozzolismo in area viterbese dopo l'episodio del ciclo di Santa Rosa la decorazione degli oratori del Monte Calvario (o del Crocifisso) e del Monte Tabor, annessi al convento osservante dell'Isola Bisentina sul lago di Bolsena. I due piccoli sacelli, edificati "nel bosco intorno al convento, tra gli scogli a picco sul lago, in una solitudine di profonda spiritualità e in francescano contatto con la natura"[37], devono essere collegati ai rapporti intrattenuti con il sito sia dalla famiglia Farnese che da papa Pio II[38]. L'Isola Bisentina era inglobata all'interno dei feudi farnesiani, e proprio a Ranuccio Farnese si deve l'erezione del convento francescano dei Santi Giacomo e Cristoforo, al quale i due oratori sono collegati. Se per quello del Monte Calvario è stato proposto dalla critica il diretto nome di Benozzo e dei suoi collaboratori ed è stata avanzata una datazione immediatamente successiva al ciclo di Santa Rosa (1453), per quanto riguarda l'autore delle decorazioni del tempietto del Monte Tabor Padoa Rizzo ipotizza un intervento di Jacopo Vincioli, pittore di origini spoletine a cui è stata attribuita la decorazione di due cappelle conservate nella chiesa di San Francesco a Montefalco: "la buona qualità del dipinto di grande efficacia espressiva per le tipologie adottate dal pittore, di derivazione strettamente gozzolesca ma caricate in senso espressionistico come anche la gestualità accentuata, teatralizzata in forma popolaresca, e la ridondanza dei panneggi che amplificano le figure aggiungendo enfasi alla narrazione dell'evento miracoloso, sono tutti elementi che, allontanandola dallo stile sempre rigorosamente controllato di Benozzo, persuadono a considerare tutta la decorazione di questo sacello come un lavoro dello stesso Jacopo Vincioli"[39].

Una presenza di quest'ultimo artista in area viterbese non deve stupire, in quanto il maestro spoletino non doveva essere estraneo alla frequentazione dei due versanti del Patrimonio, considerando come a Narni nel 1472 un pittore Jacopo da Spoleto (probabilmente identificabile proprio con il Vincioli[40]) venga retribuito insieme a Pancrazio da Calvi per

36 Sull'attività di committenza svolta dal cardinale Berardo Eroli cfr. Vignoli 2006, Novelli 2012, pp. 115-121, *idem* 2015, pp. 121-132.
37 Padoa Rizzo 2003, p. 91.
38 Per l'analisi della datazione e della committenza cfr. Pasti 1983, pp. 159-178; Guidotti 1999, p. 13 e pp. 35-36.
39 Padoa Rizzo 2003, pp. 96-97.
40 Il riconoscimento è stato avanzato per la prima volta da Sandro Santolini (2001, p. 53) che ha anche pubblicato il documento (ivi, p. 158, doc. VIII).

l'esecuzione di alcune insegne di Sisto IV[41].
I rapporti con Pancrazio Jacovetti, vero e proprio *trait d'union* tra l'area laziale e quella umbra, risultano un ulteriore elemento che permette di avvalorare l'ipotesi di una presenza del Vincioli anche nell'alto Lazio.

A partire dagli anni settanta del secolo l'influenza del linguaggio di Benozzo Gozzoli si attenua, mentre si assiste ad una ricezione di nuove linee di tendenza irradiatesi a partire dagli esempi di Lorenzo da Viterbo e di Antoniazzo Romano.
Grazie all'attività di maestri locali, operosi nei centri dei due versanti del Patrimonio, in particolare a Narni, Amelia, Otricoli, Orte, Corchiano, Civita Castellana e Viterbo, si diffonde una parlata che, pur nelle diverse declinazioni offerte dai vari artisti, si presenta piuttosto omogenea e si caratterizza per un aggiornamento nella resa dello spazio in termini prospettico-matematici, per un accentuato nitore grafico e per una vena narrativa e popolareggiante che si accompagnano alla proposizione di schemi iconografici di successo.
Ci troviamo al cospetto di personalità di ambito provinciale che, tuttavia, rappresentano un momento importante, di transizione, nel passaggio da una cultura figurativa imperniata ancora in parte sui paradigmi tardogotici ad una propriamente rinascimentale. Di fatto i pittori attivi in queste aree si trovano ad adattare alle proprie esigenze le nuove invenzioni scaturite dalle innovative testimonianze lasciate nel territorio da Benozzo Gozzoli, Lorenzo da Viterbo e Piermatteo d'Amelia, sulle quali hanno effettuato interessanti operazioni di decodificazione e semplificazione.
Gli attestati dei professionisti di primaria grandezza, coinvolti localmente grazie ad un intervento diretto e specifico di committenti dalla cultura aggiornata e “internazionale” (che volevano apportare, per distinguersi, elementi di discontinuità rispetto alle tradizioni locali), seppur isolati, furono determinanti per l'aggiornamento delle varie botteghe del territorio, tra le quali alcune si distinsero per aver operato indifferentemente sia sul versante umbro che in quello laziale.
A questi pittori, per i quali, a mio avviso, non possono essere negate anche delle esperienze di studio condotte al di fuori delle proprie rispettive zone di attività, va quindi il merito di aver operato una importante attività di mediazione tra la figuratività diffusa e prodotta nei grandi centri vicini (come Roma, Orvieto, Firenze) e quella della periferia, in particolar modo grazie alla riproposizione di modelli iconografici in voga nelle maggiori città.

41 *Ibidem.*

Si pensi, ad esempio, all'invenzione della cosiddetta "Madonna del davanzale"[42], che andò ad aggiornare le classiche raffigurazioni della Vergine con il Bambino utilizzate nel Trecento e nel primo Quattrocento.

Tale soggetto venne introdotto tanto nelle zona del viterbese quanto in quella dell'Umbria meridionale, nelle due versioni offerte da due illustri maestri: Antoniazzo Romano, per quanto riguarda le rappresentazioni più iconiche e in linea con la grande e sempre viva tradizione romana, Piermatteo d'Amelia, promotore di una versione che sposava il naturalismo scultoreo fiorentino alla devozionalità sentimentale umbra.

Per quanto riguarda Lorenzo da Viterbo, va osservato come la straordinaria cultura pittorica dell'artista, pressoché estranea alla tradizione viterbese, venisse scarsamente recepita dai pittori locali, tra i quali solo pochi tra i più permeabili e sensibili riuscirono a guardare con profitto al ciclo della cappella Mazzatosta.

Tra i maestri che furono particolarmente attivi tra Umbria meridionale e Lazio settentrionale, si sono distinte le personalità di Pancrazio Jacovetti da Calvi, del cosiddetto "Maestro del Trittico di Chia", di Cola da Orte e, allo scadere del secolo ma con un linguaggio ancora completamente rivolto al Quattrocento, di Angelo da Vignanello.

Pancrazio di Antonello Jacovetti da Calvi

La vicenda critica

Il percorso critico di Pancrazio da Calvi, recentemente definito uno "dei riferimenti maggiori nel panorama della pittura viterbese" degli anni settanta del Quattrocento[43], prende il via in due diversi momenti, legati allo studio e alla riscoperta delle due opere cardine del catalogo del maestro: la tavola con le *Nozze mistiche di santa Caterina e san Giovanni Battista* (fig. 1), proveniente dalla chiesa di Santa Maria della Verità di Viterbo e attualmente custodita presso il museo civico della stessa città, e la serie di affreschi nella chiesa parrocchiale di San Biagio a Corchiano (figg. 2-3). Due opere che hanno avuto una storia critica molto diversa, al punto tale da riscuotere apprezzamenti estremamente differenti ed essere assegnate, in un primo momento, a due distinte personalità artistiche.

La tavola del Museo Civico di Viterbo, fin da subito, è stata oggetto di attenzione ed ha beneficiato di precise informazioni storiche di riferimento, sia per quanto riguarda la

42 Il termine è stato coniato da Pietro Scarpellini in riferimento ai dipinti che ripropongono un modello scultoreo nato a Firenze nella bottega di Desiderio da Settignano (Scarpellini 1984, p. 19).
43 Petrocchi 2013, p. 156

datazione che la paternità di esecuzione, grazie al rinvenimento di un documento reso noto nel 1912 da Pinzi[44]: si tratta del contratto di allocazione del dipinto stipulato a Viterbo il 30 novembre 1477 tra i due santesi della chiesa di Santa Maria della Verità e il pittore Pancrazio di Antonello da Calvi.

Nell'atto il maestro si impegnava a realizzare, per la cappella di Santa Caterina all'interno dell'edificio, una tavola in cui avrebbe dovuto dipingere le *Nozze mistiche di santa Caterina* e una predella con *Storie della santa*. Alla pubblicazione della notizia si accompagnava, tuttavia, l'errata trascrizione del nome del pittore, che veniva indicato da Pinzi come "Panciatico di Antonello da Castel Calvi"[45]. Dopo aver riferito in maniera dettagliata le principali notizie sulla tavola presenti nel documento del 1477 lo studioso esprime alcuni giudizi sulla qualità dell'opera, considerata "molto povera cosa, sì pel concetto che per il disegno e il colorito, anche indulgendo alla maniera troppo antiquata del pittore"[46]. Ritiene inoltre "quegli angeli in alto sconciati dall'idropisia", degli "sgorbi non mai più visti" e conclude affermando che "i volti, gli atteggiamenti, le vesti delle figure sono quel che si può immaginare di più arcaico e più ingenuamente rudimentale"[47].

Il severo giudizio di Pinzi ottiene il consenso di buona parte della critica successiva, che si mantiene sulla stessa linea denigratoria dello studioso viterbese. Una stroncatura definitiva si registra nel 1934 con Longhi, il quale, nel suo importante studio dedicato a Lorenzo da Viterbo, arriva a sostenere che "gli sgorbi di Panciatico da Calvi non possono fare parte a pieno titolo della Storia dell'Arte italiana"[48]. Tuttavia l'orrida bruttezza delle figure della tavola, in particolare di quelle dei due angeli in alto a destra definiti "idropici", non impedisce ad altri illustri conoscitori dell'arte italiana di effettuare delle valutazioni più oggettive e circostanziate e di mettere a fuoco alcuni caratteri stilistici propri dell'opera. Gnoli, ad esempio, coglie nel dipinto, soprattutto nel paesaggio, alcuni elementi che lo legano alla pittura umbra e, nonostante la presenza del documento che ne ancorava l'esecuzione al 1477, propone una datazione intorno al 1487[49]. Successivamente è Berenson a riconoscere nell'autore della tavola un "piccolo artista insignificante ma tutt'altro che brutto quasi come un

44 Pinzi 1912, pp. 9-10.

45 Ivi, p. 9. L'opera, proveniente con ogni probabilità dal terzo altare della parete destra della chiesa, dedicato appunto a Santa Caterina, nel 1880 venne portata al pianterreno del Palazzo comunale, dove era stato istituito il museo civico. Qui venne descritta da Pinzi nel 1894, che la ricorda all'interno della sala II e ne fornisce già le principali notizie storiche senza citare il documento con il contratto (Pinzi 1894, p. 62). Alcuni anni dopo la tavola fu ricondotta nel suo luogo di origine in occasione del nuovo allestimento messo in opera all'interno della chiesa della Verità nel 1912 (Rinaldi 2004, p. 81).

46 Pinzi 1912, p. 10.

47 *Ibidem.*

48 Longhi 1934 p. 159 n. 30; dello stesso tenore è il giudizio espresso due anni prima da Gabrielli (1932, p. 7).

49 Gnoli 1923, p. 232.

tedesco meridionale"[50].

Della stessa opinione è Van Marle, il quale ritiene Pancrazio un artefice di qualità modesta, che tuttavia è capace di alzare il tono della sua opera nell'esecuzione di alcuni dettagli, come la natura morta sui gradini della pedana su cui si imposta il trono della Vergine. Lo studioso, inoltre, avanza per primo l'interessante ipotesi di avvicinare la tavola viterbese alle storie antoniazzesche del ciclo di Santa Francesca Romana nel convento di Tor de' Specchi, al punto da giungere ad attribuire gli affreschi romani direttamente alla mano dell'autore dello *Sposalizio di Santa Caterina*[51].

Ad un giudizio più moderato approda negli anni cinquanta anche Italo Faldi, il quale, in occasione dell'esposizione dell'opera alla mostra dedicata a *La pittura viterbese* (1954), ritiene la tavola (da poco restaurata) un "gustoso saggio" provinciale di una eterogenea cultura pittorica che ha come punti di riferimento Piero della Francesca, Benozzo Gozzoli e Girolamo da Cremona[52].

Per quanto riguarda l'altro numero fondamentale del catalogo di Pancrazio Jacovetti, gli affreschi della chiesa di San Biagio a Corchiano, centro situato tra Gallese e Fabrica di Roma, l'assenza del nome dell'autore ha portato la critica a formulare su di essi giudizi ben diversi rispetto a quelli espressi per la tavola del Museo civico di Viterbo.

I vari riquadri che decorano le pareti dell'edificio iniziano a destare interesse solo in seguito al restauro della chiesa promosso dalla Soprintendenza ai Monumenti nel 1960[53].

Fin da subito le pitture sono avvicinate al nome di Lorenzo di Giacomo da Viterbo, soprattutto quelli della parete destra, dove compaiono delle vedute prospettiche di strutture architettoniche che, in qualche modo, possono far pensare alle composizioni della Cappella Mazzatosta[54].

In particolare, Faldi, analizzando con attenzione le varie figure, giunge ad individuare la diretta esecuzione da parte di Lorenzo di Giacomo dei personaggi della principessa e del san Giorgio nel riquadro con il *San Giorgio e il drago* e nell'angelo della scena dell'*Annunciazione*. Vale la pena riportare l'intero passo per capire quali sono gli elementi stilistici che hanno destato tanto interesse nello studioso:

50 Berenson 1932, p. 481.
51 Van Marle 1934, pp. 335-338.
52 Faldi 1954, p. 41; cfr. anche *idem* 1955, pp. 30-31.
53 Santarelli 1999, p. 63.
54 Faldi 1970, pp. 30-32. Salerno 1965, pp. 26-27. Lo studioso attribuiva a Lorenzo da Viterbo una *Madonna con il Bambino*, l'*Arcangelo Gabriele* nell'*Annunciazione* e la *Principessa* nella scena del *San Giorgio e il drago* (*ibidem*).

> l'Angelo dell'Annunciazione è, con poche varianti, quello stesso della cappella Mazzatosta e la figura della principessa, delineata con un segno finissimo, nella nitida volumetria pierfrancescana, compiaciuta di se stessa al punto da creare un doppio giuoco prospettico nel ruotare del modulo sferico del capo entro cui ruotano verso l'alto i globi oculari, nei freschi colori agresti, sembra discesa dal corteo delle gentildonne che assistono agli sponsali di Maria[55].

È la scena dell'*Annunciazione* (fig. 33) che campeggia sulla parete destra, all'altezza dell'inizio del presbiterio, ad attirare maggiormente l'attenzione di Faldi, il quale vi coglie la presenza di due distinte individualità: oltre alla mano di Lorenzo da Viterbo, responsabile della realizzazione dell'*Arcangelo Gabriele*, il resto della composizione rivelerebbe invece "la mano di una seconda personalità molto dotata che opera nella stretta cerchia di Lorenzo, riconoscibile per particolarità grafiche ed una più accostante inclinazione sentimentale"[56]. L'interno della casa di Maria, inoltre, apparirebbe eseguito "con animo candido ma reso con rigore di stile che indica una personalità di rilievo", mentre la Vergine, seppur molto rovinata, mostrerebbe "nella squisita, sensitiva fattura delle mani, nell'intelligente tratto del libricino in prospettiva a fogli rialzati, la nobiltà della sua estrazione da Lorenzo" con la differenza di essere "disegnata con profili più sottili e nervosi".

A questa anonima personalità ribattezzata "Maestro di Corchiano"[57] Faldi assegna anche alcune figure dipinte nell'imbotte dell'arco d'ingresso della cappella Mazzatosta, come il *Mosè* e il *Sant'Antonio da Padova* (in realtà il beato Tommaso da Orvieto[58]).

Una svolta negli studi dedicati alle opere di Corchiano e Viterbo si è avuta con Todini che per primo riconosce la vicinanza esistente tra la tavola con lo *Sposalizio mistico di santa Caterina* e gli affreschi della parrocchiale di San Biagio, i quali ricevono così l'attribuzione a quello che era ancora a quel tempo conosciuto come "Panciatico da Calvi". A questi attestati lo studioso umbro aggiunge per la prima volta l'edicola votiva che si trova sulla facciata della chiesa di Sant'Agostino a Narni[59].

---

55 Ivi, p. 31.

56 *Ibidem.*

57 *Ibidem.* Al Maestro di Corchiano Faldi attribuisce all'interno della parrocchiale di San Biagio a Corchiano, sulla parete destra, l'Eterno Padre e la Vergine Annunziata nella scena dell'*Annunciazione*, il sottostante trittico costituito dalla *Madonna con il Bambino tra due angeli* e la scena della *Natività*, mentre sulla parete opposta la *Vergine con il Bambino* tra due angeli che reggono un candeliere e *I santi Biagio e Antonio abate*, nella serie dipinta alla sinistra della grande nicchia contenente il *San Biagio in trono.* Sempre sulla stessa parete vengono riferiti all'anonimo maestro anche i *Santi Sebastiano e Giacomo* del gruppo affrescato dall'altro lato della nicchia. Al maestro di Corchiano viene attribuito anche il dipinto su tavola dai marcati caratteri antoniazzeschi conservato nella collezione del conte Vitetti di Roma, datato 1478 e raffigurante la *Madonna in trono con il Bambino fra santi* (Ivi, pp. 31-32; su quest'opera cfr. Petrocchi 2013, p. 158).

58 De Simone 2011, p. 46.

59 Todini 1989, I, p. 255.

Definito un “seguace della pittura viterbese, in rapporto con Lorenzo da Viterbo”[60], Pancrazio viene inserito tra gli artisti “Seguaci di Piermatteo d'Amelia”[61].

Si inizia così a delineare una delle principali caratteristiche del maestro di Calvi, ossia quella di essersi fatto promotore anche sul versante umbro della cultura pittorica caratteristica dell'area viterbese. Una definitiva e più chiara comprensione della figura dell'artista è stata possibile grazie agli importanti studi condotti da Sandro Santolini, iniziati alla metà degli anni novanta e culminati nel 2001 nella fondamentale monografia dedicata a Pancrazio e a suo figlio Rinaldo Jacovetti[62].

In primo luogo lo studioso ha avuto il merito di stabilire l'esatto nome del pittore, grazie ad uno spoglio sistematico dei documenti conservati negli archivi notarili calvesi, dove stava approfondendo le sue conoscenze sulla figura del pittore cinquecentesco Rinaldo da Calvi. Il padre di quest'ultimo veniva definito negli atti come Pancrazio di Antonello ed era indicato con l'appellativo di pittore[63]. Proprio il patronimico “Antonello” ha permesso a Santolini di collegare il padre di Rinaldo con il “Panciatico di Antonello di Castel Calvi” che Pinzi aveva scoperto essere l'autore della citata tavola del museo di Viterbo. A questo punto, una lettura attenta del contratto di commissione della pala viterbese ha consentito di sciogliere ogni dubbio e di assegnare il dipinto viterbese al padre di Rinaldo, Pancrazio di Antonello Jacovetti da Calvi[64].

Lo stesso Santolini, inoltre, analizzando gli affreschi di Corchiano, ha scoperto la firma di Pancrazio esistente sulla parete destra al di sotto dell'angelo che compare a fianco della *Madonna con il Bambino* sotto alla scena dell'*Annunciazione*[65].

Numerosi sono i documenti, inoltre, che hanno consentito di tracciare un primo profilo biografico dell'artista, la cui notizia più antica risale all'otto marzo 1467, quando il pittore appare a Calvi come testimone in un atto pubblico[66], mentre è ricordato per l'ultima volta il 5

60 *Ibidem.*

61 Ivi, II, p. 472 n. 1096.

62 Santolini 1995; *idem* 1997; *idem* 2001. Già le prime pubblicazioni licenziate dallo studioso venivano immediatamente recepite dalla critica, come dimostrano le schede di catalogazione degli affreschi corchianesi pubblicate nel 1999 nell'ambito del repertorio dei dipinti del Quattrocento e del Cinquecento nel territorio situato sulla riva destra della Media Valle del Tevere, cfr. Russo-Santarelli 1999. In particolare cfr. Schede nn. 39-44, pp. 63-73.

63 *Idem* 2001, p. 20.

64 Tuttavia, già nel 1991 Fagliari Zeni Buchicchio aveva chiarito l'errore di lettura effettuato da Pinzi sul nome del pittore nel documento di allocazione del 30 novembre 1477 della pala delle *Nozze mistiche di santa Caterina* (Fagliari Zeni Buchicchio 1991, p. 20 n. 19).

65 Ivi, p. 21. Santolini riesce a leggere le seguenti parole “PANGRATIUS...PIN[X]IT”, tuttavia attualmente è leggibile solamente “PANG...”.

66 Ivi, p. 157, doc. I. A questa data egli doveva essere, quindi, già maggiorenne (e ciò induce a collocarne la data di nascita agli anni precedenti il 1442).

giugno 1511[67].

Dopo essere stato documentato a Calvi tra il 1467 e il 1472, il nome del maestro scompare nei registri notarili calvesi per oltre quindici anni, durante i quali, come osservato da Santolini, dovette svolgersi il suo periodo di più intensa attività artistica, della quale nella propria città natale non rimane nessun attestato, né materiale né documentario. Dal 1488 al 1511 Pancrazio risulta attestato nuovamente a Calvi, dove è impegnato in diverse operazioni commerciali[68].

Il vuoto documentario registrato nella propria terra di origine è, in parte, colmato dalle notizie rintracciate in altri archivi umbri e laziali, dai quali emergono fortunatamente alcune informazioni documentarie su alcuni lavori artistici svolti dal maestro: oltre al noto contratto della tavola di Santa Caterina del 1477, che Santolini pubblica per la prima volta integralmente chiarendo, inoltre, le circostanze della commissione, si aggiungono le inedite notizie delle insegne eseguite insieme a Jacopo da Spoleto per il Comune di Narni nel 1472 e quella di una cappella realizzata nel 1474 per un tale Alessandro di Cristoforo da Itieli[69].

Ai tre numeri assegnati al catalogo del pittore da Todini (affreschi di Corchiano, edicola della chiesa di Sant'Agostino a Narni e tavola del Museo Civico di Viterbo) Santolini, inoltre,

---

67 Ivi, p. 163, doc. XXXV. Pancrazio Risulta già deceduto il 16 marzo 1516, quando suo figlio Rinaldo è testimone ad un atto di refutazione relativo ad una controversia scoppiata tra Pancrazio e il convento di San Francesco di Roccantica, in Sabina (Ivi, p. 165, doc. XLVIII). Nello stesso anno i tre figli di Pancrazio, Giovanni Battista, Rinaldo e Jacovetto si dividono l'eredità del padre defunto (Ivi, p. 166, doc. L).

68 Ivi, p. 163, doc. XXXII. In questo periodo Pancrazio vende e acquista terreni, stipula contratti di soccita per il bestiame, acquista immobili e, a sottolineare l'importante ruolo rivestito in quegli anni nella cittadina, interviene alle assemblee pubbliche del Comune per proporre linee di condotta relativamente a questioni finanziarie. Per tale ragione Santolini giunge ad affermare come egli dovesse appartenere "per casato, censo e professione a quella ristretta cerchia di personaggi nelle cui mani ruotavano le cariche civili ed il potere della piccola comunità" di Calvi (Ivi, p. 25).

69 Ivi, pp. 158-159, doc. VIII. Quest'ultima informazione viene ripresa da una memoria trascritta nel 1477 da un notaio di Sangemini il quale, nel registrare il saldo del pagamento ricevuto da Pancrazio da Calvi, ricorda come la somma fosse dovuta sulla base di un patto sottoscritto nel mese di settembre di tre anni prima tra il pittore calvese e un certo Alessandro di Cristoforo da Itieli, per la decorazione di una cappella di cui non si specifica la chiesa di appartenenza. Santolini ritiene che tale cappella debba essere stata ubicata originariamente all'interno della chiesa parrocchiale di San Michele a Itieli (ivi, p. 59). Tale ipotesi viene suggerita allo studioso anche dalla presenza lungo le pareti dell'edificio di tracce di affreschi quattrocenteschi, che comparivano al di sotto di una moderna tinteggiatura e, in particolare, "in una cappella sulla parete destra tamponata da un altare barocco" (*ibidem*).
Quest'ultimo è stato sottoposto ad un recente intervento di restauro che, dopo la rimozione della macchina lignea, ha recuperato una complessa decorazione ad affresco sottostante datata 1567 raffigurante un grande altare all'interno del quale campeggia l'*Immacolata Concezione*. L'aspetto molto attardato dei dipinti (eseguiti da un anonimo pittore di cui non si registrano altri attestati nel territorio narnese) e la loro scarsa leggibilità causata dai danni subiti nel corso del tempo, potrebbero far pensare, in un primo momento, anche ad un artista di fine Quattrocento o dei primi anni del secolo successivo. È probabile, come supposto da Santolini, che la cappella decorata da Pancrazio per Alessandro di Cristoforo si trovasse ad Itieli, terra di origine del committente. Tuttavia, sembra strano che il notaio che ha redatto la memoria e appuntato la ricevuta finale di Pancrazio fosse di Sangemini, altro centro importante situato ugualmente nel comitato narnese, ma sul versante opposto, nella zona settentrionale. Poiché il documento è conservato nell'archivio notarile di Sangemini, se ne deve dedurre che il notaio Giovanni di Nardello fosse attivo proprio in questa città. Non si può escludere, pertanto, che la cappella potesse essere collocata proprio a Sangemini. Un ulteriore elemento che potrebbe avvalorare tale ipotesi è il fatto che il pagamento finale al pittore sia effettuato da un tale "don Iohanni da Capetone", frazione di Narni che si trova non molto distante da Sangemini, perché anch'essa situata nell'area settentrionale del territorio narnese.

aggiunge nuove opere: a Narni, la tavola raffigurante la *Vergine con il Bambino* nella Cappella della Consolazione della cattedrale di San Giovenale, replica della copia eseguita da Antoniazzo romano dell'icona bizantina di Santa Maria del Popolo a Roma; a Magliano Sabina, la pala della *Madonna della Misericordia* nella chiesa di Santa Maria delle Grazie e due affreschi situati lungo la parete destra della chiesa di San Pietro, raffiguranti rispettivamente la *Madonna con il Bambino* e la *Vocazione dei santi Pietro e Andrea*[70].

Per quanto riguarda le figure individuate all'interno della cappella Mazzatosta, a detta dello studioso, "proporre una collaborazione diretta del pittore con Lorenzo da Viterbo nella cappella Mazzatosta, senza la conferma di documenti, sembra tuttavia azzardato, poiché la sua mano non è chiaramente riconoscibile in nessuna parte della decorazione, nemmeno nelle zone più periferiche"[71].

Senza dubbio, uno dei principali meriti delle ricerche condotte da Santolini consiste nella particolare attenzione rivolta all'analisi del legame esistente tra le opere di Pancrazio Jacovetti e quelle licenziate da Antoniazzo Romano nel corso del sesto-settimo decennio della sua carriera.

In particolare, una precisa ripresa iconografica è quella dell'invenzione della Madonna che solleva il velo davanti al Bambino, composizione utilizzata dall'Aquili nel gruppo del pannello centrale del Trittico di Fondi e nella tavola custodita al *Museum of fine Arts* di Huston[72].

I modelli antoniazzeschi, tuttavia, secondo lo studioso non sarebbero "mai subiti passivamente" dall'artista umbro, ma verrebbero usati "con scaltrezza" dal maestro, il quale riuscirebbe a rielaborarli in maniera originale, fondendoli in una "efficace sintesi con la cultura viterbese, che rimane l'altro polo della sua formazione"[73].

Alla luce delle sue approfondite ricerche, quindi, Santolini ritiene Pancrazio "una figura non trascurabile di artista provinciale, non privo di una certa vivacità proprio nel saper utilizzare al meglio i modelli, che di volta in volta gli paiono più adatti alla realizzazione dei soggetti affidatigli"[74]. Gli affreschi di Corchiano e di Narni vengono datati ai primi anni Settanta, in una fase giovanile, e confermerebbero quella appartenenza all'orbita di Lorenzo da Viterbo già

70 Se per quanto riguarda l'attribuzione degli affreschi in San Pietro a Magliano Sabina i confronti stilistici con le opere certe di Pancrazio sono così stringenti da non lasciare adito a dubbi circa la loro attribuzione al maestro di Calvi, per quanto riguarda la tavola della Madonna della Misericordia ugualmente a Magliano e quella della Cappella Gormaz a Narni, ritengo che non sussistano elementi altrettanto stringenti per assegnare con certezza queste ultime opere al pittore.
71 Ivi, p. 35.
72 Ivi, p. 50.
73 Ivi, p. 35.
74 Ivi, p. 34.

notata dalla critica. In questi attestati, tuttavia, emergerebbero anche elementi di cultura antoniazzesca che saranno esclusivi nelle opere successive eseguite a Magliano Sabina[75]. Pur giudicando "non peregrina" l'ipotesi di una diretta collaborazione di Pancrazio con Antonio Aquili, Santolini ritiene possibile anche una conoscenza indiretta delle invenzioni del maestro romano, attraverso la grande diffusione "che dovettero avere nell'Umbria meridionale e in Sabina i disegni tratti dalle opere di Antoniazzo"[76].

I principali poli di riferimento della formazione del pittore di Calvi, in coclusione, vengono individuati in Lorenzo da Viterbo, Antoniazzo Romano e Bonozzo Gozzoli[77], la cui conoscenza sarebbe evidenziata dalla particolare resa della prospettiva nella scena dell'*Annunciazione* di Corchiano, caratterizzata da una volgarizzazione delle cognizioni prospettiche di Lorenzo da Viterbo "frammiste all'istintività benozzesca"[78].

Successivamente agli studi condotti da Santolini, poche sono state le attenzioni rivolte dalla critica alla figura di Pancrazio Jacovetti, le cui linee interpretative sono rimaste sino ad oggi quelle impostate nella monografia del 2001[79].

In particolare, uno studioso che ha riservato alcune riflessioni al maestro di Calvi è stato Stefano Petrocchi. Quest'ultimo, nell'ambito di un articolo dedicato alla pittura viterbese degli ultimi tre decenni del Quattrocento, riconosce in quella di Pancrazio l'unica personalità "definitivamente accertata" tra quelle presumibilmente attive all'interno della bottega di Lorenzo da Viterbo[80]. Al maestro calvese, contrariamente a quanto affermato da Santolini, Petrocchi conferma l'attribuzione, già avanzata da Faldi, del *Beato Antonio d'Orvieto* nel sottarco della cappella Mazzatosta[81] e a questa aggiunge il quarto angelo da sinistra nel registro inferiore dei cori angelici nella scena dell'*Assunzione* della parete di fondo della cappella[82]. "La possibile partecipazione di Pancrazio al cantiere Mazzatosta suggerisce tuttavia la presenza di un pittore che mostra un alto grado di originale elaborazione estranea sostanzialmente ai caratteri laurenziani, segno di una formazione avvenuta altrove"[83]. Alcuni anni dopo è stato proposto di attribuire al maestro di Calvi una tavola dai caratteri antoniazzeschi conservata nella chiesa di Sant'Agostino a Narni, raffigurante una *Croce tra*

75 *Ibidem.*
76 Ivi, p. 35.
77 *Ibidem.*
78 *Ibidem.*
79 La linea interpretativa impostata da Santolini è riproposta anche nella recente scheda della tavola con lo *Sposalizio di santa Caterina* pubblicata nel volume dedicato ai dipinti del Museo Civico (Rinaldi 2004, scheda n. 13 pp. 81-84).
80 Petrocchi 2005, p. 177.
81 *Ibidem.*
82 Ivi 2005, p. 176.
83 Ivi 2005, p. 178.

quattro santi[84].

Recentemente Petrocchi è tornato a parlare di Pancrazio nel catalogo della mostra *Antoniazzo Romano* Pictor Urbis (allestita a Palazzo Barberini dal 1 novembre 2013 al 2 febbraio 2014), dove è stata esposta la tavola con lo *Sposalizio mistico di santa Caterina*.

Nella scheda dell'opera lo studioso, dopo aver ripercorso completamente la vicenda critica del pittore, conferma le attribuzioni precedentemente avanzate circa le figure eseguite all'interno della cappella Mazzatosta e definisce l'artista "uno dei riferimenti maggiori nel panorama della pittura viterbese" negli anni Settanta del Quattrocento[85].

L'attività tra Lazio e Umbria

Come è stato già messo in evidenza[86] la posizione geografica di Calvi dell'Umbria, situata alle estremi propaggini meridionali del territorio narnese, ultimo avamposto del territorio umbro in direzione di Roma e naturalmente protesa verso la Tuscia viterbese e la Sabina, è stata determinante per favorire gli spostamenti di Pancrazio (e successivamente di suo figlio Rinaldo) su entrambi i versanti del Patrimonio.

Da Calvi, infatti, era molto agevole scendere verso il Tevere, risalirne per un breve tratto il corso e guadarlo all'altezza di Orte: da qui ci si poteva dirigere facilmente verso Gallese o Vasanello, per poi puntare sul centro di Viterbo. Allo stesso modo si poteva scendere velocemente verso sud per raggiungere Magliano Sabina, prendere la Flaminia e dirigersi fino a Civita Castellana.

Infine, risalendo verso nord attraverso un percorso più lungo e accidentato, Pancrazio poteva arrivare a Narni, centro politicamente e culturalmente dominante in questa zona dell'Umbria, all'interno della cui diocesi era ricompresa Calvi.

Risulta molto probabile che una prima formazione del maestro sia potuta avvenire in territorio viterbese piuttosto che in quello umbro. Considerando che egli doveva essere nato prima del 1442, la sua formazione deve essere avvenuta intorno al sesto decennio del secolo. A queste date l'importante scuola pittorica narnese si trovava ormai in una fase di declino, in quanto i fatti più significativi da un punto di vista figurativo accadono in città a cavallo tra XIV e XV secolo, con le decorazioni delle principali chiese mendicanti e della rinnovata abside del duomo di San Giovenale. Una stagione che ha avuto il suo massimo esponente, come si è già visto, nel "Maestro di Narni del 1409", capace di estendere il suo influsso in tutto il territorio

84 Novelli-Vignoli 2011, p. 43-44.
85 Petrocchi 2013, p. 156.
86 Santolini 2001, p. 33.

diocesano e di spingersi anche oltre diocesi, dalla vicina Terni alla più lontana Montefalco[87].
Alla metà del secolo, tuttavia, questa significativa attività artistica attraversa una fase di stanchezza e di esaurimento della vena creativa, e in città si riscontra unicamente la presenza di maestranze specializzate in *ex-voto*, che ripropongono stancamente e con forme estremamente impoverite moduli compositivi del tutto sorpassati[88]. Proprio per questo, la metà del secolo vede la frequentazione della piazza narnese da parte di una serie di artisti forestieri, anche di primissimo livello, chiamati a colmare il vuoto lasciato dai maestri locali, incapaci evidentemente, di rinnovare il tronco inaridito della tradizione cittadina.
Diversa mi sembra la situazione di Viterbo, dove proprio a partire dagli anni Trenta del secolo prende le mosse la carriera di Francesco di Antonio Zacchi, attivo in città con una fiorente bottega che produsse allievi e rimase operosa fin dentro il settimo decennio del XV secolo[89]. Una bottega da cui uscirono dei giovani come Gabriele di Francesco, figlio del pittore e, soprattutto, Sebastiano Pica, artista che seppe guardare alle novità bennozzesche e trarne profitto aprendo la propria pittura al moderno linguaggio rinascimentale[90].
A mio avviso, quindi, è più probabile che Pancrazio abbia mosso i suoi primi passi da apprendista in territorio viterbese, più vitale e attrattivo agli occhi di un giovane apprendista pittore rispetto a quello umbro, e che si sia formato inizialmente, come già proposto da

87 A Terni sono stati riconosciuti attestati del maestro di Narni del 1409 nella chiesa di San Pietro (*Storie di Santo Stefano*, prima cappella a destra; *Madonna con il Bambino in trono tra i santi*, ultima cappella a sinistra; cfr. Zeri 1958, pp. 8-9), mentre altre testimonianze dell'attività della bottega del pittore sono state individuate a Collescipoli (chiesa di Santo Stefano), a Lugnano in Teverina (collegiata di Santa Maria Assunta), a Magliano Sabina (Cattedrale) a Greccio (santuario francescano) e Otricoli (collegiata di Santa Maria). A Motefalco Todini ha assegnato al maestro degli affreschi nella sagrestia (Fratini 1983, p. 343; *idem* 1990, p. 138) e sulla controfacciata della chiesa di Sant'Agostino e un'edicola affrescata nel Palazzo comunale (Todini 1989, I, p. 160). Un grandioso cantiere pittorico è stato a Narni, nei primi decenni del Quattrocento, quello dell'abside della chiesa di Sant'Agostino, dove lavorano due anonimi maestri influenzati da una cultura oscillante tra i modi del Balletta e quelli dell'orvietano Matteo di Giovanni, con richiami anche alla monumentalità e agli stilemi del Maestro della *Dormitio* di Terni (Sul ciclo dell'abside di Sant'Agostino cfr. Fratini 1996, p. 318- 332; cfr. anche Novelli-Vignoli 2004, p. 25 n. 28). Pittori narnesi, inoltre, si lanciano alla conquista del mercato amerino nel corso del secondo-terzo decennio del Quattrocento, quando ricevono l'incarico di decorare l'abside della chiesa di San Francesco dal vescovo di Assisi, l'amerino Tommaso *de Racanis.* Gli affreschi sono stati successivamente ricoperti da una foderatura in muratura settecentesca, al di sotto della quale non è ancora stato possibile verificare la sopravbvivenza delle pitture. Per i documenti relativi alla commissione cfr. Felicetti 1996, p. 376 docc. 2a-4a: in particolare negli atti si ricordano i due pittori Pietro di Angelo e Cristoforo di Matteo che si impegnano a realizzare le decorazioni nella cappella dedicata alla memoria del vescovo di Assisi Tommaso Racani da Amelia nel 1431 per 175 fiorini d'oro. La ricevuta di pagamento è del 6 novembre 1433.
88 Per l'attività di queste maestranze cfr. Fratini 1998, pp. 214-221; Vignoli 2000, pp. 104-112.
89 Per la bibliografia sul Balletta cfr. nota 1.
90 Per le informazioni biografiche su Valentino Pica cfr. Signorelli 1934, pp. 3-9. L'unica opera certa di Valentino è la tavola opistografa firmata dall'artista e conservata a Tuscania nella cattedrale di san Giacomo, ma in origine proveniente da Sant'Agostino. Il dipinto presenta sul *recto* la *Madonna dei Raccomandati* e dalla parte opposta *San Nicola da Tolentino*. La firma è stata rinvenuta dopo il restauro del 1981 eseguito da Antonio Liberti (Petrocchi 1983, pp. 149-150). Per un inquadramento dello stile del pittore cfr. Petrocchi 2007 (2009), pp. 362-367. All'artista Petrocchi attribuisce l'interessante tavola con l'*Assunta* di Bassano in Teverina e l'affresco con l'*Annunciazione* sulla controfacciata della chiesa di Santa Maria della Verità a Viterbo.

Santolini[91], su una cultura tardogotica, abbandonata tuttavia immediatamente per seguire gli esempi più attuali di Benozzo Gozzoli, Lorenzo da Viterbo e Antoniazzo Romano.

Nonostante il suo linguaggio manifesti prevalentemente caratteri moderni e rinascimentali, non si può fare a meno di notare nelle opere dello Jacovetti alcuni tratti arcaicizzanti che denuncerebbero questa prima fase di formazione tardogotica: si guardino, ad esempio, le aureole dei santi affrescati all'interno della parrocchiale di San Biagio a Corchiano, realizzate con la tecnica dei graffiti geometrici sull'intonaco, ad imitare le punzonature della foglia metallica sulle tavole lignee, secondo un disegno e una modalità che rimanda direttamente agli affreschi devozionali di primo Quattrocento. Altro elemento che si ricollega alla tradizione del gotico internazionale è la forma assai lambiccata e fantasiosa e tutt'altro che "rinascimentale" dei troni su cui sono assise le Madonne dipinte dal pittore calvese: tanto a Corchiano, quanto nella tavola di Viterbo, esso è realizzato secondo una corretta prospettiva centrale; tuttavia, il profilo dei due braccioli che si protendono ai lati di Maria risulta talmente ondulato e frastagliato in una serie continua di modanature da denunciare la mancanza di quella logica costruttiva organicistica che sta a fondamento della svolta classicista rinascimentale.

Al contrario, il carattere astruso e bislacco dei seggi dimostra come il pittore abbia ricercato un effetto di originalità e di eccentricità attraverso un "accumulo"e una amplificazione dello stesso spunto decorativo, un *modus operandi* tipicamente gotico. Non a caso i troni della Vergine della tavola del Museo civico di Viterbo e degli affreschi di Corchiano sono stati messi in relazione "direttamente alla tradizione viterbese intorno alla metà del Quattrocento, sugli esempi di Antonio da Viterbo e del Balletta"[92].

È utile fin da subito sottolineare che una delle caratteristiche più evidenti e più apprezzabili della pittura di Pancrazio risiede nella sua sempre viva e attenta curiosità per i più innovativi fatti artistici con i quali il maestro viene in contatto. Nelle opere certe del pittore, infatti, si coglie una serie di rimandi a numerosi e differenti stimoli culturali che nel corso della carriera colpirono l'immaginazione dell'artista, provocando nelle sue composizioni una immediata ricezione delle nuove invenzioni, che venivano, così, innestate sul tronco della formazione locale del maestro, assommandosi le une alle altre, a volte per semplice giustapposizione. Per tale ragione nelle opere del pittore, a volte, motivi arcaici compaiono senza soluzione di continuità accanto ad altri molto aggiornati.

Non si può negare, tuttavia, così come aveva già osservato Santolini, che in Pancrazio si

91 Santolini 2001, pp. 33-34.
92 Ivi, p. 74.

riconosca uno sforzo di sintesi, grazie al quale il pittore riesce a trovare delle originali soluzioni iconografiche che avranno una certa diffusione a livello locale. Soluzioni che, la maggior parte delle volte, giungono ad un risultato composito ed eterogeneo, ma sempre originale. In alcuni casi, inoltre, la ricezione dei modelli più colti viene ripresa con una tale aderenza e un così immediato apprezzamento da far capire quanto in realtà il pittore fosse un maestro di notevole apertura mentale ma dalle esperienze artistiche di ambito prevalentemente "provinciale". Solo così si può spiegare lo "sforzo" e le "incomprensioni" esibite da Pancrazio negli affreschi di Corchiano nella resa della prospettiva geometrica, desunta da quella mirabilmente dispiegata da Lorenzo da Viterbo nella cappella Mazzatosta, la quale probabilmente dovette rappresentare una sorta di "folgorazione" agli occhi del maestro di Calvi.

Quello della prospettiva lineare risulta in Pancrazio un insegnamento di seconda mano, che si è andato ad innestare su una formazione ormai in parte avvenuta, e che doveva essere calato all'interno di una visione della rappresentazione pittorica dello spazio attardata e di tipo, ancora, intuitivo.

Come si vedrà più avanti, tra i vari stimoli che colpirono il maestro, certamente vi furono alcuni stilemi desunti dalla coeva statuaria lignea che veniva realizzata in quegli anni in territorio umbro, o alcune peculiari innovazioni stilistico-iconografiche che Piermatteo d'Amelia aveva lasciato a Narni nel 1482. Un discorso ancora più approfondito è, inoltre, quello che riguarda il rapporto di Pancrazio con la cultura antoniazzesca, componente tra le più significative nelle opere del maestro umbro.

Un Altro elemento interessante da mettere in evidenza è costituito a mio avviso anche dalla selezione operata da Pancrazio sui modelli di riferimento, dai quali egli estrapola, a volte, "singoli episodi", isolati dal contesto e introdotti con scaltrezza nelle proprie composizioni per aggiornarle, rinnovarle e renderle più appetibili al mercato dell'arte locale.

Tra i principali meriti dell'artista, quindi, oltre al fatto di essersi fatto convinto sostenitore e subitaneo promotore di alcuni innovativi elementi stilistici e compositivo-iconografici desunti dai grandi maestri suoi coetanei, è soprattutto quello di aver indifferentemente travasato queste innovazioni pittoriche dal Lazio settentrionale all'Umbria meridionale e viceversa, favorendo in tal modo la creazione di una vulgata rinascimentale locale, unitaria e, per certi versi, piuttosto aggiornata che non ha mancato di produrre stimoli anche nei pittori della generazione successiva.

Nuove riflessioni intorno agli affreschi di Corchiano e alla tavola di Viterbo

Il ciclo di San Biagio a Corchiano: le gallerie di santi e il rapporto con il "Maestro di Gallese"

Le notizie che permettono di ricostruire la storia della chiesa di San Biagio a Corchiano sono alquanto scarse.

L'unico punto di riferimento utile per datare il lavori di rinnovamento quattrocentesco dell'edificio è costituito da una bolla papale del settembre 1466, con la quale Paolo II, per restaurare la chiesa parrocchiale, condonava un vecchio credito dovuto dall'ultimo signore del castello, Paolo Orsini, ed esentava nel contempo la Comunità da ogni imposizione economica per dieci anni[93].

Il 1466, perciò, può essere fissato come termine *post quem* sia per l'inizio dei lavori di ristrutturazione edilizia che, di conseguenza, per quelli di abbellimento dell'interno dell'edificio[94].

Quest'ultimo presenta una semplice struttura ad aula unica con copertura a capriate e prende luce attraverso tre piccole monofore trilobate che si aprono lungo le due pareti laterali e da una piccola apertura circolare in facciata (fig. 4).

La parete settentrionale, inoltre, ospita due cappelle decorate ad affresco e ricavate nello spessore della muratura. In particolare, degna di nota è quella ad arco ogivale posta più vicino al presbiterio, che ospita l'imponente figura assisa sul trono del titolare della chiesa e patrono della comunità di Corchiano, *San Biagio* (fig. 5). Tale dipinto, di buona fattura, non ha mancato di destare interesse nella critica a partire da Faldi, che indicava quale autore Antonio da Viterbo e proponeva una datazione al 1475-80, giudicandolo l'ultima opera del maestro[95]. Successivamente anche Santolini ha confermato l'attribuzione ad Antonio da Viterbo e ha datato l'opera agli anni intorno al 1460[96], sulla base dei confronti istituiti con il trittico del *Redentore* di Capena (firmato e datato 1451) e con la *Madonna con il Bambino* di Palombara Sabina, opera quest'ultima che viene collocata proprio agli inizi del settimo decennio del Quattrocento[97]. Secondo quanto proposto dallo studioso, perciò, l'affresco costituirebbe una delle poche testimonianze delle decorazioni della chiesa precedenti alla ristrutturazione successiva al 1466.

Di opinione differente per quanto riguarda l'attribuzione ad Antonio da Viterbo risulta invece Stefano Petrocchi il quale, in virtù delle evidenti affinità stilistiche, ha proposto di riferire

93 Ivi, p. 45.
94 *Ibidem.*
95 Faldi 1970, p. 19.
96 Santolini 2001, p. 46 e p. 46 n. 7. Sull'opera cfr. anche Russo-Santantarelli 1999, pp. 73-75, num. 45.
97 Mortari 1957, p. 27, num. 9.

l'affresco ad una interessante personalità attiva in ambito locale e responsabile dell'esecuzione di una grande tavola con la *Madonna in trono tra santi*, attualmente conservata nel Museo Diocesano di Orte ma proveniente in origine dalla cappella dell'Assunta del Duomo di Gallese[98]. Tale figura di artista, ribattezzata "Maestro di Gallese", viene riconosciuta come una di quelle responsabili della diffusione in area viterbese di una cultura in cui il linguaggio di Benozzo è mediato "dalla produzione umbra di metà del secolo"[99].

Sarebbero databili ad una fase precedente alla ristrutturazione della parrocchiale anche due figure di *San Biagio* dipinte sulla parete destra, proprio di fronte alla nicchia ad arco acuto sopra descritta, inserite in un'edicola affrescata accanto ai riquadri realizzati da Pancrazio Jacovetti (fig. 6).

Attribuite allo stesso autore del *San Biagio in trono*[100], o a dei suoi stretti seguaci[101], esse sembrerebbero piuttosto di un altro pittore[102] e risultano ad evidenza precedenti agli affreschi realizzati su questa parete dallo Jacovetti, in quanto il riquadro dell'*Annunciazione* eseguito da quest'ultimo è andato a distruggere quasi completamente un terzo personaggio che proseguiva la serie dei due vescovi. Isolati da una sottile fascia rettangolare di colore ocra, le due effigi del santo patrono di Corchiano sono rappresentate stanti all'interno di una struttura architettonica, costituita da un basamento alla cui estremità destra è collocato un pilastro quadrangolare che sostiene un architrave modanato. Verosimilmente tale struttura doveva concludersi simmetricamente sulla sinistra (dove, come si è visto, è stata distrutta dalla scena dell'*Annunciazione*) con un altro pilastrino e poteva contenere semplicemente un trittico di santi, con al centro la raffigurazione frontale del *San Biagio benedicente* ancora esistente, o svilupparsi con una lunga teoria di personaggi, analogamente alle gallerie dipinte da Pancrazio Jacovetti sulle pareti laterali della chiesa.

Proprio tale confronto mi sembra significativo per sottolineare come non sia possibile

98 Petrocchi 2007 (2009), p. 360. Sulla tavola confronta anche la recente scheda del catalogo del Museo Diocesano di Orte (Cavatorti 2013, pp. 26-27, sceda n. 6).

99 Petrocchi 2007, p. 361. I caratteri stilistici prevalenti nelle opere del Maestro di Gallese sarebbero: "frontalità iconica, sommaria semplificazione della grafia lineare, tendenza all'appiattimento delle forme, esteriore eleganza e composto sentimentalismo devozionale desunto dalla figurazione bennozzesca (*ibidem*). All'anonimo pittore viene attribuita la realizzazione, oltre che del *San Biagio* di Corchiano e della tavola del Museo diocesano di Orte, di alcuni affreschi eseguiti intorno al 1471 all'interno della basilica di San Famiano a Gallese, in particolar modo nella cappella della Pietà, e di una *Madonna in trono con il Bambino* nel santuario di Santa Maria delle Grazie a Corchiano (*Ibidem*).

100 Faldi 1970, p. 19.

101 Santolini 2001, p. 46 n. 5. Santolini attribuisce le figure a due distinti collaboratori di Antonio da Viterbo, uno più dotato e l'altro dai tratti più duri e deboli.

102 Russo-Santarelli 1999, pp. 73-75: riprendendo una osservazione avanzata da Zeri nelle schede di catalogazione compilate dal grande critico nel 1946, quando questi era un giovane ispettore della Soprintendenza, Russo ha attribuito i due santi ad "un pittore provinciale umbro-laziale della seconda metà del Quattrocento, vicino agli autori degli affreschi votivi della Valnerina" (ivi, p. 75).

escludere che la particolare tipologia compositiva che si ripete in alcuni degli affreschi eseguiti dallo Jacovetti all'interno del monumento possa essere stata richiesta espressamente dalla committenza per replicare un'invenzione più antica presa a modello. Lungo le pareti della parrocchiale si contano, infatti, tre diverse gallerie contenenti santi, ciascuna caratterizzata da dettagli compositivi leggermente diversi: due eseguite interamente da Pancrazio si trovano rispettivamente a destra e a sinistra della nicchia contenente il *San Biagio in trono* sulla parete settentrionale, mentre la terza, dove il pittore calvese si è affiancato ad altri artisti, è situata sulla parete opposta, subito a destra del riquadro contenente i due santi vescovi di cui si è parlato sopra.

Un primo dato interessante da sottolineare mi sembra possa essere individuato nella diversa procedura che impiega Pancrazio nell'isolare tra loro le singole figure all'interno di queste tre strutture architettoniche dipinte dai caratteri spiccatamente rinascimentali.
Le due architetture che compaiono sulla parete nord (figg. 7-8) presentano uno spazio interno totalmente unificato: i santi, infatti, albergano tutti nel medesimo "ambiente" essendo raffigurati con i piedi poggianti su di uno stesso piano. Nella galleria alla destra della nicchia (fig. 8) l'effetto è ancora più accentuato, in quanto le figure sono affiancate senza soluzione di continuità e vengono evidenziate solo dai soprastanti archetti trilobi (forse un richiamo al profilo delle monofore della chiesa); dall'altro lato della nicchia, si ripete con qualche variante lo stesso modulo compositivo, con la differenza che qui i santi sono separati da candelabre che fungono da sostegno ai peducci degli archi. Ben diversa è la situazione sulla parete meridionale (fig. 9), dove si segnalano alcune incongruenze e singolarità che meritano una riflessione più approfondita.
La struttura architettonica che ospita le figure jacovettiane sulla parete sud non è del tutto integra, poiché all'estremità destra è andata distrutta completamente la cornice del basamento e la parasta, mentre si conserva ancora il capitello (figg. 9-10).
A differenza degli affreschi sulla parete di fronte, dove compaiono solo singole figure, qui sono presenti anche delle scene narrative, come quella della *Natività* (fig. 11) e quella del *San Giorgio e il drago* (fig. 12). Inoltre, mentre l'episodio della *Nascita di Gesù* all'estrema sinistra è isolato dagli altri attraverso una parasta, quello con il san Giorgio è circoscritto esclusivamente da una riquadratura rossa, la stessa che circonda l'adiacente figura di *San Bernardino da Siena*, sulla sinistra, e quella del *San Tommaso d'Aquino*, sulla destra.
Tale bordatura rossa continua nella parte superiore dell'edicola per tutta la lunghezza dell'architrave, arrivando da un capitello all'altro, mentre è assente verticalmente tra gli ultimi

tre santi, realizzati da mani differenti rispetto a quella dello Jacovetti. Proprio la presenza di diversi pittori costituisce uno degli elementi distintivi di questa composizione: a partire dalla sinistra sono attribuibili al maestro calvese, infatti, la *Natività*, il *San Bernardino da Siena* e la scena del *San Giorgio e il drago*[103], mentre a tre pittori diversi devono essere assegnati i tre personaggi rimanenti costituiti da *San Tommaso d'Aquino*, *Santa Maria Maddalena* e *San Giuliano*.

Ad una attenta osservazione emerge come le figure del *San Giuliano* e di *Santa Maria Maddalena*, databili alla fine del Quattrocento o ai primissimi anni del secolo successivo, siano state inserite posteriormente alle altre, perché male si adattano alla scatola architettonica che le contiene e si mostrano, inoltre, caratterizzate da proporzioni diverse e da diversi elementi decorativi rispetto agli altri personaggi[104] (fig. 13). Lo stesso discorso non può essere fatto per il *San Vincenzo Ferrer* (fig. 14), che appare molto più in linea con i santi dipinti da Pancrazio da Calvi. Il domenicano, infatti, presenta grossomodo le stesse proporzioni del *San Bernardino da Siena* (fig. 15) e, come lui, è inserito all'interno della sottile riquadratura rossa, che si riconnette congruamente con quella dell'adiacente scena con il *San Giorgio e il drago*. Diversa, invece, appare la tipologia del piano su cui poggia i piedi Tommaso, realizzato con un pigmento giallo e terminante con un gradino che non sembra adattarsi alla cornice modanata che, dall'estremità sinistra dell'edicola, corre in basso al di sotto delle figure fino all'altezza del santo domenicano, dove si interrompe a causa della caduta dell'intonaco (figg. 9, 12). Il *San Vincenzo* è realizzato con una certa maestria e si distingue per l'impostazione monumentale, per l'ampia struttura del busto, l'elegante panneggio verticale della tunica bianca e la buona fattura delle mani. L'impostazione della figura, nel suo saldo impianto volumetrico, è di chiara matrice benozzesca, mentre ben più arcaico appare il volto, dalle linee schematiche ma vivacemente tratteggiato, con i tratti somatici messi ben in evidenza da un accurato chiaroscuro, che sottolinea la svirgolatura corrucciata della fronte, il contorno goticheggiante degli occhi, il profilo arricciato del naso (fig. 16). Una figura in cui convivono elementi tardogotici accanto ad altri più aggiornati in senso rinascimentale e che mi sembra denunci diversi tratti in comune con i personaggi affrescati nella cappella della Pietà nella chiesa di San Famiano a Gallese, attribuiti al "Maestro di Gallese", lo stesso pittore responsabile del *San Biagio in cattedra* nella nicchia della parete sinistra della parrocchiale di Corchiano (figg. 17-19).

103 Santolini 2001, p. 52; cfr. anche Russo-Santarelli 1999, pp. 71-73.

104 Mentre la Maddalena è raffigurata contro una cortina di tessuto damascato, appare di proporzioni più ridotte e risulta più arretrata rispetto al primo piano, il *San Giuliano* è inserito all'interno di una struttura architettonica, un grande arco impostato su pilastri ed è rappresentato su un piano più basso e avanzato rispetto agli altri personaggi.

Le peculiarità riscontrabili nella galleria in esame rispetto a quelle dipinte da Pancrazio sulla parete settentrionale possono essere estese anche ad altri dettagli della composizione.

Se si osserva il capitello all'estrema destra dell'edicola della parete meridionale (fig. 10), infatti, si nota come esso risulti sostanzialmente diverso, sia per disegno che per stile esecutivo, rispetto a quelli che, dalla parte opposta dell'affresco, si trovano ai lati della *Natività* (fig. 11). Questi ultimi, invece, in particolare quello vicino al *San Bernardino* (fig. 20), appaiono del tutto simili a quelli realizzati da Pancrazio Jacovetti nei due tempietti che ospitano la *Vergine in trono con il Bambino* lungo la stessa parete meridionale (fig. 21): analoga è la suddivisione del *kalathòs* in due registri attraverso un sottile listello, così come la palmetta centrale da cui si diparte lo stelo del fiore dell'echino, ai cui lati, inoltre, altri due steli si curvano simmetricamente verso il centro disegnando il motivo della lira. Un motivo quest'ultimo che ritorna identico anche nei capitelli delle due edicole che ospitano le serie di santi lungo la parete settentrionale.

Rispetto a queste ultime, quella dipinta sul versante opposto (fig. 23) si distingue nettamente anche per la semplicità e l'esilità con la quale è impostata la struttura architettonica dell'edicola. In particolare, molto più piccoli e semplici sono i capitelli, mentre le modanature dell'architrave appaiono di una povertà e di una essenzialità completamente assenti negli affreschi di fronte, in cui l'architrave è molto più ampio e articolato, con delle fasce sia lisce che contenenti dentelli e ovuli che conferiscono alla rappresentazione un respiro molto più classico.

A questo punto ci si trova a rispondere alla domanda su come sia possibile giustificare le differenze esistenti tra le edicole eseguite da Pancrazio sulla parete settentrionale e quella presente sul lato opposto. In quest'ultima le divergenze sono tali da spingere a chiedersi se il maestro di Calvi sia stato effettivamente il responsabile dell'impostazione generale della struttura o, piuttosto, se egli sia intervenuto sulla base di un progetto ideato da qualcun altro. In quest'ultimo caso è possibile sia che Pancrazio abbia collaborato come socio affiancandosi ad un maestro titolare dell'appalto o che sia subentrato ad esso, portandone a compimento l'opera.

Un indizio che a mio avviso potrebbe rafforzare l'ipotesi di un'altra personalità responsabile del lavoro è costituito dalla differenza esistente tra i due capitelli affrescati dallo Jacovetti sull'estrema sinistra e quello posto all'estrema destra, concepito dal punto di vista della logica decorativa in maniera sostanzialmente diversa rispetto agli altri undici che il maestro calvese ha realizzato con certezza all'interno della chiesa[105].

105 I tredici capitelli attribuibili in totale a Pancrazio sono: quattro per ogni tempietto (due) che ospita la *Vergine*

Se attribuissimo a Pancrazio da Calvi anche il disegno del capitello all'estrema destra, il diverso aspetto tra i due elementi architettonici che alle estremità sostengono l'edicola risulterebbe a mio avviso in contrasto con quanto il maestro ha realizzato sulla parete opposta, dove nella galleria alla sinistra della nicchia di san Biagio (l'unica interamente conservata, fig. 8), i due capitelli (fig. 24) risultano esattamente identici, a garantire un effetto di simmetria e di corrispondenza che non è rispettato nell'analoga invenzione della parete meridionale.

In quest'ultima, tuttavia, proprio a sostegno di un tentativo da parte del maestro calvese di conferire equilibrio e simmetria alla composizione, va osservato come il capitello realizzato alla sinistra del riquadro (fig. 22) si sforzi di somigliare in qualche modo a quello sulla destra: esso infatti, a differenza di tutti gli altri dipinti nella chiesa dallo Jacovetti, pur conservando il motivo della lira e del lungo stelo che si riconnette al fiore dell'echino, non presenta la suddivisione in due parti del *kalathòs*, analogamente a quanto avviene per il suo omologo accanto al *San Giuliano*.

Il capitello all'estrema destra risulta, si è detto, sostanzialmente diverso dagli altri: esso è meno bidimensionale e si caratterizza per una strutturazione più essenziale e una sintassi meno artificiosa e ricercata degli elementi decorativi, realizzati con un tratto più volubile e pittorico.

Le foglie d'acanto appaiono più corpose e naturalistiche, e solo qui si presentano nel primo giro tutte unite tra loro in un'unica corona ininterrotta, da cui esse si dipartono con un disegno intenso e vibrante, articolandosi naturalisticamente nello spazio. A mio giudizio, quindi, si potrebbe ipotizzare che la struttura di questa galleria sia stata progettata da un artista diverso dallo Jacovetti, il quale ha ideato le proporzioni della struttura e la decorazione degli elementi architettonici (come le modanature dell'architrave e il capitello dell'estrema destra), oltre che l'arcaica soluzione di circondare le figure dei santi con sottili riquadrature di colore rosso.

Un artista probabilmente meno aggiornato di Pancrazio e legato ancora a moduli tardogotici, ma di buon livello il quale, o per propria scelta o su richiesta diretta della committenza, ha dovuto attenersi come si è già supposto, forse ad un modello già esistente all'interno della chiesa: l'edicola contenente i due *San Biagio* che compare su questa stessa parete e che, pur nelle forme più semplificate, presenta strette analogie compositive con la galleria di santi analizzata sopra.

Alla luce delle considerazioni fin qui esposte, ritengo che una proposta plausibile sia quella di identificare l'ideatore della galleria dei santi della parete meridionale nell'autore del *San*

in trono con il Bambino sulla parete meridionale e, sulla stessa parete, i due ai lati della *Natività*; sulla parete settentrionale i due capitelli dell'edicola alla sinistra della nicchia con il *San Biagio in trono* e l'unico sopravvissuto dall'altro lato della stessa nicchia.

Vincenzo Ferrer che vi è contenuto, per il quale sopra è stato avanzato il nome del cosiddetto "Maestro di Gallese".

Una volta stabilita l'estensione della composizione il maestro potrebbe aver realizzato quindi la porzione destra della scena, comprendente il capitello e le prime figure fino al *San Vincenzo*. Purtroppo è andata perduta la parasta che originariamente doveva trovarsi sotto al capitello superstite, ma si deve ritenere che anch'essa, probabilmente, presentasse il medesimo classico aspetto delle altre due dalla parte opposta, con la superficie scanalata e rudentata. Con tutta probabilità, nel giro di alcuni decenni, è stato deciso di aggiornare la raffigurazione di alcuni santi contenuti nella galleria e per tale ragione quelli originari, realizzati a partire dal margine destro, sono stati sostituiti dalla *Maddalena* e dal *San Giuliano.* In particolare molto evidente risulta l'inserimento forzato di quest'ultimo all'interno dell'edicola, rispetto alla quale non è stato previsto nessun elemento di raccordo, tanto che tra il santo cavaliere e il capitello è stato lasciato uno spazio vuoto di alcune decine di centimetri.

Non è possibile stabilire, come si è già detto, se Pancrazio abbia collaborato con il pittore che ha impostato la struttura della galleria, dividendo con lui la superficie da affrescare, o se sia subentrato ad esso in un secondo momento, portando a termine un cantiere abbandonato dal primo titolare della commissione. Riterrei più probabile la seconda ipotesi, visto che la superficie decorata dallo Jacovetti risulta più estesa di quella restante e si presenta caratterizzata, inoltre, da composizioni più impegnative ed iconograficamente rilevanti delle altre, fatto che ne denuncia una assoluta libertà nella scelta dei soggetti e una preminenza nell'ambito del cantiere.

Il tono classico più modesto e l'arcaicità della riquadratura utilizzati dal maestro calvese devono perciò, a mio avviso, essere giustificati con i vincoli costituiti da una composizione già impostata da un altro pittore; ciò nonostante Pancrazio è riuscito a dare ugualmente libero sfogo alla propria vena creativa riversando nei dipinti, come si dirà meglio più avanti, tutte le novità con le quali era entrato in contatto fino a quel momento.

Un rapporto tra Pancrazio e il Maestro di Gallese sulla parete meridionale non deve stupire in quanto esso si ripropone anche sulla parete opposta. Anche qui è stato sottolineato più volte come le gallerie di santi raffigurate dallo Jacovetti si trovino ai lati della nicchia affrescata dall'anonimo pittore di Gallese.

Le due edicole sembrano essere state commissionate appositamente per valorizzare la rappresentazione posta all'interno della cappella ad arco acuto, quasi questa fosse lo scomparto centrale di un polittico caratterizzato da una numerosa serie di pannelli laterali (fig. 3).

Di conseguenza, sembrerebbe perciò che gli affreschi di Pancrazio siano posteriori a quelli del Maestro di Gallese[106]. Fino ad ora nessuno ha mai messo in evidenza l'estrema qualità del finto coronamento architettonico che circonda la cappella ogivale che ospita il *San Biagio*, un'architettura gotico-fiorita caratterizzata da corposi girali floreali e naturalistiche foglie acantacee dipinte a chiaroscuro, che convergono nella gemma fiorita che svetta al culmine dell'arco (fig. 25). Ai lati i racemi si dipartono da due fantasiosi capitelli decorati da due giri di foglie, in basso acantacee e in alto d'acqua, sotto ai quali si impostano pilastri decorati nella specchiatura interna da ulteriori motivi floreali su fondo giallo. Tale decorazione viene interrotta sulla destra dall'apertura di una finestra e ciò sembrerebbe confermare la datazione precedente ai lavori edilizi eseguiti dopo il 1466. Tuttavia, sempre sulla destra, lo spigolo di una cornice posta subito sopra al capitello va ad interrompere la fascia di colore rosso che rifinisce all'esterno la galleria di santi affrescata da Pancrazio. Tale elemento suggerirebbe che l'esecuzione della cornice goticheggiante possa essere successiva a quella dell'edicola dipinta da Pancrazio.

A questo punto i dati materiali farebbero supporre una successione delle fasi decorative che prevederebbe come primo intervento l'esecuzione del *San Biagio in cattedra* nella nicchia ad opera del Maestro di Gallese (forse prima dei lavori di sistemazione del 1466), quindi quella delle due gallerie laterali dipinte da Pancrazio e, in ultimo, la realizzazione della finta architettura intorno alla cappella a valorizzare ulteriormente la figura del santo patrono di Corchiano.

Un ultimo elemento su cui mi sembra sia interessante esprimere delle considerazioni è l'assegnazione della cornice al Maestro di Gallese. Tale personalità, a mio avviso, risulta di un estremo interesse e il suo recupero è certamente un fatto rilevante per la ricostruzione della storia della pittura del territorio viterbese del XV secolo.

Il Maestro di Gallese, infatti, nel il suo linguaggio oscillante tra gotico internazionale e innovazioni protorinascimentali, non denuncia caratteri di irrigidimento e attardamento provinciali, o di passività nella ricezione di nuovi stimoli, ma manifesta, al contrario, la volontà di offrire una proposta alternativa, attraverso la quale il maestro cerca di conciliare in una unica visione le due principali correnti della pittura italiana dei decenni centrali del Quattrocento. La qualità delle figure dipinte a Gallese nella chiesa di San Famiano, infatti, pur nella discontinuità della tenuta stilistica, e nonostante i retaggi di una tradizione gotica che ancora emerge come substrato culturale di fondo, denunciano infatti una personalità assai ricca e articolata. Ne è una prova la grande attenzione e freschezza di invenzione (che si

106 L'ipotesi è stata formulata da Santolini (2001, pp. 46-47, in particolare n. 7).

traducono in un innalzamento del livello qualitativo all'interno della composizione) con cui sono realizzate le architetture e gli elementi decorativi gotico-fioriti.

Si guardi, ad esempio, nella chiesa di San Famiano, la grande figura del *San Cristoforo* affrescata lungo la parete sinistra, vicino alla controfacciata (fig. 26). Il santo, dalle proporzioni monumentali, è conservato solo nella metà superiore del busto, ed è inserito all'interno di una notevole struttura architettonica caratterizzata da un arco affiancato da un pilastro con capitello a foglie d'acanto che sorregge una balconata decorata da un raffinato traforo di motivi vegetali. I caratteri sono affini a quelli dei girali che abbelliscono il profilo della cappella della chiesa parrocchiale di Corchiano, così come sono strettamente confrontabili con essa le architetture e i motivi decorativi della cappella della Pietà nella basilica dedicata al santo protettore di Gallese: si guardi, ad esempio, il santo martire che compare sulla facciata esterna del pilastro sinistro, un cavaliere dall'aspetto tipicamente "cortese", che si trova sotto un'edicola ad esedra, con la calotta decorata a valva di conchiglia e la guglia soprastante terminante in una gemma fiorita del tutto simile a quella della chiesa di San Biagio a Corchiano.

Tornando all'affresco con il *San Biagio in trono* in quest'ultimo edificio, credo che non si possa escludere del tutto la possibilità che esso sia stato eseguito anche dopo i lavori di ristrutturazione della chiesa, in quanto l'attività del Maestro di Gallese si è protratta fino ai primi anni settanta del Quattrocento[107]. D'altro canto è possibile che l'immagine del santo patrono possa essere stata la prima ad essere commissionata non appena finiti i lavori di ristrutturazione della chiesa alla metà del secolo, per bene augurare la "nuova vita" dell'edificio.

Poiché non possediamo alcuna notizia sull'entità dei lavori, allo stato attuale delle conoscenze, non è ancora possibile perciò risolvere il problema sul rapporto cronologico esistente tra gli affreschi del Maestro di Gallese e quelli di Pancrazio Jacovetti lungo la parete settentrionale.

I modelli antoniazzeschi

Le due edicole progettate da Pancrazio, di diversa lunghezza, sono organizzate secondo una stessa concezione generale, con alcune differenze, probabilmente dovute ad una ricerca di *varietas* necessaria ad evitare l'eccessiva ripetitività di uno stesso schema compositivo.

Il lessico architettonico è pressoché identico nei capitelli (differenti solo per il colore), negli architravi (dove variano lievemente le proporzioni) e nei pilastri (decorato a finto marmo

107 La campagna decorativa della chiesa di san Famiano a Gallese, il cui principale protagonista è stato proprio l'anonimo Maestro di Gallese, è stata realizzata intorno al 1471 (Petrocchi 2009, p. 361).

quello dell'edicola destra, con candelabre quelli dalla parte opposta). Dal punto di vista decorativo le maggiori differenze sono costituite dalle belle valve di conchiglia nella galleria destra, dipinte ai lati degli archi trilobati e rappresentate alternativamente nella facciata concava e convessa, sostituite nell'altra galleria da busti di angioletti monocromi raffigurati frontalmente e di tre quarti (figg. 27-28).

Quest'ultima (fig. 7), l'unica completamente integra, contiene solo cinque figure, mentre quella dal lato opposto, frammentaria, si interrompe all'altezza del settimo personaggio. Qui compaiono, da sinistra a destra, i santi *Leonardo*, *Giacomo Maggiore*, *Sebastiano*, probabilmente un *Apostolo*, una *Madonna stante con il Bambino in braccio*, un altro santo irriconoscibile perché completamente rovinato e nuovamente la *Vergine con il Bambino*. In particolare, degna di nota mi sembra quest'ultima figura, quasi completamente perduta e leggibile solo per la parte del corpo di Gesù, mentre di Maria si intravede l'ingombro dell'aureola e il contorno della mano destra che sorregge il Figlio.

Già è stato sottolineato come l'abbigliamento del Bambino tenuto in braccio da Maria in questa grande, ma frammentaria, galleria di santi posta più vicino al presbiterio, "vestito con la tunichetta a cannelli", costituisca una ripresa della tradizione pittorica viterbese[108]. Questa immagine doveva rivestire un ruolo particolare all'interno dell'edicola in cui si trova. Ciò è testimoniato anche dal fatto che il profilo dell'arco che la racchiude (attualmente visibile solo per metà) in origine doveva presentare cinque lobi anziché i tre canonici che compaiono sopra agli altri personaggi.

Tale espediente venne usato da Pancrazio certamente per ricavare più spazio all'interno della struttura architettonica e per conferire maggior risalto a quella che, verosimilmente, doveva essere una Vergine assisa sul trono anziché una Madonna stante (come le altre raffigurazioni mariane presenti nelle due gallerie di questa parete). Una composizione che doveva somigliare, forse, a quella al di sotto dell'*Annunciazione* della parete di fronte, dove il Bambino è rappresentato in piedi sulle ginocchia della madre, mentre le cinge con le mani il collo (fig. 30). Tale invenzione, è stato messo bene in evidenza da Santolini, costituisce una ripresa di una fortunata e genuina invenzione di Antoniazzo Romano, che nella cosiddetta Madonna Huston (fig. 31), ha fuso in un'unica immagine due iconografie da lui già sperimentate in dipinti di grandi dimensioni: il trittico di Subiaco, datato al 1467 e quello Caetani, del 1476 (fig. 32)[109].

Nei pannelli centrali di queste due tavole, infatti, compaiono due diverse raffigurazioni della

108 Santolini 2001, p. 56. In particolare Santolini nota una ripresa da un affresco in Santa Maria della Quercia a Viterbo, variamente attribuito dalla critica.

109 Cavallaro 2013, pp. 84-85.

Vergine in trono con il Bambino: nella prima Gesù abbraccia affettuosamente con una mano sua Madre, che avvicina la guancia a toccare il capo del Figlio, in una raffigurazione dal carattere spiccatamente intimistico e sentimentale che il maestro ha ripreso dai modelli del Beato Angelico[110] (primo fra tutti la pala di Montassieve del 1435); nella seconda la Vergine solleva aristocraticamente tra pollice e indice il velo trasparente che cinge i fianchi di Gesù, un'invenzione che Antoniazzo poté derivare, probabilmente, dal camerte Giovanni Boccati, attivo a Roma per la cappella della famiglia della Valle nella chiesa dell'Aracoeli, cappella in cui era stato impiegato, probabilmente nella fase giovanile, lo stesso Aquili[111]. Nella tavola del *Museum of Fine Arts* di Huston, i due modelli iconografici di Fondi e di Subiaco sono fusi insieme, in una straordinaria e molto riuscita sintesi tra l'eleganza sofisticata del gesto della Vergine e l'affettuoso e tenero abbraccio tra madre e figlio.

L'iconografia della Madonna Huston, considerata tra le Madonne del davanzale dipinte da Antoniazzo "la più insigne per valori pittorici e quella destinata a riscuotere maggior consenso da parte del pubblico romano"[112], godette di grande fortuna presso i devoti committenti dell'Italia centrale e venne codificata nel periodo giovanile dell'Aquili, negli anni intorno al 1475-76, quando lo stile del maestro è caratterizzato dal raffinato linearismo di origine fiorentina[113]. Sulla scia del favore incontrato da tale invenzione, a partire dal 1475, dalla bottega di Antoniazzo uscì "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 altaroli derivanti da questo prototipo"[114], come la *Madonna con il bambino* della collezione Perkins di Assisi, quella in controparte dell'*Institute of Arts* di Detroit (entrambe prive del cardellino), o ancora la *Madonna* in una collezione privata di Firenze esposta alla mostra di Palazzo Barberini del 2013 (cat. 21), e la *Madonna con il Bambino* di Palazzo Bianco a Genova[115].

Proprio la ripresa del modello Huston di Antoniazzo costituisce uno dei principali elementi che hanno spinto la critica a individuare come fondamentale nella cultura dello Jacovetti la conoscenza delle opere dell'Aquili. Una conoscenza che secondo Santolini dovette avvenire, in base alla vicinanza riscontrabile tra i volti dei personaggi realizzati dallo Jacovetti e quelli della Madonna e del Bambino del trittico di Subiaco, direttamente a Roma intorno alla fine degli anni sessanta del Quattrocento, in un periodo precoce della formazione del maestro

110 Ivi, p. 78. Cfr. anche *idem* 1992, pp. 61-62.
111 *Idem* 2013, pp. 23, 85.
112 Ivi, p. 26.
113 *Ibidem.*
114 *Ibidem.*
115 *Ibidem.*

calvese[116]. Confermerebbero questa ipotesi l'influenza su Pancrazio degli affreschi romani di Tor de' Specchi, databili alla fine del settimo decennio, e l'assenza nello stile del maestro degli influssi del Ghirlandaio, fortemente presenti al contrario nelle opere di Antoniazzo realizzate dal 1475 al 1480[117].

La tipologia "Huston" rappresenta una delle iconografie a cui Pancrazio si mostrò più fedele nelle rappresentazioni della *Vergine con il Bambino*. Nella parrocchiale di Corchiano essa è stata ripresa per tre volte: una vera e propria "Madonna del davanzale" è quella al di sotto dell'*Annunciazione* sulla parete meridionale (figg. 32-33), replica in controparte del prestigioso modello antoniazzesco. La stessa composizione è presente con delle varianti nella *Madonna in trono* sotto all'edicola subito a sinistra del riquadro con l'*Annunciazione* (fig.) e, per quel che è possibile vedere sulla parete di fronte, nel lacerto di affresco raffigurante la Vergine con il Bambino sotto all'archetto polilobato.

Una fedele riproposizione dello stesso cartone della *Madonna del davanzale* posta sotto all'*Annunciazione* è invece conservata a Narni, nell'edicola della facciata della chiesa di Sant'Agostino (figg. 34-35) e a Magliano Sabina, nella chiesa di San Pietro, dove ritorna il tipo del Bambino con la tunica. Una adesione, quindi, convinta di un modello di Antoniazzo, che deve aver colpito molto l'immaginazione del pittore, in particolare, credo, la postura sofisticata ed elegante delle mani di Maria, riproposta con assoluta fedeltà e grande insistenza in tutte le Vergini rappresentate dal maestro umbro.

La ripresa del modello è a tal punto precisa da non poter metter in dubbio che Pancrazio possa aver studiato dal vivo su esempi di prima mano dell'Aquili. Uno studio e una conoscenza che possono essere iniziati anche indietro nel tempo, a partire dagli anni sessanta, ma che devono aver avuto il loro momento culminante alla metà dell'ottavo decennio, molto probabilmente a Roma e proprio sulle Madonne del tipo Huston, come si è visto assai diffuse a partire solo dagli anni 1475-76 (come dimostra la stessa tavoletta del museo americano, eseguita probabilmente per un notabile dell'Urbe[118]). Infatti, si ritiene che il sottile grafismo fiorentineggiante esibito nelle proprie opere da Antoniazzo faccia parte anche del bagaglio linguistico dello Jacovetti, come si vedrà più avanti per la tavola del Museo Civico di Viterbo, e che la principale differenza tra i dipinti su tavola dell'Aquili degli anni settanta e gli affreschi di Pancrazio possa essere imputata principalmente alla difformità di *medium* e di tecnica esistenti tra di essi.

A partire all'iconografia antoniazzesca della Madonna del davanzale è interessante notare

116 Santolini 2001, p. 51.
117 *Ibidem.*
118 Cavallaro 2013, p. 26.

come il maestro di Calvi sia giunto a concepire una raffigurazione del tutto personale su cui la critica non ha posto sufficiente attenzione: si tratta della Vergine stante che sorregge con le mani il Bambino seduto, il quale a sua volta cinge con le braccia il collo della Madre. Un'immagine che si presta facilmente ad essere utilizzata come affresco votivo, perché la figura in piedi di Maria occupa molto meno spazio rispetto alla sua omologa assisa sul trono e può facilmente essere affiancata ad altri santi. A Corchiano questo tipo di rappresentazione è utilizzata due volte, una su ciascuna galleria posta ai lati della nicchia con il *San Biagio in trono* (figg. 7-8, 27-28).

Tale immagine ha trovato una diffusione, ad opera di deboli seguaci di Pancrazio, anche in area umbra, nel territorio di Narni, sia nel centro cittadino, sulla controfacciata della chiesa di Santa Maria in Pensole (fig. 37), che nella cappella inferiore della chiesa parrocchiale del piccolo centro di Le Coppe, attualmente nel comune di Stroncone. In particolar modo, all'interno di quest'ultimo ambiente, sulla parete di fondo, ai lati dell'altare dove campeggia un affresco firmato e datato nel 1498 da Angelo da Vignanello, si trovano ben due raffigurazioni simmetriche (figg. 38-39) di questa invenzione jacovettiana (di cui quella destra affiancata ad un *San Biagio* è datata 15 aprile 1491)[119], a testimoniare la diffusione che il linguaggio di questo maestro ha incontrato sia in area laziale che umbra.

Proprio Pancrazio deve essere riconosciuto come il primo e principale diffusore di iconografie antoniazzesche in Umbria meridionale, attraverso una direttrice che dal Lazio tende a risalire verso nord. Le opere lasciate in territorio umbro dalla bottega dell'Aquili (forse dal figlio Marcantonio, e con certezza dal nipote Evangelista), si datano infatti solo nel secondo decennio del Cinquecento[120]. Molto probabilmente, l'attività umbra del maestro, testimoniata da scarsi documenti (le insegne papali dipinte nel 1472 e la cappella per Alessandro di Cristoforo da Itieli realizzata tra il 1474 e il 1477) e da un'unica opera certa sopravvissuta (l'edicola di Sant'Agostino a Narni), deve essere stata di una certa rilevanza. Solo così può essere spiegata la presenza in città dell'affresco conservato in Santa Maria Impensole, affine alle opere di Pancrazio anche da un punto di vista stilistico, come si ricava dalla sottolineatura dei tratti somatici (in particolare gli occhi) e dalla incisiva e marcata linea di contorno. Probabilmente alla stessa mano può essere avvicinato anche un affresco staccato raffigurante una *Santa regina martire* conservato all'interno della raccolta comunale di Narni[121]. Non è escluso che ci si trovi di fronte ad un collaboratore uscito dalla bottega del pittore calvese, che

119 La somiglianza della doppia raffigurazione della Madonna con il Bambino de Le Coppe con quelle dipinte da Pancrazio a Corchiano è stata notata per la prima volta da Esposito (2003, p. 31) il quale attribuisce tali affreschi "a maestranze provenienti dalla bottega di Pancrazio Jacovetti".

120 Per l'attività umbra di Evangelista Aquili cfr. Moroni – Ricci 2009, pp. 30-33.

121 Novelli 2012, p. 331, scheda n. 302.

può aver avuto modo di conservare le invenzioni del maestro anche al termine del suo apprendistato, o immaginare la presenza a Narni di altre immagini jacovettiane andate distrutte, che hanno influenzato gli artisti locali.
La pratica di riutilizzare gli stessi cartoni, assai diffusa nelle botteghe artistiche tre-quattrocentesche, viene adoperata con costanza anche da Pancrazio, il quale tende a riproporre le medesime invenzioni o parti di esse anche a distanza di tempo e nel corso dell'intera durata della sua carriera. Oltre alla tipologia antoniazzesca della tavola "Huston", e quella della Madonna eretta con il Bambino in braccio, il maestro ripropone diffusamente anche la sola invenzione del corpo di Gesù seduto con le ginocchia piegate, utilizzata con delle varianti (nella parte superiore del busto e nella testa) sia nelle Madonne erette, che nella versione assisa sul trono, come ad esempio nel tempietto all'estrema sinistra della parete meridionale di Corchiano. Una figura, quella del Cristo bambino seduto, che ritorna lungo la stessa parete anche nel Bambinello riscaldato in terra dal bue e dall'asinello nella scena della *Natività*, disegnato attraverso un cartone ruotato di novanta gradi con il risultato che Gesù appare rigidamente appoggiato sulla schiena come un "bambolotto" di plastica. La stessa invenzione, infine, ricompare anche nella tavola del Museo Civico di Viterbo.
Un altro schema compositivo ripetuto più volte dallo Jacovetti è quello della figura maschile vista di "tre quarti" con una lunga barba e la folta capigliatura, come ad esempio il "tipo" del *Sant'Andrea* nella nicchia di Sant'Agostino a Narni, che ritorna nel Padreterno dell'*Annunciazione* di Corchiano e, all'interno della stessa chiesa nel *Sant'Antonio Abate* della galleria alla sinistra della nicchia di san Biagio (figg. 40-41). Per terminare in questo gioco di corrispondenze si potrebbe citare, infine, all'interno di quest'ultima serie di santi, il *San Biagio* replicato in controparte nel *Sant'Agostino* sull'edicola di Narni attraverso il ribaltamento di uno stesso cartone.

I rapporti con la città di Narni

Come si è visto la ripetizione di alcune formule fisse in tutte le sue opere è un tipico *modus operandi* del maestro che non permette, quindi, di utilizzare i riferimenti stilistici come precisi e univoci termini di datazione. Questa continua rielaborazione di materiali figurativi diversi che vengono fusi e mescolati tra loro rendono, infatti, molto eterogenee le composizioni di Pancrazio e impediscono di sbilanciarsi con troppa sicurezza in favore di una datazione piuttosto che un'altra. Il problema della cronologia degli affreschi di Corchiano, ad esempio, credo che non sia stato ancora pienamente chiarito.

Tali dipinti sono stati collocati ai primi anni settanta del Quattrocento[122], per via delle affinità "troppo forti" con la Cappella Mazzatosta di Lorenzo di Jacopo, realizzata nel 1469[123].
Per la stessa ragione è stato notato come gli affreschi dipinti dal maestro sulla parete nord sono stati eseguiti in un'epoca immediatamente successiva a quelli della parete sud, a causa dell'eccessiva rigidità delle figure e dell'allontanarsi dalla posata classicità degli esempi di Lorenzo da Viterbo[124]. Inoltre, sempre in base a considerazioni di carattere stilistico, e pur in maniera dubitativa, è stato supposto che l'affresco della nicchia di Narni possa essere una delle prime opere del maestro a causa della "mancanza di tridimensionalità nella resa delle aureole, presente invece in alcuni affreschi di Corchiano"[125].
La vicinanza dei dipinti di Narni e di quelli di Corchiano sembra indubitabile, ma abbiamo visto come la presenza sulla facciata della chiesa narnese della composizione antoniazzesca del tipo "Huston" porti a spostare la datazione del dipinto almeno alla seconda metà dell'ottavo decennio. Ciò a mio avviso troverebbe una implicita conferma nella particolare soluzione che il maestro calvese ha utilizzato per realizzare lo sfondo dell'affresco: i tre personaggi, infatti, sono inseriti all'interno di tre nicchie dipinte una di fianco all'altra, quasi fossero delle sculture policrome.
La profondità della calotta delle esedre è profondamente scavata dal chiaroscuro, che disegna un'ombra avvolgente e conferisce forte risalto plastico all'architettura dipinta. Le aureole che, originariamente dorate, dovevano accogliere la luce del tramonto (la facciata della chiesa è esposta, infatti, ad ovest), rifulgendo esaltavano ancor di più le figure dal fondo e, seppur piatte e bidimensionali, non mancano di proiettare anch'esse un'ombra sulla superficie della nicchia retrostante. Tale concezione scultorea e monumentale, a mio avviso denuncia una maggiore maturità da parte dal pittore, che avrebbe potuto realizzare queste figure anche verso la fine degli anni settanta. Non si deve dimenticare, infatti, che nel 1477 il maestro è documentato a Sangemini per rilasciare quietanza di pagamento ad Alessandro di Cristoforo da Itieli e, come si dirà più avanti, ritornerà con certezza nel centro umbro anche nel 1482. Un ulteriore elemento che potrebbe indurre a datare l'intervento sulla facciata di sant'Agostino agli anni successivi il 1475 (e al contempo giustificare in parte l'attenzione ai valori plastici manifestata da Pancrazio) può essere costituito, a mio avviso, dall'arrivo a Narni, proprio nel 1475, del dipinto su tavola dello scultore e orafo senese Lorenzo di Pietro detto il Vecchietta. Questo grande maestro, che aveva già lasciato in città prima del 1464 una pregevolissima

122 Santolini 2001, p. 34.
123 Ivi, p. 51.
124Ivi, p. 56.
125Ivi, pp. 58-59.

scultura lignea raffigurante *San Bernardino da Siena* (fig. 42), è attivo nuovamente per il centro umbro proprio nel 1475, quando realizza per la chiesa della locale confraternita di Sant'Antonio Abate, probabilmente su commissione del cardinale Eroli, l'imponente scultura lignea raffigurante il santo eremita e il dipinto su tavola con l'immagine del santo patrono di Narni, il vescovo Giovenale (figg. 43-44)[126]. Proprio quest'ultima opera, infatti, realizzata nell'ultima fase di vita del maestro, "palesa le ricerche che Lorenzo di Pietro aveva condotto in ambito scultoreo sullo sviluppo del moto interno delle figure e sulla loro articolazione nello spazio. Il santo vescovo, infatti, è lievemente ruotato di tre quarti rispetto all'osservatore, con un movimento che vivifica pienamente lo spazio architettonico della nicchia in cui esso è inserito"[127]. Una figura stante, quella del *San Giovenale* viecchiettesco, inserita all'interno di una nicchia a esedra completamente scavata dal chiaroscuro e sulla quale il santo proietta la propria ombra. Pur nelle evidenti differenze nella concezione della figura umana (estremamente complessa, vibrante, articolata e "donatellianamente" impostata quella di Lorenzo di Pietro, rigide, monumentali, ieratiche e antoniazzesche, invece, quelle di Pancrazio), credo che l'idea di inserire dei personaggi concepiti come sculture all'interno di una profonda nicchia a esedra possa essere stata suggerita allo Jacovetti dal dipinto del Vecchietta, di certo un'opera che a Narni ha rappresentato una forte novità.

Il legame tra Corchiano e Narni e tra le opere dello Jacovetti e del Vecchietta, a mio avviso, può essere esteso anche alla figura del *San Bernardino da Siena* dipinta da Pancrazio nella galleria dei santi della parete meridionale della parrocchiale di San Biagio (figg. 15, 46).

È stato giustamente notato come il san Bernardino sia raffigurato secondo la corrente iconografica "che ebbe immediata diffusione a partire dalla canonizzazione del santo avvenuta nel 1450, "con la figura stante ed emaciata dai lunghi digiuni, che tiene fra le mani la tabella con il monogramma cristologico"[128].

In particolare il pittore calvese, nella resa della bocca del santo francescano attraverso "una piega amara", ha adottato una particolare contrazione "espressionistica", caratteristica della fisionomia bernardiniana e utilizzata da Jacopo Vincioli, *alias* "Espressionista gozzolesco", nella cappella dedicata a San Bernardino all'interno della chiesa di San Francesco a Montefalco[129], dipinta nel 1461. Pur tenendo conto del documentato rapporto con Jacopo da Spoleto testimoniato nel 1472, ritengo tuttavia che un più attrattivo modello dal quale Pancrazio potrebbe aver ripreso le fattezze dell'Albizzeschi possa essere stato proprio il

126Per la datazione della tavola e la ricostruzione delle vicende legate al suo nome cfr. Novelli 2015, pp. 121-132.
127Ivi, pp. 124-125.
128Santolini 2001, p. 53.
129Ivi, p. 54.

simulacro ligneo che a Narni il Vecchietta aveva eseguito per la confraternita di san Bernardino da Siena.

Realizzata, come si è visto, prima del 1464, la scultura (attualmente al Museo del Bargello) costituisce uno dei più vivi e intensi ritratti del predicatore francescano, realizzato da un artista che, proprio per essere originario di Siena, aveva avuto modo di conoscere direttamente il celebre personaggio da lui raffigurato[130].

L'opera presenta Bernardino frontalmente, con la tavoletta contenente il trigramma tenuta delicatamente con la punta delle dita di fronte al petto, e con i tratti del viso estremamente aderenti (eppure così naturalistici e vividi) a quella classica maschera che le rappresentazioni pittoriche dell'arte italiana hanno attribuito al santo per tutto il Quattrocento (figg. 42, 45). Anche la bocca del *San Bernardino* di Narni si presenta contratta in una smorfia "amara" come quella degli affreschi di Montefalco, disegnando un arco inflesso verso il basso accentuato dalla profonde pieghe che ai lati partono dal naso e scendono fino al mento sporgente. Ci troviamo nel periodo in cui il Vecchietta sta realizzando le sculture dei *Santi Pietro e Paolo* per la Loggia della Mercanzia a Siena, un momento cruciale del suo percorso artistico, quando lo studio di Donatello si fa più attento e serrato, producendo una profonda rivoluzione nel suo linguaggio scultoreo[131].

La statua lignea rappresentava a Narni la gemma più preziosa di un complesso decorativo di grande fascino. All'interno della cappella di san Bernardino, infatti, illustravano un sofisticato discorso iconografico gli affreschi bennozzeschi di Pierantonio Mezzastris, che venivano accompagnati sul pavimento dalle belle mattonelle maiolicate in ceramica di Deruta[132].

La cappella dedicata al celebre predicatore francescano, eretta nel 1458 e beneficiata da varie indulgenze papali (tra cui quella già ricordata di Pio II nel 1464), deve aver rappresentato perciò un monumento di grande fascino e richiamo per gli artisti locali e certamente lo stesso Jacovetti dovette conoscerla. Per tale ragione ritengo che sia molto più plausibile che il modello per il *San Bernardino* affrescato a Corchiano possa essere stato costituito dalla scultura lignea del Vecchietta di Narni, molto più vicina e accessibile per il pittore calvese rispetto agli affreschi di Montefalco.

Il rapporto con Lorenzo da Viterbo e Benozzo Gozzoli

La datazione degli affreschi di Corchiano, si è detto, rimane una questione aperta. Io credo che la ripresa della tipologia Huston debba necessariamente spostare in avanti di qualche anno

130Sulla scultura di *San Bernardino* del Vecchietta cfr. Bagnoli 1993, pp. 206-209; Ortenzi 2009, pp. 158-159.
131Novelli 2015, p. 121.
132Sulla storia della cappella cfr. Vignoli 2006, pp. 149-154; ivi, pp. 193-217.

il riferimento cronologico proposto da Santolini. Una datazione al 1476-1477 non deve meravigliare eccessivamente, anche in riferimento alla distanza dagli affreschi della Cappella Mazzatosta. Non si deve dimenticare, infatti, che le novità del linguaggio di Lorenzo di Giacomo portate a Viterbo nel 1469, a quanto pare, furono del tutto improvvise e rappresentarono un evento artistico di estrema complessità, che venne recepito solo in minima parte dai maestri locali, ancora impegnati nei primi anni Settanta a conciliare gli affreschi di Benozzo con la più diffusa e "culturalmente vicina" visione tardogotica. La concezione pierfrancescana della rappresentazione dello spazio prospettico di Lorenzo da Viterbo, unita alla cristallina definizione volumetrica dei corpi, i cui panneggi sembrano fatti di pura luce, a cui straordinariamente si affianca la potenza ritrattistica quasi rude e violenta dei personaggi, rappresentano un episodio eccezionale a questa data non tanto per la città di Viterbo, ma per il panorama più generale della pittura dell'Italia centrale[133]. Per tale ragione credo che Pancrazio possa benissimo essere rimasto colpito profondamente dalle invenzioni del maestro viterbese e che, come per quelle di Antoniazzo, possa aver guardato a loro e riflettuto su di esse per tutto il corso della sua carriera. Solo così si possono spiegare alcuni aspetti degli affreschi di Corchiano, come ad esempio la costruzione di due delle scene più importanti dell'intero ciclo, quali l'*Annunciazione* e la Natività, quest'ultima più correttamente definibile come un'*Adorazione del Bambino* (come per l'analoga raffigurazione di Lorenzo da Viterbo nella cappella Mazzatosta).

Che Pancrazio abbia avuto ben presente l'invenzione laurenziana è testimoniato in primo luogo dalla ripetizione di un dettaglio citato dalla cappella viterbese per ben due volte . Si tratta delle due bisacce che sono state dipinte appese ad un moncone del tronco che sostiene la capanna (fig.). Lorenzo aveva utilizzato questo espediente per connotare con un dettaglio naturalistico la sua sofisticata composizione, ritraendo con grande sottigliezza fiamminga un "sporta di vimini" e un panno di tessuto bianco appesi al palo sinistro della struttura (fig.). Tanto piacque, evidentemente, allo Jacovetti tale trovata, che il maestro calvese volle metterla ben in evidenza nella sua *Adorazione* di Corchiano, su entrambi i tronchi di sostegno del lato sinistro della capanna .

133A tal proposito sono estremamente illuminanti le osservazioni avanzate da Gerardo de Simone, che individua nella cultura pittorica di Lorenzo da Viterbo una profonda conoscenza dei principali fatti artistici fiorentini degli anni Cinquanta-Sessanta del Quattrocento. In particolare il maestro si muoverebbe lungo una linea di sviluppo che su una formazione pierfrancescana "aggiornata sugli esponenti del moto franceschiano fiorentino (soprattutto Alesso Baldovinetti)" innesta gli stimoli derivati dalla conoscenza di Andrea del Castagno e della "linea funzionale" di Maso Finiguerra e Antonio del Pollaiolo (De Simone 2011, p. 48). Su Lorenzo da Viterbo, oltre al fondamentale saggio di de Simone (incentrato sull'analisi degli affreschi del palazzo Orsini di Tagliacozzo e della cappella Mazzatosta), cfr. anche Petrocchi 2007 (2009), pp. 367-377; Coliva 1994; Strinati 1983; Bentivoglio-Valtieri 1973; Faldi 1970, pp. 26-30; Zeri 1953[b]; Longhi 1926.

Queste attenzioni agli elementi della vita quotidiana, rivelatrici di quella particolare vena realistica e "popolaresca" di Lorenzo di Giacomo[134], trovarono certamente un'immediata adesione in Pancrazio Jacovetti: se Lorenzo aveva appeso una botticella al baculo di Giuseppe, che arriva trafelato insieme alle levatrici quando ormai il prodigio divino è già compiuto (una soluzione del tutto originale rispetto alla tradizione iconografica[135]), Pancrazio scorcia in primo piano vicino allo sposo di Maria (rappresentato, al contrario, seduto all'interno della capanna in una posa "insolita"), il basto dell'asino.

Oltre alla citazione della bisaccia, si coglie con evidenza anche il fatto che la struttura stessa della capanna di Corchiano si sia ispirata, in parte, a quella laurenziana. Tuttavia, se Lorenzo aveva realizzato solo una tettoia di legno e vimini che si protendeva in avanti da una grotta, Pancrazio svolge il tema in modo molto più semplice: l'ambientazione della scena è quella di una vera e propria costruzione completamente artificiale di forma cubica, sostenuta da un'essenziale struttura portante fatta di esili tronchi coperti di nodi, disposti agli angoli e tenuti insieme da altrettante travature.

Il risultato è quello di una scatola prospettica la cui profondità è sottolineata dal reticolato ligneo della copertura che si è venuto a creare attraverso l'incrocio delle travi orizzontali e verticali (fig. 11).

È evidente la particolare sottolineatura che il maestro ha voluto conferire a quest'ultima scelta compositiva, tutta rivolta ad enfatizzare la sua padronanza della prospettiva. Un entusiasmo che può essere bene compreso alla luce della straordinaria scena della *Presentazione al tempio* della Cappella Mazzatosta dove "l'ampia scena cittadina, evocata nel grandioso e misuratissimo spazio prospettico culminante nel tempio circolare, costituisce essa stessa il soggetto del dipinto"[136]. Una soluzione che deve aver certamente colmato di meraviglia gli occhi del pittore calvese.

Tale entusiastica adesione alla resa della prospettiva è proclamata con ancora più forza da Pancrazio nella scena dell'*Annunciazione* (fig. 33). È già stato sottolineato come questo sia uno dei dipinti più interessanti dell'intero ciclo[137] e come la figura dell'angelo costituisca un ricordo di quello dipinto da Lorenzo nella cappella di Santa Maria della Verità[138]. L'impegno nella costruzione architettonica dell'edificio che ospita Maria (fig. 49), per il quale sono stati avanzati possibili modelli nella contemporanea architettura quattrocentesca di Viterbo[139],

134De Simone 2011, pp. 54-55.
135Ivi, p. 51.
136Petrocchi 2007, p. 376.
137Santolini 2001, p. 48.
138Faldi 1970, p. 31.
139Madonna 1983, p. 62. Santolini 2001, p. 49 e p. 49 n. 19.

denota tutta la particolare cura posta dal pittore nell'ideazione della scena. Una concezione architettonica che, come è stato già sottolineato, risente ancora fortemente dell'idea spaziale di Benozzo: si veda come l'edificio di Corchiano risulti palesemente fuori scala rispetto alla figura della Vergine e, ancor più, a quella di Gabriele.

Gli elementi portanti come gli archi e i pilastri sono assai esili e le piccole finestre a croce guelfa del primo piano del tutto sproporzionate. Più che una vera e propria architettura si tratta di una quinta scenica teatrale, che ripete grossomodo lo stesso lessico di quelle utilizzate da Benozzo a Montefalco[140]: come nelle scene narrative del maestro fiorentino, anche qui l'episodio è ambientato in modo tale da permettere la visione contemporanea di ciò che avviene all'interno e all'esterno di un edificio, attraverso una formula che era presente anche in alcune scene degli affreschi del ciclo di santa Rosa. Tuttavia, rispetto agli interni del Gozzoli, qui si avverte una più accentuata ricerca nella definizione dello spazio prospettico, nel reticolato policromo delle mattonelle del pavimento, che continua anche all'esterno, al di sotto della figura dell'Angelo, nel leggio di Maria, posto al centro della stanza, negli sguinci degli archi e dell'oculo da cui entra la colomba dello Spirito Santo.

La costruzione realizzata da Pancrazio risulta, però, non del tutto riuscita e un po' impacciata. Basti notare come le linee di fuga delle mattonelle non corrispondano con quelle del leggio, che ne segue altre convergenti verso un diverso punto focale (fig. 50).

Tale "errore" prospettico è messo in risalto dalle linee che il pittore aveva tracciato con un colore rosso per realizzare la base del leggio in scorcio, riemerse per la caduta delle finiture a secco. Queste linee sarebbero dovute convergere sulla sinistra della composizione verso lo stesso punto di fuga su cui si dirigono le piastrelle del pavimento, mentre al contrario esse si orientano verso il centro della scena. Evidentemente, l'espediente delle mattonelle, che doveva esaltare la raffigurazione prospettica della casa, ha messo in difficoltà il pittore quando questi ha dovuto sovrapporre e accordare ad esse la raffigurazione del leggio di scorcio. A quel punto Pancrazio ha agito attraverso una costruzione "intuitiva" e non rigorosamente matematica della rappresentazione. Da ciò si può dedurre come lo studio della prospettiva fosse stato compiuto non attraverso un attento tirocinio avvenuto nella bottega di un maestro esperto in questa arte, come avvenne per Lorenzo da Viterbo, ma solo in un secondo momento, probabilmente a formazione già avvenuta, grazie all'aggiornamento effettuato sulle opere dei grandi maestri.

Certamente Pancrazio vide l'angelo affrescato da Lorenzo nella scena dell'*Annunciazione* nella cappella Mazzatosta e lo tenne presente quando realizzò l'analogo personaggio a

140*Ibidem.*

Corchiano (fig. 51, 52). Tuttavia la figura eseguita dal pittore di Calvi differisce in diversi elementi da quella del maestro virterbese: a Viterbo Gabriele è completamente inginocchiato, con la mano destra che regge il giglio vicina al ginocchio sinistro, mentre in un gesto assai elegante e disinvolto rivolge la mano sinistra aperta verso la Vergine; a Corchiano al contrario egli rimane in posizione più eretta e sostiene il giglio con la mano opposta. La postura è estremamente più rigida e ieratica e i gesti quasi congelati. Pur non essendo apprezzabile il panneggio della veste, completamente distrutto, si vedono chiaramente i due nastri svolazzanti che a partire dalla vita si srotolano all'aria dietro alla schiena della figura. Assenti nel San Gabriele di Lorenzo da Viterbo, essi in realtà compaiono in alcune *Annunciazioni* eseguite da Antoniazzo, come ad esempio nella sublime *Annunciazione* del Pantheon o in quella Torquemada della chiesa della Minerva. Del tutto originale, inoltre, appare la posizione della mano destra, rivolta con il dorso verso Maria, in un atteggiamento dal sapore antico che potrebbe, forse, costituire un'eco della stessa posizione della mano dell'arcangelo Gabriele nell'*Annunciazione* che Benozzo Gozzoli aveva dipinto per la città di Narni (fig. 53).

Piuttosto, nell'angelo di Corchiano è possibile cogliere una vicinanza a Lorenzo da Viterbo soprattutto nel volto, caratterizzato da una raffigurazione energica e qualitativamente sostenuta, da un profilo del naso accentuato e dagli zigomi e dalla mascella così decisi e vigorosi da far pensare quasi ad un ritratto. Il volto dell'angelo di Pancrazio può, a mio avviso, essere avvicinato alla galleria celeberrima dei personaggi che partecipano alle nozze tra Giuseppe e Maria sulla parete sinistra della cappella Mazzatosta o agli Apostoli che assistono all'Assunzione della Vergine sulla parete d'altare, “resi con una linea grintosa, impietosa e compiaciuta nello scavare le fisionomie, nell'incidere uno per uno i solchi delle rughe, i peli delle barbe, i fili dei capelli: un rovello espressivo straordinario, che non ha riscontri nell'ascendente pierfrancescano fondato sul principio della 'forma-colore', ma si spiega invece con un nuovo e prepotente stimolo, quello della 'linea funzionale' Andrea del Castagno-Antonio Pollaiolo”[141].

Si veda ad esempio il confronto tra questo volto e quello dell'aristocratico personaggio di profilo con il berretto nero e folta capigliatura riccia e fulva che compare nello *Sposalizio della Vergine* nel gruppo di sinistra, accanto al personaggio che ride con un ghigno, il quale aveva colpito l'occhio di Venturi che lo aveva avvicinato alle figure di Melozzo (figg. 54-55)[142].

Un altro dettaglio nella figura dell'arcangelo Gabriele che costituisce un ulteriore elemento a

141De Simone 2011, p. 47.
142Ivi, p. 50.

conferma della ricchezza di riferimenti culturali presenti all'interno di questa scena è la capigliatura: la folta chioma ricciuta è caratterizzata, infatti, da una cascata di riccioli spiraliformi, realizzati attraverso una insistita ripetizione dello stesso motivo a chiocciola (fig. 54). Un espediente che conferisce un certo fascino al volto, ma allo stesso tempo suggerisce, per la sua ripetitività, un rimando ad una consumata pratica artigianale sperimentata nelle botteghe degli intagliatori, che tendevano a risolvere con tali formule stereotipe le capigliature delle loro figure. In particolare, mi sembra di un certo interesse un confronto che può essere istituito con due *San Sebastiano* realizzati nel territorio dell'Umbria meridionale da un anonimo intagliatore italo-germanico attivo negli ultimi due decenni del XV secolo. Conservate rispettivamente a Stroncone, nella chiesa di San Francesco, e nel museo Oberlin (figg. 56-57), in *Ohio* (ma proveniente con ogni probabilità da un centro dell'Umbria meridionale), le due statue sono state attribuite ad uno stesso artefice e proprio nella loro capigliatura denunciano "la discendenza dai modelli tedeschi"[143], rimandando ad una tipologia di manufatti "molto frequente nella scultura del sud della Germania, dell'Austria e anche della regione atesina"[144]. Non si deve dimenticare che a Terni è testimoniata la presenza, a partire dai primi anni Ottanta del Quattrocento, della bottega del noto intagliatore germanico Giovanni d'Enrico, assai attivo per le comunità religiose del

l'Umbria e delle regioni vicine[145], che ha lasciato una copiosissima serie di manufatti lignei, soprattutto *Crocifissi*, all'interno delle chiese francescane del territorio.

Tenendo conto, perciò, della notevole diffusione in Umbria meridionale di sculture portatrici di elementi stilistici nordici, come ad esempio la ripetizione seriale del motivo a chiocciola nei riccioli dei capelli e delle barbe, risulta più che ragionevole ipotizzare che la soluzione sperimentata nella capigliatura dell'angelo di Corchiano sia stata suggerita a Pancrazio Jacovetti dall'osservazione di modelli scultorei. Se guardiamo, infatti alle *Annunciazioni* realizzate da Antoniazzo e Lorenzo da Viterbo, è possibile notare come le capigliature dell'Arcangelo Gabriele appaiano profondamente diverse, in quanto descritte in maniera molto più naturalistica rispetto a quella dell'analoga figura del maestro calvese. Non si deve

143Sapori 2006, p. 281.

144*Ibidem*.

145Per l'attività di Giovanni Tedesco cfr. Sapori 2006, pp. 277-288 e pp. 247-250; *eadem* 2009, pp. 439-448. A questi contributi si rimanda per una ricapitolazione della bibliografia specifica dell'argomento, in particolare Sapori 2009, p. 445 n. 1; tra gli ultimi studi dedicati alla figura di Giovanni Tedesco si segnala: Francescutti 2006, pp. 178-187; Benati 2005, pp. 309-319; Marchi 2002, pp. 73-87; Marcelli 2002, pp. 254-255. Fondamentale, inoltre, per l'inquadramento più generale del problema della presenza in Italia di intagliatori rinascimentali germanici è un articolo di Margrit Lisner (Lisner 1960, pp. 159-206).

Recentissima risulta, inoltre, la recente monografia dedicata a Giovanni d'Enrico da Salisburgo da Sara Cavatorti, in cui sono state pubblicate delle nuove notizie archivistiche, tra cui il testamento dell'artista rogato a Terni il 4 aprile 1492, che specificano sia la città di provenienza dell'artista che alcune commissioni ottenute dalla sua bottega a Terni nell'ultima fase della sua vita (Cavatorti 2016; in particolare pp. 129-137).

dimenticare, inoltre, che esempi di opere di Giovanni Tedesco sono presenti in diversi centri del territorio narnese, come ad esempio Sangemini e Stroncone, oltre alla stessa città di Narni. In particolare, proprio all'interno della chiesa di Sant'Agostino, per la quale Pancrazio ha lavorato con certezza, anche Giovanni Teutonico ha eseguito un'opera, un pregevole *Crocifisso* destinato ad una tavola dipinta con *Quattro santi*, che si conserva sul primo altare a destra. Inoltre, all'interno della stessa chiesa, nella cappella della confraternita di san Sebastiano, era conservato sull'altare maggiore un altare (ora perduto) costituito di due tavole dipinte con i *Santi Fabiano e Rocco* che affiancavano una nicchia centrale contenente una scultura di *San Sebastiano*, realizzata intorno al 1490 da un certo maestro "*Jovanes*", forse lo stesso Giovanni tedesco documentato a Terni[146].

Il rapporto con la città di Narni, quindi, si rivela di estrema importanza, soprattutto per gli stimoli culturali che Pancrazio vi può recepire a partire dagli anni sessanta-settanta del XV secolo e che riversa nelle opere eseguite per il territorio viterbese.

Elementi aggiornati e arcaismi negli affreschi di Corchiano

Come è stato notato, in base all'analisi della sovrapposizione dell'intonaco, l'*Annunciazione* costituisce l'ultimo dipinto ad essere stato eseguito all'interno di un ideale trittico posto sulla parete meridionale della chiesa di San Biagio che comprende anche le due monumentali rappresentazioni della *Vergine in trono con il Bambino*. Questi tre riquadri, a mio avviso, per i molteplici e complessi riferimenti culturali che manifestano, potrebbero essere stati gli ultimi ad essere realizzati dal maestro all'interno della chiesa (fig. 58)[147].

Le due composizioni costituiscono una variazione dello stesso soggetto rappresentante Maria seduta sul trono con il suo Bambino in braccio: estremamente simili sono le due Vergini, raffigurate nel medesimo atteggiamento, come uguali appaiono i due troni e i due tempietti che ospitano i protagonisti, caratterizzati da una struttura con tetto a spioventi e frontone timpanato decorato da un oculo centrale e sostenuto in basso da quattro pilastri.

Estremamente elaborata è la tipologia della decorazione della facciata dei pilastrini scolpiti, interamente ricoperti da un elegante motivo costituito da una lunga ghirlanda di foglie e frutti.

Molto aggiornati appaiono, inoltre, il lessico architettonico e gli elementi decorativi del tempietto che denunciano un riferimento a modelli classici, come ad esempio il timpano del tetto, la decorazione scultorea dei pilastri, i motivi a palmetta presenti sui troni della Vergine e, in particolare, gli eleganti capitelli.

146Novelli 2013 (2015) p. 78.

147Santolini (2001, p. 52) ritiene al contrario che le due *Vergini in trono con il Bambino* e l'*Annunciazione* siano stati i primi ad essere eseguiti sulla parete meridionale della chiesa.

Anche in questo caso assai evidenti sono le principali componenti della cultura figurativa del maestro, soprattutto quella benozzesca e antoniazzesca. È stato sottolineato come le architetture dipinte da Pancrazio, in particolare la casa della Vergine nella scena dell'*Annunciazione*, siano vicine a quelle degli affreschi della cappella vecchia nel monastero di Santa Francesca Romana a Tor de' Specchi e a quelle delle *Storie di sant'Egidio* nella custodia quattrocentesca del museo diocesano di Orte[148]. Mi sembra che soprattutto il confronto con le prime sia molto pertinente, in particolare con la loggia rappresentata dalla bottega di Antoniazzo nella scena con *Santa Francesca romana che resuscita un bimbo annegato*. Anche qui, come a Corchiano, il complesso architettonico è realizzato a partire da un impianto prospettico costruito con un punto di fuga centrale e si presenta con un solaio di legno cassettonato sostenuto agli angoli da due pilastri quadrangolari che terminano in alto con dei classici capitelli. È un tipo di costruzione che rimanda ancora una volta, è stato detto, alle invenzioni di Benozzo, probabilmente al ciclo di Santa Rosa[149]. Un dettaglio che confermerebbe tale legame con i modelli del maestro fiorentino è costituito a mio avviso dal motivo della decorazione scolpita lungo la facciata del pilastro, che Pancrazio potrebbe aver ripreso proprio dagli esempi benozzeschi offerti negli affreschi di Santa Rosa. Un analogo motivo, infatti, era presente sulle paraste che dividevano i riquadri affrescati dal Gozzoli lungo le pareti della chiesa viterbese, paraste che terminavano in alto con un elegante capitello composito. Nonostante gli originali siano andati distrutti, una testimonianza dell'aspetto di questi elementi architettonici è offerta dagli unici due studi preparatori per il ciclo ancora conservatisi, che raffigurano la scena della *Visione di Santa Rosa* e quella della *Tonsura della santa*, conservati rispettivamente al *British Museum* di Londra e al *Kupferstich Kabinett* di Dresda[150]. Nei due disegni è ben visibile la presenza di una decorazione, tratteggiata in modo sommario, che corre all'interno della parasta, la quale tuttavia è ben immaginabile nella versione originaria attraverso il confronto effettuabile con il pilastrino che divide a metà la scena dell'*Annunciazione* sulla tavola eseguita da Benozzo per la città di Narni (fig. 53)[151]. Anche quest'ultima opera, come già ipotizzato da Santolini[152], potrebbe aver costituito un modello per il maestro calvese: nonostante la parte terminale del pilastro che sostiene la casa di Maria sia andata distrutta, infatti, completamente conservata risulta la sua elegante decorazione a tralci d'edera, realizzata sia nella versione più naturalistica che in quella "lanceolata", un richiamo all'elemento araldico della famiglia committente, gli Eroli, che il

148Ivi, pp. 49-50. Per le architetture dei tempietti, in particolare, cfr. ivi p. 52 n. 38.
149Ivi, p. 49.
150Papi 2002, pp. 224-225.
151Per l'*Annunciazione* di Narni cfr. Vignoli 2012, pp. 333-339.
152Santolini 2001, p. 49 n. 22.

maestro ha inserito ben in vista al centro della tavola[153].

Non si deve dimenticare, infine, che Pancrazio potrebbe aver preso a modello per le sue strutture dipinte a Corchiano anche degli esempi reali che poteva aver avuto modo di osservare sia nel territorio viterbese che in quello umbro. Uno di questi potrebbe essere stato costituito dal ciborio della cappella Mazzatosta, il cui profilo mistilineo del timpano, tuttavia, risulta assai lontano da quelli dipinti da Pancrazio, mentre doveva avvicinarsi ad essi il "classico" tempietto della Madonna della Tavola, realizzato ad Orvieto a partire dagli anni sessanta del Quattrocento dallo scalpellino senese Giovanni di Meuccio[154]. Questa interessantissima struttura, purtroppo andata completamente distrutta in occasione dei lavori di ristrutturazione cinquecenteschi della cattedrale orvietana, rappresentò la più importante impresa decorativa realizzata all'interno del duomo nei decenni centrali del XV secolo e importò in Umbria modelli colti fiorentini e senesi, in quanto sembra che il tempietto si ispirasse a quello disegnato da Michelozzo per la chiesa della Santissima Annunziata di Firenze: un modello che ha goduto di ampia fortuna in Toscana e, in particolare a Siena, dov'è visibile un'analoga edicola marmorea, nella sagrestia Vecchia dell'Ospedale di Santa Maria della Scala[155]. Le colonne dell'edicola orvietana erano decorate da rilievi che riproponevano il motivo dei tralci di fogliame mentre la copertura era piana e decorata da un soffitto a cassettoni dipinto d'azzurro con stelle dorate da Piermatteo d'Amelia [156].

Si è visto che nei due riquadri di Corchiano sono presenti sia elementi derivati da Benozzo Gozzoli che da Antoniazzo Romano. In particolare, un preciso rimando a quest'ultimo maestro è rappresentato dalla tipologia della Vergine, esemplificata sul modello della Madonna del Trittico di Fondi. Anche qui come a Fondi, infatti, Maria solleva la mano sinistra atteggiata in un particolare gesto replicato quasi in tutte le Madonne eseguite da Pancrazio, un gesto che Antoniazzo, come si è già detto, dovette desumere probabilmente da Giovanni Boccati[157]: il pollice e l'indice si toccano tra di loro lasciando il resto delle dita sollevate a scoprire il palmo della mano. Un espediente che in Antoniazzo serviva a mostrare il velo trasparente che cinge i fianchi di Gesù, mentre viene usato dallo Jacovetti per far esibire a Maria una serie di elementi simbolici, tra i quali il più ricorrente è il fiore. Scomparso nella raffigurazione sulla sinistra, il fiore è ben visibile, invece, nonostante sia molto rovinato, nell'affresco di destra, dove si distingue uno stelo con delle campanule bianche sostenuto contemporaneamente da Gesù e da Maria (fig. 60); Gesù, inoltre, stringe forse lo stesso fiore nell'altra mano. Non è

153Novelli-Vignoli 2003, pp. 68-69.
154Principi 2010, p. 526.
155Ivi, pp. 527-528.
156Vignoli 2015, pp. 212-213.
157Cavallaro 2013, p. 85.

escluso che tale attributo possa essere un riferimento al tragico destino che aspetta il figlio di Maria e costituisca una prefigurazione della Passione in quanto, come è noto, la tradizione popolare interpreta il suono della campanula come un annuncio della morte imminente che aspetta chi lo avverte. Rispetto alla statica posa della Vergine, riproposta dallo stesso cartone nelle due rappresentazioni, completamente diversa risulta quella del Bambino, una variazione del tutto personale operata da Pancrazio rispetto agli abituali modelli di riferimento. Nella raffigurazione sulla sinistra (fig. 59), il Bimbo siede sulle ginocchia della Madre ed è rappresentato con una tunichetta mentre cerca di afferrare qualche cosa tenuto in mano da Maria (andato perduto perché realizzato con una finitura a secco): particolarmente caratterizzato è il volto di Gesù, ritratto con un'accentuazione dei caratteri fisionomici tesa a riprodurre una di quelle tipiche risate dei neonati che, quando sono allegri, aggrottano le varie parti del volto in buffe smorfie che gli alterano profondamente i lineamenti. Un episodio unico, a quanto sembra, nelle opere del maestro, che denota nel pittore, analogamente a quanto riscontrato in Lorenzo da Viterbo, una sensibilità al dato realistico e popolaresco che può aver contribuito a decretarne il successo a livello locale e a far apprezzare le più ieratiche invenzioni antoniazzesche anche alla committenza di estrazione più bassa e provinciale. Allo stesso modo può essere interpretato il brano con l'*Annuncio ai pastori* realizzato a margine della scena della *Natività*, dove compaiono vivacemente tratteggiate le “macchiettistiche”[158] figurine dello zampognaro e dei “pecorari” (fig. 61), delineate con un segno fluido e spiritoso, quasi compiaciuto nella descrizione realistica del soggetto (probabilmente familiare al pittore) e assai lontane dalle compassate posture dei santi effigiati all'interno delle gallerie.

L'altra rappresentazione di Gesù bambino all'interno di uno dei due tempietti, lo presenta, invece, ritto sulle gambe e completamente nudo; egli non abbraccia la Madre come nel modello della tavola Huston, ma si discosta dalla Vergine, quasi volesse allontanarsene e scacciare il fiore che tiene in mano. I due affreschi apparentemente simili, mostrano in realtà delle piccole differenze nelle proporzioni e nel rapporto tra figure e architettura che potrebbero essere imputate a delle correzioni operate dal pittore dopo aver riflettuto sui risultati ottenuti nella prima scena eseguita, probabilmente quella sulla sinistra. Quella dipinta sulla destra, infatti, è molto più equilibrata, il tempietto sembra più grandioso e i personaggi sacri vi sono ambientati in maniera più credibile. Tale risultato è stato ottenuto da Pancrazio attraverso l'infittirsi della griglia prospettica del soffitto e un ampliamento della larghezza del trono, all'interno del quale la Vergine siede molto più a suo agio. In tal modo il seggio di

158Santolini 2001, p. 52. Faldi attribuiva l'Annuncio ai pastori e la città ad un secondo e meno dotato collaboratore di Lorenzo da Viterbo, distinto dal “Maestro di Corchiano” (Faldi 1970, p. 31).

Maria appare molto più imponente e lascia lo spazio per l'inserimento sia di motivi decorativi nella parte inferiore, che di un drappo sulla spalliera, in modo da isolare ulteriormente le figure dei protagonisti. Si è già detto dei motivi assai fantasiosi e del tutto innaturali dei braccioli, dove compaiono singolari elementi decorativi e un eccentrico profilo scomposto in innumerevoli sfaccettature, la cui rappresentazione scorciata costituisce una sorta di sfoggio virtuosistico delle abilità prospettiche del pittore.

La logica costruttiva di tale elemento, giocata sull'iperbole e sull'accumulo, sembrerebbe rimandare a una cultura di fondo, come si è già detto, di tipo ancora tardo-gotico. Allo stesso modo una visione ancora arcaica è stata utilizzata da Pancrazio nella raffigurazione della veduta di città presente nella scena della *Natività* (fig. 62), costruita secondo la giustapposizione di semplici "cubature geometriche" analogamente a quanto realizzato da Antoniazzo nella Basilica dei Santi Apostoli, nella cappella del cardinal Bessarione, dove la cittadina è raffigurata con le stesse strutture semplificate ed è sviluppata "in verticale piuttosto che in profondità"[159].

Il periodico riaffiorare, seppur in forma lieve, della cultura tardogotica che ha rappresentato la prima alfabetizzazione artistica del maestro, costituisce uno dei tratti caratteristici nei dipinti di Pancrazio, soprattutto in quelle di più complessa costruzione, per le quali egli poteva non avere sempre a disposizione precisi modelli di riferimento. Per tale ragione di fronte alle opere del calvese ci si trova spesso al cospetto di creazioni disomogenee, caratterizzate da elementi più o meno aggiornati calati all'interno di una composizione non sempre coerente in ogni sua parte la quale, a dispetto di un lessico moderno e attuale, denuncia una sintassi di fondo più attardata e non sempre corretta.

A mio avviso una scena che ben si presta a esemplare tali caratteristiche dell'arte dello Jacovetti è quella del *San Giorgio e il drago* (fig. 63), considerata insieme all'*Annunciazione* il miglior affresco dell'intero complesso decorativo[160].

Mentre la principessa, in secondo piano, è costruita con un saldo impianto volumetrico e rimanda, come aveva già osservato Faldi[161], agli esempi di Lorenzo da Viterbo (negli occhi cerchiati, nella costruzione stereometrica del volto, in cui risaltano grazie al chiaroscuro le cavità delle orbite, nello scorcio tridimensionale del naso), del tutto diverso risulta il gruppo di san Giorgio a cavallo e del drago.

159Cavallaro 1992, p. 43. Santolini definisce la raffigurazione della città sullo sfondo "tardomedievale" e vi coglie un riaffiorare delle "memorie della scioltezza narrativa di Benozzo" (Santolini 2001, pp. 52-53).
160Ivi, p. 54.
161Faldi 1970, p. 31. Lo studioso, come si è già detto, attribuiva la principessa direttamente a Lorenzo da Viterbo, mentre Santolini la riteneva più affine a composizioni antoniazzesche, come la sant'Elena del ciclo absidale della chiesa di Santa Croce in Gerusalemme (Santolini 2001, p. 54).

Queste due figure, infatti, sono concepite secondo una impostazione di impianto ancora tardo-trecentesco: “non a caso Pancrazio sembra piuttosto aver tratto ispirazione nel disegnare la posizione del cavallo e la figura del drago da un pittore tardogotico di accentuata ispirazione popolare, anonimo autore di un affresco con lo stesso soggetto” nella chiesa di “S. Maria in colle a Ponticelli, probabilmente conosciuto durante la sua prima formazione artistica”[162].

Il gruppo, infatti, contenuto a fatica all'interno del riquadro, si presenta articolato tutto in primo piano e, nonostante la posa dinamica del cavallo impennato sulle zampe posteriori, rimane sostanzialmente bidimensionale. Inoltre, il modo in cui è tratteggiato il corpo affusolato del drago, che si sviluppa lungo tutta la parte bassa della composizione, costituisce un richiamo ad una soluzione arcaizzante, assai diffusa negli affreschi di primo Quattrocento.

San Giorgio è raffigurato con una complessa armatura, di cui sopravvive solo il disegno preparatorio, ed è chiaramente sovradimensionato rispetto al suo destriero. Quest'ultimo risulta la figura più impacciata della composizione, imbalsamato nella sua *silhouette*, non sembra possedere un peso reale, ondeggiando all'interno della scena che appare priva di ogni indicazione di spazialità. Si guardi ad esempio la soluzione della coda, rachitica, appena accennata perché il pittore non ha inserito ben proporzionandola la figura dell'animale all'interno del riquadro. Anche i due protagonisti, il cavaliere e la principessa, sembrano completamente slegati tra di loro, pensati singolarmente e privi di un qualunque motivo di raccordo.

Tutto ciò induce a ritenere che in questo caso il maestro abbia voluto utilizzare due modelli diversi per le due figure: uno più aggiornato per la principessa e uno più arcaico per il san Giorgio e il drago. Quest'ultimo gruppo, probabilmente, è stato soggetto ad un tentativo di aggiornamento che non ha dato, tuttavia, gli esiti sperati, in quanto il rizzarsi del cavallo sulle zampe posteriori non ne ha alterato la staticità, in quanto “l'impennarsi dell'animale, esigenza dell'azione scenica, è ancora un'improvvisazione della fantasia popolare del pittore, piuttosto che un'applicazione degli studi di bottega”[163].

A mio avviso, un importante modello per le figure del san Giorgio e del drago, facilmente accessibile per il pittore, potrebbe essere stato costituito da un importante affresco eseguito a Narni sulla controfacciata della chiesa domenicana di Santa Maria Maggiore, antica cattedrale della città, attualmente adibita all'uso di *auditorium* (fig. 64). Alla destra del portale di ingresso, infatti, si conserva ancora un pregevolissimo riquadro in cui compare il santo cavaliere che trafigge con la lancia la bocca del grande serpente alato che si avvinghia con le

162Ivi, p. 55 n. 53.
163Ivi, p. 55.

sue spirali alle zampe del cavallo. Quest'ultimo è tratteggiato con un aspetto fiero e un profilo energico e possente e sul suo manto bianco risaltano i finimenti rossi che ripetono i colori della veste crociata che il santo indossa sopra all'armatura. Cavallo e cavaliere sono concepiti organicamente e partecipano all'assalto in un unico impeto, sottolineato dagli svolazzi del mantello e della criniera.

Un'opera di notevole qualità, assegnata alla bottega del Maestro di Narni del 1409[164], ma rispetto agli attestati certi di quest'ultimo, più aggiornata e riferibile a un pittore "decisamente orientato verso le novità artificiose del gotico internazionale e forse a conoscenza delle opere dei Salimbeni"[165]. L'affresco, secondo una data incompleta letta da Van Marle[166], attualmente completamente scomparsa, risulterebbe databile al massimo fino al 1399 (ma potrebbe anche essere spostato ai primi decenni del secolo seguente, dato che non si può escludere un'errata lettura da parte dello studioso). Il recente intervento di restaurato, pur non avendo chiarito la questione della datazione, ha riportato alla luce lo stemma della città di Narni presente negli scudi inseriti all'interno dell'elegante incorniciatura del riquadro, contenente dei girali acantacei: una commissione pubblica, perciò, che giustifica l'elevata qualità della raffigurazione.

A mio avviso il modello narnese potrebbe essere stato molto più facile da studiare per Pancrazio rispetto a quello della chiesa di Ponticelli, piuttosto distante da Calvi. Inoltre, il tono aulico e ufficiale della scena potrebbe aver suggestionato ulteriormente l'artista, che a Corchiano, in effetti, dispone nello stesso modo il drago e la lancia del cavaliere e ripete il gioco dei finimenti rossi sul manto candido dell'animale. Non si deve dimenticare, infine, che sempre a Narni, lo stesso maestro attivo nella chiesa di Santa Maria Maggiore, ha replicato la scena del *San Giorgio che uccide il drago* nella seconda cappella della navata sinistra della chiesa di San Francesco, variando la composizione attraverso una posa molto più dinamica del cavallo, che balza con le zampe posteriori sollevate da terra sopra al nemico, come nella scena dipinta dallo Jacovetti a Corchiano[167].

164Fratini 1996, p. 369 n. 88.

165Silvestrelli 1994, pp. 32-33. Allo stesso maestro spetta un altro riquadro affrescato ugualmente sulla controfacciata dalla parte opposta del portale di ingresso e raffigurante un santo benedettino in cattedra vestito di bianco (forse un cistercense) riconosciuto in Sant'Ugo per l'iscrizione che corre sotto ai suoi piedi (Fratini 1996, p. 369 n. 89). L'accostamento ai Salimbeni è stato condiviso anche da Andrea De Marchi (1994, p. 170). Risulta singolare il fatto che ai lati del santo sono raffigurati in piccole dimensioni i personaggi del popolo che depongono dei ceri alla base del trono.

166Van Marle 1925, p. 123.

167Vignoli 2000, p. 100. A riquadro in san Francesco se ne affianca un altro dove è raffigurato un santo cavaliere che schiaccia sotto ai piedi un rettile, probabilmente ancora un drago, forse san Michele arcangelo o lo stesso san Giorgio, realizzato quasi certamente dallo stesso artista autore della scena adiacente (*ibidem*).

La tavola con lo Sposalizio mistico di Santa Caterina del Museo Civico di Viterbo

Sulla tavola dipinta da Pancrazio di Antonello Jacovetti da Calvi per la chiesa di Santa Maria della Verità di Viterbo si conservano alcuni, importanti, documenti, che permettono di stabilire dei punti fermi nella ancora poco nota vicenda professionale del pittore.

Di fondamentale importanza, in particolare, risultano due atti stilati il 30 novembre del 1477.

Nel primo, due cittadini di Viterbo originari della Corsica, Manuele Guicciarelli e Paolo Tomei, in qualità di procuratori e santesi della cappella di Santa Caterina della chiesa di Santa Maria della Verità, vengono incaricati da una "società di committenti" di far decorare la suddetta cappella con una pala d'altare[168].

Nel secondo documento, i due procuratori, servendosi dello stesso notaio, stipulano un contratto con il "*magistro Pancratio Antonelli de Castro Calvi*", il quale per la somma di 44 ducati si impegna a dipingere per la citata cappella di Santa Caterina una tavola che dovrà ospitare al centro l'immagine della santa mentre riceve da Cristo l'anello delle nozze mistiche ("*pingere ymaginem Sancte Chaterine in quod Iesus Christus desponsat ipsam per anuli immissionem*") e dall'altro lato l'"*ymaginem unius iuvenis qui fuit causa huius tabule*", ossia un giovane che è stato la causa della realizzazione del dipinto[169]. La tavola dovrà essere decorata con pigmenti pregiati (tutta d'oro e d'azzurro oltremare) ad eccezione del piedistallo (probabilmente la predella), nel quale il pittore deve realizzare con oro e altri colori tutta la storia della santa vergine d'Alessandria[170].

Il 31 dicembre dello stesso anno, Pancrazio riceve da Paolo e Manuele un anticipo di sei ducati[171].

La provenienza *ab antiquo* dell'opera dalla cappella di santa Caterina, la terza a destra della chiesa di Santa Maria della Verità[172], ha eliminato ogni dubbio circa il riconoscimento del dipinto citato nel documento con quello conservato attualmente all'interno del Museo Civico di Viterbo.

Tutta la critica ha notato, tuttavia, come la raffigurazione presente nella tavola non corrisponda esattamente a quanto descritto nel contratto: non c'è traccia della predella (forse andata perduta prima che la pala venisse ricordata nelle più antiche fonti storiche) e,

168Santolini 2001, p. 159, doc. IX.

169L'interpretazione del termine "*causa huius tabule*", del tutto condivisibile, è fornita da Santolini (*ibidem*).

170Ivi, p. 72. Nel contratto si specifica, inoltre, che al termine del lavoro l'opera sarà stimata da due maestri esperti nell'arte e che se il valore verrà considerato inferiore alla cifra pattuita il pittore si impegnerà a restituire la differenza, mentre nel caso di una stima più alta, egli avrebbe lasciato in dono alla cappella una cifra ammontante fino a un massimo di sei ducati.

171Ivi, p. 160, doc. XII.

172Ivi, p. 72.

soprattutto, al posto del "giovane" citato nel documento (probabilmente, come ha giustamente osservato Santolini, qualcuno che ha beneficiato di una guarigione o che era collegato per motivi devozionali alla commissione della pala) compare la figura di san Giovanni Battista.
Si è avuto modo di ricordare i giudizi molto negativi espressi da una parte degli studiosi su quest'opera, in particolare Pinzi, Gabrielli e, soprattutto, Roberto Longhi.
Tuttavia degne di nota mi sembrano le osservazioni avanzate da Berenson[173], che riscontrava nel quadro una certa eccentricità, tanto da ritenerlo quasi di un artista "nordico"; quelle di Van Marle[174], che mettendone in evidenza il carattere discontinuo ne lodava soprattutto la parte inferiore con la natura morta e, infine, le annotazioni di Gnoli[175], il quale affidandosi al suo occhio e nonostante la datazione del documento, giudicava il dipinto un prodotto degli anni Ottanta del Quattrocento.
Il carattere composito dell'opera è stato sottolineato dallo stesso Faldi, che come si è visto riteneva la tavola un "gustoso saggio di un'incrociata cultura provinciale dove appaiono frammiste locuzioni desunte da Piero della Francesca, Benozzo Gozzoli, Girolamo da Cremona, tradotte in parlata dialettale"[176].
Tutti le osservazioni critiche sopra riportate forniscono, a mio avviso, una serie di elementi utili a tracciare un sentiero capace di condurre alla decriptazione di un'opera molto complessa e articolata, caratterizzata da diversi e contrastanti riferimenti culturali che, come si vedrà, ha avuto una lunga gestazione e nella quale Pancrazio ha riversato, ancora una volta, tutte le proprie conoscenze nel tentativo di confezionare un dipinto ricco di suggestioni e dal forte impatto visivo.

Gli influssi di Piermatteo d'Amelia e di altri maestri

Un riflessione critica sulla tavola di Viterbo, a mio avviso, non può essere effettuata senza considerare innanzitutto il notevole scarto qualitativo, già notato da Van Marle, esistente tra l'invenzione degli oggetti disposti sui due gradini alla base della composizione e il resto della scena (fig. 65): sulla sinistra e sulla destra, sono raffigurati in equilibrio sul bordo del primo gradino dei piccoli bastoncini, o monconi di candele[177] (sulla cui esatta identificazione si tornerà tra poco), mentre al centro, poggiati sulla battuta del primo scalino, proprio al di sotto

173Berenson 1932, p. 841.
174Van Marle 1934, pp. 335-338.
175Gnoli 1923, p. 232.
176Faldi 1954, pp. 41-42.
177Santolini riconosce questi due elementi in due "grandi chiodi reggicandela" (2001, p. 71), tuttavia tale proposta risulta chiaramente inaccettabile, in quanto è ben evidente come i due oggetti non siano né per la forma né per il materiale avvicinabili a tale tipologia di funzione.

della figura della Vergine, compaiono una mela (chiaro riferimento al peccato originale e alla funzione salvifica della nascita di Cristo) e, poco più a destra, un fascio di candele, adagiato quest'ultimo in equilibrio tra il primo e il secondo gradino[178].

Si tratta di una soluzione completamente indipendente rispetto al resto della scena e che si caratterizza per l'alta qualità esecutiva, molto superiore e più sorvegliata rispetto ad altre parti dell'opera. Gli stessi gradini, inoltre, costituiscono un elemento fine se stesso, in quanto non sono raccordati con lo sfondo della composizione, ma conducono ad un piano che si interrompe bruscamente subito dietro al trono di Maria, dove compare la veduta di un paesaggio.

Tale particolarità, a mio avviso, non può essere spiegata altrimenti che attraverso il ricorso ad un modello di un altro pittore, al quale Pancrazio ha guardato con quella particolare attenzione e quell'entusiasmo che abbiamo già riscontrato negli affreschi di Corchiano.

Ritenuto da Santolini un'invenzione originale dello Jacovetti, il motivo della natura morta sui due gradini, come aveva già notato Fabio Marcelli[179], costituisce una chiara citazione dell'analoga soluzione utilizzata da Piermatteo d'Amelia ai piedi della Vergine nell'affresco eseguito nel 1482 per la famiglia Gattamelata nella chiesa di Sant'Agostino a Narni (figg. 66-67)[180]. Nel dipinto narnese, infatti, l'invenzione è a tal punto organica e funzionale rispetto al resto della composizione da far cadere ogni dubbio riguardo alla genuinità della sua ideazione da parte di Piermatteo: la scena, infatti, è costruita all'interno di una griglia architettonica molto complessa, che simula un *trompe l'oeil* sulla parete di fondo di una edicola appoggiata alla controfacciata della chiesa. La curvatura della volta a botte della struttura architettonica si prolunga nell'affresco attraverso una monumentale volta a botte cassettonata che si apre al di sopra del gruppo della Madonna in trono con il Bambino tra due sante.

I due gradini raffigurati da Piermatteo, pertanto, costituiscono l'elemento di raccordo tra lo spazio architettonico reale e quello dipinto, tra il gradino reale della nicchia e il piano su cui poggia il trono di Maria, il quale prosegue alle spalle della Vergine fino ad un terrazzo che si affaccia su una veduta prospettica a volo di uccello della valle ternana. Ciò che unifica tutti gli elementi architettonici della composizione, e che conferisce all'opera una sottigliezza estrema, è il raffinatissimo studio del gioco delle luci che rischiarano la scena da due distinte fonti di provenienza, una più intensa sul primo piano, focalizzata sui personaggi e sulla natura morta dei gradini, e una tenue e naturale sullo sfondo: una luce limpida e cristallina che avvolge tutti

178Il fascio di candele non è acceso come sostenuto da Santolini (*ibidem*), ma è rappresentato chiaramente ancora intonso, offerto in elemosina per devozione alla Vergine.
179Marcelli 1996, p. 77 n. 128.
180Per la storia e l'analisi stilistica dell'opera cfr. Vignoli 2015, pp. 259-265.

gli oggetti e i corpi delle figure, scolpisce le pieghe metalliche dei panneggi e tornisce il bordo dei gradini in pietra, i quali costituiscono essi stessi un vero e proprio virtuosismo pittorico.
Sul gradino Piermatteo raffigura con una grande abilità mimetica un fascio di candele ancora intonse adagiate ai piedi di Maria, come se fossero state lasciate realmente da un devoto, un libro scorciato in prospettiva (purtroppo quasi svanito, perché realizzato completamente a secco) e quello che sembrerebbe essere un piccolo ramoscello conficcato con un chiodino sul bordo del gradino.
Di grande suggestione sono le ombre che proiettano questi oggetti sulla chiara superficie lapidea dell'architettura dipinta, perfettamente studiate e funzionali ad accentuarne l'effetto iperrealistico.
Un analogo espediente è presente anche nella tavola del museo civico di Viterbo dipinta da Pancrazio, dove ritorna il rapporto luministico tra natura morta e gradini, sui quali gli oggetti proiettano le proprie ombre allo stesso identico modo dell'affresco della chiesa agostiniana di Narni.
Tuttavia, la relazione esistente tra l'opera narnese e quella viterbese non può in nessun modo essere interpretata in favore di Pancrazio, in quanto risulta molto evidente come la raffigurazione dei piccoli elementi simbolici ai piedi di Maria costituisca una caratteristica ricorrente piuttosto nei dipinti di Piermatteo, il quale deve essere considerato l'ideatore di tale tipo di raffigurazione.
In particolare, l'elemento che ritorna in tre delle più importanti opere realizzate in Umbria dal maestro amerino è quello che è stato riconosciuto come un piccolo ramoscello gemmato, che si trova al di sotto del trono di Maria. Tale dettaglio è presente oltre che nell'affresco di Narni, nello scomparto centrale del polittico degli agostiniani di Orvieto, datato 1481 e attualmente conservato allo *Staatliche Museum* di Berlino, e in quello della Pala dei Francescani di Terni, dipinta tra il 1483 e il 1485, e ammirabile presso il museo comunale della città umbra.
Si tratta "di un dettaglio poco appariscente che ricompare sempre identico nelle tre opere citate, evidentemente introdotto nel polittico di Orvieto per suggerimento degli Agostiniani in prima istanza e ben accolto anche dai Francescani"[181]. La similitudine tra il nome latino della Vergine ("*Virgo*") e quello del germoglio, o ramoscello fiorito, ("*virga*") presente in un passo del libro del profeta Isaia ("*Et egredietur virga ex radice Jesse et flos de radice eius ascendet*"[182]) era stata già sottolineata da Tertulliano nel III secolo e commentata in diverse occasioni proprio da sant'Agostino[183].

181Dalli Regoli 2011, p. 192.
182Isaia 11, 1-2.
183Marcelli 1996, p. 47.

Il ramoscello gemmato costituirebbe, quindi, la raffigurazione simbolica della caratteristica interpretazione in chiave tipologica che la teologia cristiana ha fornito dell'Antico Testamento, visto come prefigurazione e anticipazione del Nuovo. Nel pannello berlinese il presunto ramoscello si accompagna ad altri attributi della Vergine, come ad esempio le ciliege e la melagrana, mentre in quello ternano è raffigurato isolato, in dimensioni assai ridotte e in posizione marginale sul suppedaneo del trono, quasi a passare inosservato. Interessanti a tal proposito appaiono le osservazioni avanzate da Gigetta Dalli Regoli, la quale definisce il dettaglio "poco appariscente", soprattutto se messo a confronto con quanto, negli stessi anni, andava realizzando Carlo Crivelli. Quest'ultimo maestro, infatti, come ha sottolineato la studiosa, nel corredare le sue raffigurazioni di elementi simbolici, "si comporta come un orticultore/giardiniere entusiasta, e introduce nell'iconografia della Vergine, del Bambino e dei Santi un repertorio vegetale di straordinaria esuberanza, che supera, quasi con ironia, il riferimento metaforico e talora anche il dato naturale, alterando lievemente le dimensioni e gli aspetti materici e cromatici di frutti, fiori e fogliami"[184]. "Di fronte ai dilaganti trionfi di Crivelli", aggiunge la Dalli Regoli, "l'immagine ideata da Piermatteo per il germoglio preannunziato da Isaia risulta dimessa, perfino di difficile lettura per un largo pubblico, e mostra un pittore che alle esigenze della committenza risponde con una traduzione visiva ridotta al minimo"[185].

Secondo la studiosa, perciò, non sarebbe un caso che l'invenzione del grande pittore umbro si esaurisca nel giro di pochi anni, e non abbia trovato seguito tra gli artisti locali, ad eccezione di Pancrazio[186], proprio a causa della enigmatica e intellettualistica traduzione visiva fornita dal maestro della nota simbologia mariana. Tale trovata dovette colpire grandemente lo Jacovetti, il quale, come si è visto, ha replicato in maniera letterale nella tavola di Viterbo la parte bassa dell'affresco di Narni. Probabilmente, a suscitare il maggior interesse deve essere stata la perfetta dissimulazione dei simboli nella natura morta, realizzata attraverso pochi elementi definiti da un sofisticato e delicatissimo gioco di luci ed ombre che trasformano gli oggetti, al pari delle figure umane, in veri e propri "personaggi". All'invenzione di Piermatteo, tuttavia, Pancrazio non reagisce passivamente, ma apporta alcune variazioni, aggiungendo il dettaglio della mela e raddoppiando il virgulto. Quest'ultimo, infatti, nella tavola del Museo Civico di Viterbo si trova sia sulla destra, al di sotto della figura di santa Caterina, che sulla sinistra, sotto al san Giovanni Battista. Osservando con attenzione, inoltre, si può notare come proprio il piccolo elemento raffigurato sotto a Caterina piuttosto che ad un rametto con una

184Dalli Regoli 2011, p. 192.
185Ivi, p. 193.
186*Ibidem*.

estremità recisa da cui spunta una gemma, somigli ad un piccolo moncone di candela consumato (fig. 68): quest'ultimo si riconosce bene per le gocce di cera scolate lungo il fusto, per lo stoppino appuntito in cima e per l'estremità inferiore arrotondata e piegata verso l'esterno. Probabilmente anche l'altra "piccola bacchetta" attaccata al gradino sulla sinistra rappresenta ugualmente una candela.

Nel territorio viterbese ulteriori riprese dell'invenzione di Piermatteo sono presenti a Vasanello e a Gallese. Nella prima località, in una piccola edicola affrescata sulla facciata della chiesa di Santa Maria delle Grazie è stata affrescata una *Madonna del davanzale* da un interessante ed anonimo artista che ha decorato anche la parete di fondo all'interno della chiesa. Faldi datava con certezza questi affreschi al 1504[187], leggendo probabilmente la data all'interno del clipeo che compare sotto alla *Madonna con il Bambino*, dove purtroppo attualmente si riconoscono solo alcune lettere. Sul bordo del piano di marmo su cui è seduto il piccolo Gesù si possono riconoscere agevolmente due piccole candele consumate, di cui una piegata con l'estremità inferiore sporgente illusionisticamente verso l'esterno (figg. 69-70).

Nella chiesa di Sant'Agostino a Gallese, invece, è presente in controfacciata, a sinistra dell'ingresso, un affresco rappresentante *San Sebastiano tra i santi Antonio abate e Famiano*, sopra ai quali campeggia l'apparizione tra le nubi della *Vergine con il Bambino*. Di grande interesse risulta la raffigurazione dei tre santi, effigiati stanti come delle statue, al di sopra di basamenti sul cui piano di appoggio il pittore ha raffigurato vari elementi simbolici che ne richiamano l'iconografia: accanto ai piedi di san Sebastiano, in particolare, è stata realizzata una freccia, un fascio di candele in tutto simile a quello dipinto da Piermatteo e da Pancrazio, e un piccolo moncone di candela attaccato allo spigolo del basamento (figg. 70-71): ben riconoscibili risultano lo stoppino, le colature della cera e la parte terminale arrotondata e piegata verso l'esterno, molto simile a quella effigiata dallo Jacovetti nella tavola di Viterbo.

Sembrerebbe che gli anonimi pittori di Vasanello e di Gallese (anche se il secondo a distanza di circa quarant'anni), abbiano avuto a modello il dipinto di Pancrazio, il quale nei primi anni del Cinquecento poteva facilmente essere ammirato a Viterbo, all'interno della chiesa di Santa Maria della Verità, sull'altare di Santa Caterina. Tuttavia, non si può escludere che l'abitudine di deporre fasci di candele o piccole candele accese ai piedi delle immagini sacre (sculture o dipinti) fosse un usanza comune nel Quattrocento, al punto che quella tra i dipinti di Gallese, Vasanello e Viterbo potrebbe essere una corrispondenza dettata dalle consuetudini devozionali del tempo.

Una pratica che è stata rievocata probabilmente anche da Piermatteo: a mio avviso, infatti, i

187Faldi 1970, p. 42.

tre supposti virgulti riconosciuti dalla critica nelle opere del maestro amerino di Orvieto, Narni e Terni, andrebbero interpretati come delle piccole candele consumate anziché come un criptico e minimalistico elemento simbolico, il quale per il suo richiamo ad un diffuso comportamento devozionale è stato ben compreso da Pancrazio che, come il pittore di Vasanello, lo ha replicato due volte. Basta osservare con attenzione come questo piccolo oggetto è stato rappresentato nella Pala dei Francescani di Terni, dove la parte inferiore della candela, raffigurata in maniera estremamente naturalistica, risulta arrotondata e sinuosamente piegata ad angolo retto in una maniera innaturale e impossibile per una piccolo ramoscello di legno. Inoltre, sono molto evidenti le gocce di cera colate lungo l'esile fusto e solidificatesi, mentre lo stoppino interno è stato reso in una forma sfrangiata che lo rende molto diverso da quelli attuali, ma che probabilmente doveva corrispondere alla tecnica di costruzione e ai materiali impiegati alla fine del Quattrocento.

Nonostante la vicinanza tra la tavola di Viterbo e l'affresco di Narni sia stata segnalata più volte, non è mai stato messo in evidenza un elemento molto significativo che tale rapporto porta con sé. Dato per assodato che il motivo della natura morta sui due gradini è stato ripreso da Pancrazio dall'affresco di Piermatteo, la datazione di quest'ultimo al 24 ottobre 1482 costituisce un preciso termine *post quem* per la consegna dell'opera da parte del maestro calvese: la realizzazione del dipinto del Museo Civico di Viterbo, pertanto, pur essendo stato commissionato alla fine del 1477, deve aver avuto una lunga gestazione, durata almeno cinque anni, e la sua datazione deve necessariamente tener conto di questa lunga fase di realizzazione.
D'altronde, come si è visto, Pancrazio ha lavorato per la chiesa di Sant'Agostino a Narni, ricevendo l'importante incarico di realizzare un'edicola sulla facciata della chiesa: non è escluso che proprio questo lavoro debba essere stato condotto nello stesso momento in cui Piermatteo era all'opera all'interno della stessa chiesa agostiniana, offrendo al pittore calvese la possibilità di osservare quello che andava facendo il suo collega amerino.
Per quanto riguarda i rapporti con l'affresco di Piermatteo d'Amelia, sembrerebbe che ad eccezione della citazione della parte bassa della composizione, ben poco del dipinto piermatteano deve aver catturato l'attenzione di Pancrazio. Il complesso rapporto tra architettura e figure, che si completano e si integrano vicendevolmente e la monumentalità melozzesca[188] dei personaggi narnesi non compaiono affatto nella tavola di Viterbo. Non ha destato interesse nel pittore neanche la soluzione del panneggio metallico e scultoreo di

188Vignoli 2015, p. 262.

matrice verrocchiesca esibito da Piermatteo nelle due sante ai lati della Vergine.
Probabilmente, invece, il maestro calvese deve aver guardato con più curiosità alle sottili soluzioni fiamminghe che l'amerino ha riservato alla resa delle stoffe, veri e propri virtuosismi pittorici che cercano di ricreare sull'intonaco le raffinatezze della pittura su tavola. Purtroppo gran parte delle rifiniture è andata perduta, perché esse sono state eseguite quasi completamente a secco. Sopravvive solo un piccolo brano del motivo a cardi che doveva decorare la cortina di tessuto che sale alle spalle della Vergine fino alla volta a cassettoni, dove è fissata con delle cordicelle a formare un padiglione. Allo stesso modo è andata perduta anche la decorazione della piccola stoffa di seta rosa ricamata in oro, che ricopriva la seduta del trono di Maria.
La ricchezza dei materiali e dei gioielli si ritrova anche nella tavola di Pancrazio, a partire dalle vesti dei personaggi e dal drappo rosso, elegantissimo, tutto ricamato in oro, che scende dalla seduta del trono della Vergine e si distende a terra fino a coprire il bordo del primo gradino. La stessa madre di Gesù è abbigliata in maniera estremamente elegante e preziosa: al di sotto del consueto manto azzurro, si mostra infatti una preziosissima camorra di velluto broccato in oro con motivi floreali in rosso, mentre al collo Maria porta un singolare collare azzurro, quasi un simbolo onorifico che borda l'orlo dello scollo della veste ed è decorato nella fascia centrale da grandi perle alternate a gemme preziose, mentre viene rifinito lungo l'orlo inferiore da un ulteriore giro di perle più piccole. Anche la santa Caterina, seppur in maniera meno sfarzosa, è abbigliata con cura: sulle sue spalle è appoggiato un manto di velluto tagliato a corpo, bordato sull'orlo da un lunghissimo giro di perle[189]; i lunghi capelli biondi della santa sono sciolti sulle spalle (allusione al suo stato verginale) e cinti sulla nuca da un sottile nastro dorato. Lo sfarzo delle stoffe è ulteriormente amplificato dal trono, curiosamente distinto in due zone nettamente differenziate: quella inferiore fino alla seduta, ha una struttura in pietra estremamente elementare, mentre quella superiore, costituita dalla spalliera e dai braccioli, è completamente dorata e presenta un profilo estremamente elaborato e “stravagante”, con pinnacoli, aperture, modanature ad arco inflesso e così via.
I braccioli, inoltre, sono ulteriormente ricoperti di gemme e pietre preziose, con un effetto finale decisamente sovraccaricato e pomposo.
Non c'è dubbio che tale espediente sia stato ricercato dal pittore per caratterizzate al massimo

189 Data la preminenza del fondo tagliato rispetto alla disegnatura aggettante del velluto, il manto di santa Caterina farebbe pensare alla tipologia prodotta in questi anni da manifatture veneziane piuttosto che fiorentine, le quali eccellevano viceversa nei velluti broccati, come quello raffigurato nella camorra della Vergine (Comunicazione scritta del 19 agosto di Elisabetta Gnigera, che ringrazio per la consulenza).

grado lo splendore e la raffinatezza della propria opera, un tentativo teso probabilmente ad accattivarsi i favori della committenza, che nel contratto si era dimostrata alquanto esigente e che sembrerebbe anticipare l'esuberanza decorativa e il gusto per l'oro diffusosi al tempo del papato di Alessandro VI Borgia.

Un altro elemento che potrebbe essere stato derivato dall'affresco di Piermatteo a Narni potrebbe essere costituito dalla raffigurazione del paesaggio che si apre alle spalle dei personaggi: una veduta in lontananza tuttavia piuttosto scarna, dove si scorgono i profili gibbosi di numerose colline, cosparse di siepi e alberelli, che scalano in profondità attraverso una sorta di prospettiva aerea, la quale conferisce ai colli più lontani un tenue colore azzurrino. Più in prossimità dei protagonisti, si ergono alcuni alberi più grandi ed elaborati, che distendono contro il cielo solcato da nuvole grigie il profilo dei rami esili e fronzuti. Una resa del paesaggio piuttosto semplificata e abbastanza lontana da quella piermatteana (monumentale, amplissima, memore di quanto la cultura fiamminga aveva lasciato a Firenze durante i suoi anni di studio e dei paesaggi nelle scene della *Vita di Cristo e di Mosè* sulle pareti della Cappella Sistina), e tuttavia del tutto singolare rispetto alle altre opere note dello Jacovetti.

L'elemento paesaggistico, infatti, risulta completamente assente negli affreschi di Corchiano, soprattutto nelle scene narrative quali il *San Giorgio e il drago* e la *Natività*. Nei due riquadri corchianesi, lo sfondo che si apre dietro ai personaggi principali è completamente neutro, risolto attraverso un'unica campitura di colore verde completamente priva di qualsiasi elemento descrittivo di tipo naturalistico. Tale situazione mette ancora più in risalto la singolarità della tavola di Viterbo, la cui ideazione si deve porre probabilmente a una certa distanza temporale dagli affreschi di San Biagio, periodo durante il quale Pancrazio deve aver avviato un processo di aggiornamento e di studio a partire da nuovi stimoli ricevuti dalla visione di opere che devono aver colpito la sua sensibilità artistica.

Una vicinanza alla pittura umbra nei caratteri del paesaggio già era stata messa in evidenza da Gnoli[190], al quale deve essere riconosciuta, alla luce delle osservazioni avanzate sopra, la corretta intuizione di spostare più avanti nel tempo l'esecuzione dell'opera rispetto all'anno del contratto.

Oltre alle citazioni da Piermatteo d'Amelia, come è stato più volte sottolineato dalla critica, forti sono nel dipinto del museo di Viterbo i legami con le opere di Antoniazzo Romano.

Santolini, in particolare, ha evidenziato come “del maestro romano Iacovetti utilizzò nella

190Gnoli 1923, p. 232.

tavola viterbese precisi caratteri tipologici e motivi decorativi”[191]. Questi ultimi vengono individuati nelle figure della Vergine e del Battista: la prima ripropone il medesimo gesto della Madonna di Fondi, con la variante che, al posto del velo di Gesù, Maria stringe delicatamente tra le dita della mano l'anello che Caterina dovrà porre al dito di suo Figlio; il secondo sarebbe avvicinabile ad esempi ugualmente usciti dalla bottega di Antoniazzo “come il san Giovanni Battista della tavola della parrocchiale di Nemi e, soprattutto, come l'analoga figura di santo del trittico di Zagarolo, datato 1497”[192]. La stessa fisionomia della santa Caterina è stata, inoltre, avvicinata al volto della santa Francesca Romana nell'affresco con la Vergine in trono e santi nel monastero di Tor de' Specchi a Roma.

Un ulteriore elemento che secondo lo studioso deriverebbe dalle opere antoniazzesche sarebbe costituito dal motivo decorativo delle stoffe della veste della Vergine e di santa Caterina, “comuni a diverse opere del maestro romano, prime fra tutte la […] Madonna del latte di Rieti”. Il confronto con quest'ultimo dipinto mi sembra molto pertinente (figg. 73-74), soprattutto per il dettaglio del tessuto che riveste la seduta del trono e che scende in basso fino a toccare il gradino, un'invenzione che era stata utilizzata già da Benozzo Gozzoli nella tavola con la *Madonna della cintola* dipinta per la chiesa di San Fortunato a Montefalco nel 1450[193]. Tuttavia, l'attenzione per le notazioni alla moda e per le raffinatezze neocortesi delle vesti, dei gioielli, delle acconciature, sembrano non appartenere alle corde più caratteristiche di Antoniazzo, tanto ché per la stessa *Madonna del latte* il gusto esibito dal pittore per i materiali preziosi e per l'estroso apparato antichizzante del trono è stato definito “insolito” e viene giustificato attraverso un'influenza esercitata sul maestro romano da Giovanni Boccati[194]: “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”[195].

Come è stato già spiegato per il gesto della Madonna di Fondi, che trova un diretto antecendente in quello della tavola di Giovanni Boccati conservata al museo Fesch di Ajaccio (fig. 75), un probabile rapporto tra Antoniazzo e Boccati si è concretizzato a Roma in occasione dei servigi professionali prestati da entrambi gli artisti al giurista e letterato romano Lelio della Valle. Dalle registrazioni del libro contabile di Lelio, infatti, si è a conoscenza che sia Antoniazzo che Boccati avevano lavorato per il Della Valle: il primo era stato pagato quaranta ducati e mezzo per la decorazione della cappella di famiglia nella chiesa di Santa

191Santolini 2001, p. 74.
192*Ibidem*.
193Cavallaro 2013, p. 22.
194Ivi, p. 74.
195Ivi, p. 23.

Maria in Aracoeli, mentre il secondo era stato stipendiato per ben quattro mesi dal giurista romano, il quale aveva anche ospitato presso di sé il maestro insieme ad un suo garzone[196].

A questo punto ritengo che non possa essere fuori luogo pensare che Pancrazio possa aver ricevuto delle suggestioni (direttamente o tramite altri artisti da lui inflenzati) dalla pittura di Giovanni Boccati, il quale come ha supposto la critica potrebbe aver lavorato anch'egli alla cappella della Valle nella chiesa dell'Aracoeli. In effetti l'esuberanza decorativa della tavola di Viterbo ha poco in comune con la sobria compostezza delle composizioni antoniazzesche, mentre trova delle affinità nelle ricche tavole di Boccati. La stessa espressione caricata dei personaggi di Pancrazio, con tratti che arrivano quasi alla deformazione, che è stata fatta risalire ad un'influenza abruzzese[197], potrebbe essere riconsiderata alla luce di quanto sopra esposto.

Si considerino ad esempio gli angeli della parte superiore del dipinto viterbese , considerati "idropici", e che tanto hanno infastidito il gusto accademico e classicista degli studiosi di primo Novecento: non si può negare come essi trovino diversi elementi in comune con analoghe figure del pittore marchigiano, come quelli della già citata tavola Flesch (figg. 75-76). Negli angioletti di Pancrazio infatti emerge un insistito linearismo e una vena di espressività caricata che li avvicina al linguaggio del camerte, ricco di inflessioni derivate da Filippo Lippi e dall'arte padovana. Senza considerare che la posizione un po' goffa e sproporzionata, quasi schiacciata, dei due corpicini deve essere interpretata come una conseguenza del tentativo (poco riuscito) del pittore di raffigurare i due angioletti di scorcio.

In ultimo, nella tavola del museo di Ajaccio si riscontra una sovrabbondanza nell'uso della foglia d'oro, presente nel fondo, nel trono e nella veste della Vergine, che può essere avvicinata (anche nei motivi decorativi) a quella della pala di Viterbo.

È già stato notato come in quest'ultimo dipinto ci siano caratteri disomogenei, che conferiscono all'insieme un aspetto poco coerente. Uno di questi, già messo in evidenza da Faldi[198] e, in maniera più chiara, da Santolini[199], è un influsso proveniente dalla tavola del 1472 con il *Salvator Mundi e santi* di Liberale da Verona nel duomo di Viterbo. Tale elemento sarebbe visibile nel panneggio "eccessivamente spezzato in pieghe fantasiose del Battista"[200], che ricorda quello dello stesso santo nella tavola della Cattedrale di San Lorenzo (figg. 77-78). Una influenza che forse potrebbe riscontrarsi anche nelle vesti degli angeli reggicandelabro che compaiono ai lati della *Vergine con il Bambino* negli affreschi di

196*Ibidem*.
197 Petrocchi 2013, p. 158.
198Faldi 1954, p. 42.
199Santolini 2001, p. 74.
200*Ibidem.*

Corchiano, fortemente aderenti alle gambe dei due personaggi, in particolare alle cosce, dove la stoffa si addensa in sottili cordoni che scendono incrociandosi verso il basso per poi rivenire sollevati dal vento in un onda fluttuante (fig. 79). Una soluzione assai manierata e utilizzata a Corchiano solo in queste figure e che, in qualche modo, potrebbe rappresentare tutto quello che il pittore di Calvi ha saputo comprendere (e il modo in cui è riuscito a reinterpretarlo) del viluppo straordinario e sublime dei panneggi che avvolgono quasi completamente il Salvatore o il San Giovanni Battista nella pala del Duomo di Viterbo.

Nella tavola del Museo Civico la citazione da Liberale si risolve in maniera molto meno enfatica rispetto agli affreschi di Corchiano e si riduce a un leggero accartocciamento nella parte inferiore del mantello del santo e ad un increspamento dello stesso lungo la coscia in ampi gorghi circondati da orli duri e spigolosi, quasi il pittore volesse conferire alla stoffa la consistenza della roccia o della cartapesta: forse è proprio in quest'ultimo espediente che si può misurare il fascino esercitato dalla tavola della cattedrale di San Lorenzo su Pancrazio, il quale nel manto del Battista cerca di riproporne quella sublimazione della materia pittorica messa in opera da Liberale da Verona, che tende a trasfigurare tutte le superfici dipinte in una sostanza preziosissima, incorrotta e quasi sovrannaturale.

Per concludere mi sembra che, oltre ai consueti schemi riutilizzati dal classico repertorio dei cartoni di bottega, ciò che nella tavola jacovettiana si mostra più vicino ai modi di Antoniazzo debba essere ricercato nell'aristocratico, ieratico e distaccato atteggiamento delle figure, in particolar modo della Vergine: più di ogni altro elemento, infatti, esso ci suggerisce quanto, nella rappresentazione dei personaggi sacri, il maestro sia vicino alla particolare visione dell'Aquili e, di contro, lontano da quella più sentimentale e accostante della coeva pittura umbra.

Come si è accennato, dallo stile di Antoniazzo Romano, la tavola riprende inoltre quel tipico linearismo fiorentino raffinato ed elegante che il grande maestro romano mette in mostra nei propri lavori a partire dalla metà degli anni settanta, in seguito ai suoi rapporti con i due fratelli David e Domenico Ghirlandaio. Proprio a partire da questi anni, infatti, le opere di Antoniazzo sono caratterizzate “da una qualità quasi scultorea della linea di contorno che accentua con raffinata eleganza i tratti dei volti delle Madonne”[201]. Lo stesso tratto sottilissimo si ritrova nella tavola di Pancrazio, il quale attraverso una precisa linea di contorno definisce con grande attenzione i profili dei volti (figg. 80-81), disegna i lineamenti dei nasi, delle labbra, degli occhi e delle ciglia, fino ad indugiare nelle ciocche crespe e ribelli dei capelli e in ogni singolo pelo della barba e della pelliccia di san Giovanni Battista.

201Ivi, p. 26.

CAPITOLO II

I Maestri dell'area ortana

La produzione artistica ad Orte nel secondo Quattrocento

Un centro che, per la sua posizione geografica e per la particolare vitalità artistica, riveste un ruolo significativo per la diffusione di una omogenea cultura figurativa sui due versanti del Patrimonio è Orte. Situata a ridosso di un importante attraversamento del fiume Tevere, questa città ha da sempre costituito un collegamento naturale tra il territorio umbro e laziale e, per quanto riguarda la pittura, molto probabilmente essa dovette rappresentare alla fine del XV secolo un importante punto di irradiazione di alcune linee di tendenza che vennero diffuse in un'area piuttosto ampia che si espande intorno alla cittadina per un raggio di alcune decine di chilometri.

Le principali personalità protagoniste di questa stagione furono quella del cosiddetto "Maestro del Trittico di Chia" e del pittore di origini romane Nicola (o più semplicemente Cola) da Orte, operosi negli ultimi tre decenni del Quattrocento.

Il riconoscimento e l'analisi dell'attività di questi due maestri è frutto di una serie di ricerche che, a partire dai primi contributi offerti da Faldi alla fine degli anni Sessanta, si sono sempre più intensificate fino a giungere alla complessa situazione attuale, che ha visto decretare definitivamente la particolare importanza che essi hanno rivestito a livello locale. Tuttavia, la vicenda critica che ha caratterizzato lo studio dei due pittori (sui quali ancora molti sono gli aspetti che devono essere chiariti) ha portato recentemente alla proposta di una sovrapposizione delle due personalità nell'unica figura del documentato Cola da Orte. Ritengo che tale indicazione vada valutata con attenzione, in quanto i cataloghi dei due artisti, così come erano stati circoscritti nelle indagini condotte fino alla fine degli anni Novanta del secolo scorso, riuniti insieme vengono a comporre un quadro molto eterogeneo e, a tratti, fuorviante.

Il problema principale della questione risiede soprattutto nel fatto che, se per il Maestro del Trittico di Chia (personaggio del tutto privo di informazioni storico-biografiche) disponiamo di un *corpus* di opere molto coerente ma privo di precisi termini cronologici di riferimento, al contrario su Cola da Orte siamo in possesso di una serie di notizie archivistiche che ne delineano in parte la biografia alla quale, tuttavia, è possibile collegare solamente un'unica opera certa non completamente autografa.

In base ad attenti confronti stilistici e ad una serie di riflessioni effettuate a partire dalle

vicende critiche che hanno caratterizzato lo studio delle due personalità, è possibile a mio parere sostenere che quelle del "Maestro del Trittico di Chia" e di Cola da Orte costituiscano due distinte figure e rappresentino, inoltre, due utili poli di riferimento adatti a delineare le tendenze del panorama pittorico locale in due diverse fasi: una prima, collocabile nel settimo e ottavo decennio del Quattrocento, di ambito culturale più circoscritto e caratterizzata da chiari (ma non esclusivi) riferimenti al linguaggio di Benozzo Gozzoli, e una seconda, successiva, sviluppatasi negli ultimi due decenni del secolo, che vede sopraggiungere dei nuovi orientamenti in linea con quanto stava accadendo allo scadere del secolo sulla vicina e catalizzatrice piazza romana.

Questi artisti si trovarono a lavorare, a partire dal territorio della diocesi di Orte, anche nei vicini centri di Narni e Amelia negli stessi anni in cui vi fu attivo Pancrazio Jacovetti con il quale contribuirono a delineare una diffusa e piuttosto comune cultura pittorica a partire da medesimi modelli cólti di riferimento.

Il Maestro del Trittico di Chia

Il cosiddetto "Maestro del Trittico di Chia" nasce ufficialmente nel 1970, quando nel volume sui *Pittori viterbesi* Italo Faldi[202] conia lo pseudonimo al fine di raggruppare una serie di dipinti intorno ad un tabernacolo cuspidato a sportelli (fig. 1), dal 1630 conservato nella chiesa di santa Maria delle Grazie a Chia, ma in origine proveniente dalla parrocchiale di santa Maria dello stesso centro[203].

È Faldi ad avvicinare per la prima volta a quest'opera quello che lui chiama "polittico di Orte", ossia la cosiddetta *Custodia di Sant'Egidio*, formata da quattro tavole ospitanti sul *recto* e sul *verso Episodi della vita di Sant'Egidio* e i *Santi Agostino ed Egidio*, proveniente dall'omonima chiesa e attualmente conservata (come il Trittico di Chia) presso il Museo d'Arte Sacra di Orte (fig. 2).

Al catalogo dell'anonimo maestro lo studioso aggiunge, inoltre, anche gli affreschi della piccola chiesa rurale di San Rocco a Montecalvello (fig.) e quelli dell'absidiola destra della chiesa di San Salvatore a Vasanello (fig. 3)[204].

L'inquadramento critico della nuova personalità artistica viene completamente circoscritto nell'alveo della cultura di Lorenzo da Viterbo del quale il pittore è considerato uno degli aiuti

202 Faldi 1970, pp. 32-34.

203 Principi 2013, p. 28. L'opera è entrata a far parte della collezione del Museo d'Arte sacra di Orte nel 1980 (ivi p. 27). L'opera pubblicata per la prima volta nel 1942 solo per una segnalazione iconografica (Volbach 1940-41, pp. 104, 110, 114) è stato portato all'attenzione degli studiosi per la prima volta da Faldi nel 1966 (Salerno 1966, p. 138), che già lo reputava una trascrizione artigianale di idee laurenziane.

204 Ivi, p. 34.

nell'ambito del cantiere della cappella Mazzatosta. Al Maestro di Chia, infatti, Faldi assegna l'esecuzione di tre santi affrescati nel sottarco di ingresso: i busti dei profeti Balaam e Zaccaria e la figura intera del beato Antonio da Orvieto (figg.)[205].

La caratteristica più evidente di questo pittore sarebbe la sua resa "stilizzata e calligrafica" delle "piene volumetrie prospettico-cromatiche" di Lorenzo, del quale conserverebbe la luminosità a dispetto del resa tridimensionale dei corpi[206]. Dal pittore viterbese gli deriverebbe la linea di contorno "dall'impeccabile rigore" utilizzata, tuttavia, per quella che il critico chiama "una traduzione a tarsie lignee" della complessa sintassi stilistica del grande maestro, ridotta, o per meglio dire, semplificata a un livello di alto artigianato[207].

Colpiscono in particolar modo Faldi le ampie e terse campiture di colori, elementari ma intensi, e il modo di risolvere le pieghe delle vesti, indicate da tratti "duri e squadrati" e dal contrasto cromatico tra gradazioni chiare e scure dello stesso tono. Per tali motivi, le atmosfere delle figure del Tabernacolo di Chia e della custodia di Orte, vengono definite "metafisiche" e i personaggi appaiono allo studioso "in uno spazio astratto e in un tempo senza storia"[208].

Ad esclusione della figura dell'angelo annunciante, di più alta qualità (al punto di spingere Faldi a scorgevi il diretto intervento di Lorenzo di Giacomo), il resto del tabernacolo di Chia rivelerebbe una cultura figurativa "univoca" e limitata, frutto di un "ripensare all'infinito" ai grandi temi proposti dal pittore della cappella Mazzatosta, che il maestro di Chia ridurrebbe a un livello più piano e accessibile[209].

Nello stesso momento, gli studi che venivano dedicati a partire da Van Marle[210] alla *Custodia di Sant'Egidio* tendevano ad avvicinarne l'autore alla cultura di Benozzo Gozzoli, soprattutto per la vivace vena popolare e narrativa dei piccoli riquadri dedicati al santo protettore di Orte.

Mortari, infatti, oltre a riconoscere un influsso di Lorenzo da Viterbo, individua nella custodia ortana un lessico popolaresco mediato dalla cultura di Benozzo Gozzoli e di Antoniazzo[211], soprattutto nei riquadri narrativi, per i quali propone una datazione tra il settimo e l'ottavo decennio del Quattrocento, e nota come lo stesso linguaggio popolaresco non sia esente da momenti di forte intensità narrativa e da un certo rigore stilistico[212].

---

205 Ivi, p. 32.
206 *Ibidem*.
207 *Ibidem*.
208 *Ibidem.*
209 *Ibidem.*
210 Van Marle 1934, p. 588.
211 Mortari 1967, p. 19-20. Al Gozzoli le *Storie di Sant'Egidio* sono avvicinate anche da Gioacchini (1961, pp. 69-72).
212 Mortari 1976, p. 24.

Della stessa opinione risulta Pasti, la quale ragionando sugli influssi e l'influenza generata dalla cultura benozzesca nell'area viterbese, considera le *Storie egidiane* "una schietta e popolaresca trasposizione del facile stile narrativo di Benozzo"[213].

È a partire dalle osservazioni di Faldi che la critica inizia a evidenziare un certo scarto qualitativo esistente tra la custodia di Orte e il tabernacolo di Chia, considerato l'opera più antica del maestro e quella stilisticamente più vicina a Lorenzo da Viterbo, mentre nella prima si noterebbe una "maggiore durezza e una certa opacità di resa" che indicherebbero come il pittore si sia avviato a partire dalla custodia di Sant'Egidio verso "una progressiva sclerotizzazione formale"[214].

Successivamente lo stesso Faldi, tornando sull'argomento e nell'ambito di una riflessione più generale sui rapporti artistici intercorsi tra Umbria meridionale e area viterbese, puntando l'attenzione sugli affreschi di Montecalvello (che continua ad attribuire al Maestro di Chia), osserva come, sulla base delle tangenze iconografico-stilistiche esistenti tra gli affreschi dell'edicola di San Rocco e le invenzioni di Piermatteo d'Amelia (o quelle da queste ultime derivate, come gli affreschi dell'edicola di Toscolano ad Avigliano Umbro), il Maestro del Trittico di Chia, nell'ultima fase della sua carriera, sia passato dall'orbita di Lorenzo da Viterbo a quella del pittore amerino[215].

Negli anni Novanta si pongono ulteriori importanti studi che ampliano il catalogo dell'anonimo maestro e ne definiscono meglio alcuni elementi stilistici e culturali. Paolucci nel 1992, ad esempio, ricorda nota nelle tavole di Orte una relazione con l'arte di Piero della Francesca, mentre nel 1994 Anna Cavallaro mette ulteriormente a fuoco i riferimenti culturali e iconografici delle *Storie* della Custodia di Sant'Egidio, che la studiosa considera un'opera eseguita in collaborazione tra il Maestro del Trittico di Chia e una non meglio precisata "bottega laziale"[216]. Nei piccoli riquadri agiografici la studiosa riscontra una cultura "che ripropone in forme popolari le prime istanze rinascimentali", attraverso una ricorrente, seppur a volte incerta, ricerca prospettica[217]. Nelle *Storie* viene riscontrato, inoltre, un rapporto con la tradizione tardogotica locale impersonata dall'arte del Balletta[218] e una decisiva influenza dei modi di Lorenzo da Viterbo, dal quale deriverebbe "il linearismo accentuato dei profili, la

213 Pasti 1983, p. 166. Ulteriori interventi critici di questi anni dedicati al Maestro del Trittico di Chia sono quelli di Pinelli (1987, p. 427) e Sbrilli (1987[b], p. 686).
214 Faldi 1970, p. 32.
215 *Idem*, 1990, p. 103.
216 Cavallaro 1998, p. 119. In particolare la studiosa nota un netto divario di qualità stilistica tra i santi a figura intera sull'esterno degli sportelli (di più alto livello) e i riquadri narrativi dipinti all'interno della struttura.
217 Ivi, p. 118.
218 *Ibidem.*

tendenza al realismo espressivo, le fisionomie decise"[219].

Nel 1997, al catalogo proposto da Faldi, si aggiungono due opere conservate al limite meridionale del confine umbro, l'affresco staccato della Collegiata di Otricoli raffigurante *San Bernardino da Siena* (fig. 4) e la tavola con l'*Assunta* proveniente dalla chiesa parrocchiale di San Simeone a Porchiano del Monte presso Amelia (fig. 5), segnalate da Marcelli e Fratini.

Il primo assegna la tavola di Porchiano "ad un seguace di Lorenzo da Viterbo vicino al Maestro del Trittico di Chia"[220] e per la prima volta mette in collegamento quest'opera, che reca in basso la sigla "N.P."[221], con la *Crocefissione* affrescata a Orte all'interno di un ambiente appartenuto all'Ospedale della Confraternita dei Raccomandati (fig. 6)[222], ugualmente accompagnata dalla sigla "*N. PINSIT*", senza tuttavia sbilanciarsi sull'attribuzione ad uno stesso autore.

Fratini definisce il *San Bernardino* di Otricoli e l'*Assunta* di Porchiano dei prodotti "di un certo interesse" realizzati dai "pittori dell'alto Lazio che da 'colonizzati' […] passano all'offensiva conquistando il mercato dei centri satelliti"[223], ma non li attribuisce ad un medesimo artefice. Il nome del Maestro del Trittico di Chia, al quale è assegnata anche una partecipazione ai lavori di decorazione dell'edicola di Toscolano ad Avigliano Umbro, viene avanzato solo per il *San Bernardino* di Otricoli, ritenuto "vicinissimo al trittico della parrocchiale di Chia"[224].

Senza dubbio, la presenza di una sigla che poteva essere interpretata come la firma di un pittore di nome Nicola ha attirato l'attenzione di quella parte della critica che, negli ultimi anni, si è cimentata proprio nel tentativo di assegnare un'identità storica all'anonimo maestro del Trittico di Chia. È sempre a partire da questo momento, inoltre, che il catalogo del maestro inizia ad intrecciarsi con quello di altre personalità artistiche, operose a partire dal nono decennio del Quattrocento nella stessa zona a cavallo tra la Teverina umbra e quella laziale e variamente in rapporto con il linguaggio di Piermatteo d'Amelia, del Pinturicchio e di Antoniazzo.

Già nel 2004 Fratini propone di assegnare ad un unico autore identificato dubitativamente con il nome di "Nicola" la tavola di Porchiano, il *San Bernardino* di Otricoli e gli affreschi

219 *Ibidem.*
220 Marcelli 1997, p. 86 n. 163.
221 La sigla è stata notata per la prima volta da Gnoli (1923, p. 220) che la scioglie dubitativamente in "*Nicolaus P*[*etr*]*i*" e che data la tavola intorno al 1470 ritenendola forse di un maestro orvietano dai caratteri umbro-senesi.
222 Il primo a pubblicare l'affresco dell'Ospedale dei Raccomandati è stato Fagliari Zeni Buchicchio (1991, pp.17, 22), il quale ha proposto dubitativamente di assegnare il dipinto a Cola da Orte.
223 Fratini 1997, p. 357.
224 Ivi, p. 374, n. 134.

dell'Oratorio di San Rocco a Castiglione in Teverina: tale maestro sarebbe stato uno dei collaboratori di Piermatteo d'Amelia, responsabile dei brani di qualità più modesta eseguiti all'interno dell'edicola di Toscolano[225].

L'anno successivo, ha affrontato la questione Petrocchi il quale, dopo aver ripercorso la vicenda critica del pittore identificato da Faldi, arriva ad esiti diversi rispetto a quelli proposti da Fratini.

Partendo dalla sua collaborazione con Lorenzo da Viterbo all'interno del cantiere della Cappella Mazzatosta, lo studioso raggruppa un catalogo costituito dalle due opere umbre di Porchiano e Otricoli, dal Tabernacolo di Chia e dalla Custodia di Orte del Museo d'Arte Sacra, oltre che dall'affresco della chiesa di San Salvatore a Vasanello e dalla *Crocefissione* dell'ospedale della Madonna dei Raccomandati sempre ad Orte. La presenza della sigla della tavola di Porchiano, "da sciogliere probabilmente in *Nicolaus pinxit*"[226], costituisce il cardine di un ragionamento che porta "a srotolare ulteriormente il filo delle ipotesi su questo maestro" e a prendere in considerazione un dipinto su tavola raffigurante il *Salvatore* conservato nel Museo d'Arte Sacra a Orte. La figura del Cristo, infatti, "oltre alla riconosciuta data del 1491 presenta di nuovo le lettere N P curiosamente mai notate, dopo le cifre sullo scollo della tunica"[227]. Al *Salvatore*, inoltre, viene avvicinata un'altra tavola dello stesso museo raffigurante l'*Eterno benedicente*, riscoperta da Mortari all'interno dell'Episcopio di Orte e portata all'attenzione degli studi solo nel 1994[228]. I due dipinti manifesterebbero "un marcato assorbimento della cultura umbro-antoniazzesca che dall'ultimo decennio era prevalsa nella regione" e forse potevano in origine provenire da uno stesso complesso pittorico smembrato[229].

Il quadro d'insieme ricostruito da Petrocchi al termine delle sue riflessioni presenta l'autore del Tabernacolo di Chia, identificabile forse con un pittore di nome *N*(*icolaus*), come un allievo di Lorenzo da Viterbo e un suo collaboratore nel cantiere della Mazzatosta. Dopo essersi emancipato dal proprio maestro, probabilmente all'inizio degli anni settanta del Quattrocento, questo pittore avrebbe eseguito il Trittico della parrocchiale di Chia e, quindi, il gruppo omogeneo di opere costituito dalla Custodia di Sant'Egidio di Orte, dalla tavola di Porchiano di Amelia e dagli affreschi di Vasanello e Otricoli.

La *Crocifissione* firmata dell'Ospedale di Santa Maria dei Raccomandati di Orte segnerebbe, invece, "un punto di passaggio verso gli esiti finali" del percorso professionale dell'artista,

225 *Idem* 2004, pp.
226 Petrocchi 2005, p. 180.
227 Ivi, p. 181.
228 Mortari 1994, p. 30.
229 Petrocchi 2005, p. 181.

rappresentati dalle tavole del *Redentore* e dell'*Eterno*, datate ai primissimi anni Novanta del secolo. Queste ultime, infatti, si caratterizzano per un linguaggio assai diverso rispetto al raggruppamento sopra elencato, e dimostrerebbero il passaggio, avvenuto nell'arco di circa un decennio, da una cultura influenzata quasi esclusivamente dai modi di Lorenzo da Viterbo ad una orientata con decisione in senso umbro-romano.

Completata la ricostruzione del percorso artistico di questo ipotetico maestro "Nicola", Petrocchi avanza quindi la proposta di sovrapporre tale personalità alla figura storica dell'omonimo pittore documentato ad Orte dal 1474 al 1500. Si tratta del noto Cola, o Nicola da Roma, il cui profilo biografico è stato riportato alla luce dagli studi archivistici condotti da Fagliari Zeni Buchicchio e pubblicati nel 1991[230]. Partendo dall'assunto che l'unica opera certa di Cola, la *Madonna dei Raccomandati* del Museo d'Arte Sacra di Orte, non è stata terminata dal maestro a causa della sua sopraggiunta morte e che, quindi, " la ragione stilistica espressa nell'opera" non è identificabile "con quella del pittore"[231] (in quanto la tavola è stata portata a conclusione da altri artisti sui quali si tornerà più avanti), lo studioso si spinge appunto, se pur con cautela, ad avanzare l'ipotesi di identificare il Maestro del Trittico di Chia in Nicola da Roma *alias* Cola da Orte.

Tale ipotesi è stata accolta senza riserve da Lorenzo Principi che, sia in margine ad uno studio[232] dedicato alla scultura lignea raffigurante Sant'Egidio che in origine era conservata all'interno dell'omonima custodia quattrocentesca del Museo d'Arte Sacra, sia nel recente catalogo di quest'ultimo museo[233], ha sovrapposto con certezza il nome di Cola da Orte a quello del Maestro del Trittico di Chia. Quest'ultimo dipinto, in particolare, viene datato al primo lustro dell'ottavo decennio del Quattrocento e viene considerato "grazie al suo fresco gusto decorativo e al senso di solennità cristallizzata […] una delle prime opere che Cola, documentato a Orte a partire dal 1474, produsse nel territorio ortano all'indomani della conclusione della collaborazione con Lorenzo da Viterbo". L'opera dimostrerebbe, inoltre "un lessico a metà tra citazioni arcaizzanti, come quello del duecentesco trittico in Santa Maria Nuova di Viterbo, e sguardi alla contemporaneità non privi di leziosi accenti narrativi e cromatici"[234]. Un analogo discorso viene fatto per la custodia, "che segue di pochi anni il trittico di Chia" e "rappresenta la prima opera conosciuta realizzata per Orte", testimoniando, inoltre, "il parziale svincolamento dai modi di Lorenzo da Viterbo, ancora evidenti nel brano dell'*Angelo annunciante*, in favore di una vena narrativa più rustica e descrittiva non esente da

230 Fagliari Zeni Buchicchio 1991, pp. 17-20.
231 Ivi, p. 183
232 Principi 2010, p. 8.
233 *Idem*, pp. 27-32.
234 Ivi, p. 29.

attenzioni prospettiche e plastiche"[235]. Ugualmente a Cola è attribuita la *Crocefissione* ortana dell'ex-Ospedale della confraternita dei Raccomandati, secondo Ricci[236] una derivazione dalla tavola con il *Salvatore* datata 1491, ma per Principi un dipinto da datare, per le peculiarità stilistiche che denunciano un dialogo ancora stretto con il vocabolario esibito nel trittico di Chia, "entro e non oltre il nono decennio del Quattrocento"[237]. L'affresco, infine, rappresenterebbe "l'unica plausibile traccia del percorso del maestro"[238].

Cola da Orte

La storia critica

Nicola *de Urbe*, documentato ad Orte negli ultimi tre decenni del XV secolo, emerge dalle nebbie della Storia solo nel 1991, grazie ad un fondamentale articolo pubblicato da Tiziano Fagliari Zeni Buchicchio.

Solo in seguito alle ricerche archivistiche condotte da quest'ultimo, infatti, si è venuto a conoscenza dell'esistenza del pittore di origini romane e dell'importante commissione da lui ricevuta per la realizzazione della cosiddetta *Madonna dei Raccomandati*, il pregevole dipinto su tavola attualmente conservato presso il Museo d'Arte Sacra di Orte ma proveniente in origine dalla chiesa dell'ospedale della potente confraternita ortana di Santa Maria dei Raccomandati (fig. 7).

Fino al 1991, l'opera era stata assegnata al pittore viterbese Giovan Francesco d'Avanzarano detto il Fantastico, sulla base di un'attribuzione avanzata per la prima volta nel 1967 da Luisa Mortari, che scorgeva delle vicinanze stilistiche tra la tavola di Orte e un affresco nella chiesa di Sant'Agostino a Civita di Bagnoregio, raffigurante *Santa Monica e confratelli* e attribuito nel 1955 da Zeri allo stesso Giovan Francesco d'Avanzarano (fig. 8)[239].

In particolare, il giudizio di Zeri prendeva le mosse a partire dai confronti istituiti con una delle poche opere certe del Fantastico, la pala datata 1512 della chiesa di San Marco a Viterbo: "Ed è soprattutto il Ripanda cui si attiene Giovan Francesco d'Avanzarano, la cui pala del 1512 nella chiesa di San Marco a Viterbo […] permette di restituirgli alcuni affreschi nella Chiesa di Sant'Agostino a Bagnoregio: poverissime esercitazioni di una cultura talmente inaridita e di rimando da rasentare il folcloristico"[240].

235 Ivi, p. 32.
236 Ricci 2012, p. 173.
237 Principi 2013, p. 111.
238 *Ibidem.*
239 Zeri 1955, p. 91.
240 *Ibidem.* Nell'articolo Zeri, pur parlando genericamente di "alcuni affreschi" attribuibili al Fantastico,

Tuttavia, la stessa Mortari, pur considerando esatta l'assegnazione al Fantastico suggerita da Zeri per gli affreschi bagnoresi, nota nella *Madonna dei Raccomandati* di Orte una "qualità indubbiamente superiore"[241] rispetto alle opere fino a quel momento ricondotte al maestro viterbese. Lo stesso Faldi alcuni anni dopo dedica appena un accenno alla tavola, ritenendola "pressoché identica alla Santa Monica di Bagnoregio", e suggerisce pertanto di sciogliere le riserve avanzate da Mortari[242]. La *Madonna dei Raccomandati* è assegnata ancora al Fantastico da Sivigliano Alloisi[243].

Occorre attendere il 1991, come si è visto, per giungere ad una svolta improvvisa della vicenda critica della pala del Museo di Arte Sacra di Orte. Le notizie rese note da Fagliari Zeni Buchicchio rimescolano infatti completamente le tessere del mosaico che fino a quel momento era stato ricostruito dagli studi e portano all'attenzione degli specialisti una serie di nuovi elementi a partire dai quali prende il via una nuova stagione di riflessione e approfondimento critico sulla pittura ortana della fine del Quattrocento.

Numerosi sono i documenti che ricordano la presenza di Cola nel centro di Orte negli ultimi tre decenni del XV secolo, a partire dal primo, datato 14 marzo 1474, in cui il maestro è registrato come "*magistri Cole de urbe*"[244]. L'origine romana del pittore viene ribadita anche in altri due atti rispettivamente del 6 giugno 1475 e del 20 maggio 1495[245]; a partire dal 1475 il maestro si dichiara "abitatore" di Orte, e come tale compare in tutti gli atti successivi.

Importanti si rivelano soprattutto due documenti datati 30 marzo 1500[246] e 1 gennaio 1502[247], in quanto essi sono collegati alla realizzazione della citata *Madonna dei Raccomandati*. Nel primo, infatti, Cola riceve la commissione dell'esecuzione di una tavola per la confraternita dell'Ospedale di Santa Maria dei Raccomandati, ma a causa della sopraggiunta morte del pittore è suo figlio Egidio a chiedere nel 1502 di completare il dipinto.

Buchicchio, inoltre, ha rinvenuto un ulteriore documento collegato con la tavola della

---

pubblica solamente l'immagine della *Santa Monica e devoti* con l'indicazione nella didascalia del nome di Giovan Francesco d'Avanzarano. All'interno dell'edificio, tuttavia, sulla parete destra, sono presenti anche altri brani di dipinti ad affresco databili ai primi anni del Cinquecento che la critica successiva ha voluto riferire ugualmente al pittore di Viterbo.

241 Mortari 1967, p. 25

242 Faldi 1970, p. 51.

243 Alloisi 1983, p. 247. Alloisi ritiene che gli affreschi di Bagnoregio e la tavola di Orte, sebbene assegnati senza alcun dubbio alla mano di Giovan Francesco d'Avanzarano, "potrebbero appartenere a momenti diversi e cronologicamente distanti". I dipinti della chiesa di Sant'Agostino di Civita andrebbero datati, infatti, ad una fase "tarda, probabilmente a ridosso delle opere viterbesi", mentre la Madonna di Orte andrebbe collocata negli anni precedenti il 1490, in quanto le vicinanze stilistiche con la *Santa Monica* bagnorese vengono ritenute solamente "esteriori" (*Ibidem*).

244 ASVT, Notarile Orte, 161/a, Cherubino di Ser Luca Marco, f. 17r/9, trascritto in Fagliari Zeni Buchicchio 1991, p. 17 n. 4.

245 *Ibidem*, n. 8.

246 Ivi, pp. 18-19, n. 13.

247 Ivi, p. 19, n. 14.

confraternita dei Raccomandati che ci porta a conoscenza di come nel 1513 un certo pittore di nome Giovanni Antonio da Roma abbia rilasciato una ricevuta di pagamento ad Egidio "per la pittura della Vergine Maria dipinta nella tavola della confraternita"[248].

Poiché nei documenti da lui rinvenuti Buchicchio non aveva mai trovato il nome di Egidio accompagnato dall'appellativo di "pittore", lo studioso ne deduce che non sia sicuro come il figlio di Cola sia stato colui che materialmente ha portato a compimento la tavola dei Raccomandati, affidata forse a Giovanni Antonio da Roma[249].

Estremamente interessante, inoltre, risulta l'informazione ugualmente inedita di un rapporto documentato tra Cola da Orte e Pinturicchio, il quale nel 1495 aveva riscosso un credito ad Orte proprio grazie all'intercessione del pittore ortano[250].

Lo stesso Buchicchio ricorda, infine, una perduta cappella dipinta dal maestro nella chiesa parrocchiale del piccolo centro di Penna in Teverina[251], nella diocesi di Amelia, e avanza l'ipotesi di riconoscere nel pittore l'autore delle due tavole firmate "*Cola de Orto*", attualmente disperse ma ricordate dallo storico ottocentesco Giovanni Eroli all'interno della cappella della confraternita di San Sebastiano di Narni[252].

La nuova personalità artistica di Cola viene segnalata nel 1994 da Mortari nella riedizione del catalogo del Museo Diocesano di Orte, dove per la prima volta compaiono alcune brevi notazioni sui caratteri stilistici della *Madonna dei Raccomandati*, nella quale "non mancano particolari che rivelano nel suo autore una gustosa vena narrativa popolaresca di origine pinturicchiesca, che giunge a risultati analoghi, ma più poveri, di quelli del senese Matteo Balducci"[253].

Spetta a Stefano Petrocchi il merito di aver operato una approfondita riflessione sull'attività artistica del pittore e di aver avanzato per la prima volta una prima proposta di catalogo delle sue opere.

Tale operazione viene condotta a partire da una più generale riconsiderazione della situazione artistica viterbese negli ultimi decenni del Quattrocento: "Tutte le considerazioni critiche di grandi esperti e filologi della pittura viterbese che avevano, seppur con convinzioni diversamente sfumate, ricondotto la pala della Madonna dei Raccomandati al pittore G. F. D'Avanzarano […], devono quindi essere riviste così come nuovi accertamenti devono essere condotti su uno dei capitoli conclusivi della storia della pittura rinascimentale nella provincia

248 Ivi, p. 19.
249 *Ibidem.*
250 Ivi, p. 18.
251 Ivi, pp. 19-20.
252 Ivi, p. 18.
253 Mortari 1994, p. 31.

viterbese, nel quale Cola da Orte entra di diritto”[254].

Muovendo da una riconsiderazione del *corpus* di opere attribuite a Giovan Francesco D'Avanzarano, lo studioso giunge ad individuare due dipinti in cui sarebbe ravvisabile “un'identità di mano” con la Madonna dei Raccomandati, la cui esecuzione per lo studioso sarebbe da ascrivere quasi completamente a Cola[255]: la *Madonna orante* su tavola della collegiata di Vignanello (fig. 9), attribuita per la prima volta al Fantastico da Alloisi e la già citata *Santa Monica* di Civita di Bagnoregio (fig. 8). Nella prima opera la vicinanza con la Madonna di Orte si evidenzierebbe “nel carattere deliberatamente iconico della figura costruita secondo rigidi schemi lineari e dotata di un'astratta fissità espressiva”: tali caratteristiche, da un lato rievocherebbero “la pittura romana degli anni settanta” (nella quale per due decenni si riscontra una forte richiesta di copie delle icone sacre, di cui uno di maggiori centri di produzione fu la bottega di Antoniazzo Romano), dall'altro prenderebbero le mosse “dalla personale conoscenza del Pinturicchio e in particolare dalla produzione dell'ultimo lustro del Quattrocento del maestro umbro”[256].

Il *revival* bizantineggiante, secondo Petrocchi, dovette rappresentare in provincia l'espressione più alta di un valore religioso “la cui solennità e icasticità” erano esaltate per contrasto da una vena narrativa “grottesca e popolareggiante”[257]. Tale atteggiamento religioso si caratterizzava nello stesso tempo per una gestualità teatrale (Petrocchi parla di “espressioni e gesti della commedia”) e per un'eleganza preziosa e di effetto sposate, tuttavia, ad una “devozione umile e discreta”[258].

Questi caratteri sono riscontrati appunto nelle due tavole esaminate dallo studioso, soprattutto quello devozionale, sintetizzato “dal gesto delle mani aperte e raccolte solo con le dita”, un particolare ripetuto identico sia nei due dipinti di Orte e Vignanello che nell'affresco di Bagnoregio[259].

Per quanto riguarda gli affreschi della chiesa di Sant'Agostino in quest'ultimo centro, lasciati al Fantastico i dipinti della parete destra, raffiguranti una *Vergine in trono con il Bambino tra santi*, lo studioso sottolinea come la principale differenza riscontrabile tra il volto di *Santa Monica* e quello della Vergine di Orte, piuttosto che ad un influsso signorelliano, sia da imputare ad un accorgimento che Cola utilizza per rendere più realistiche le fattezze di una

254 Petrocchi 1998, p. 150.
255 Ivi, p. 149: “la mancanza di qualsivoglia appellativo riferito a Egidio, il figlio di Cola, che possa essere connesso con un'attività pittorica e la corresponsione quasi totale della cifra pattuita dal contratto, consentono di ritenere che la tavola fosse pressoché ultimata nella sua parte centrale già da Cola [...]”.
256 Ivi, p. 152.
257 *Ibidem.*
258 *Ibidem.*
259 *Ibidem.*

santa cara alla devozione popolare: un accorgimento assente nella ieratica Vergine acheropita effigiata nella tavola dei Raccomandati, in cui tuttavia ritorna l'accentuazione dei caratteri fisiognomici nei personaggi del popolo inginocchiati sotto al mantello di Maria[260].

Infine, alle tre opere di Bagnoregio, Orte e Vignanello, Petrocchi aggiunge anche la lunetta del portale maggiore della chiesa di San Famiano a Gallese, il cui *Cristo benedicente tra angeli* mostrerebbe "caratteri formali e stilemi prossimi alle opere analizzate del maestro"[261].

Negli studi successivi, concentrati unicamente sulla tavola dei Raccomandati[262], la figura di Cola non ha destato particolari interessi né ha offerto l'occasione per ulteriori approfondimenti circa il reale peso esercitato dall'artista nel contesto figurativo locale. Una eccezione è rappresentata da Santarelli, che nel censire l'affresco della lunetta della chiesa di San Famiano, ritiene che nonostante lo stato di conservazione di quest'ultimo ne renda difficile la corretta lettura, esso riveli "talune durezze formali"[263] soprattutto nel volto del Redentore che spingerebbero ad avvicinare l'opera "all'ambito viterbese di Lorenzo, così come la fisionomia manierata degli angeli e l'ingenuità compositiva della mano benedicente, troppo grande rispetto alla figura"[264]. Per tali ragioni la studiosa propone di spostare l'autografia da Cola ad un suo seguace meno dotato[265]. Per quanto riguarda la tavola del museo di Orte, Santarelli osserva che la committenza dell'opera, avvenuta nell'anno giubilare, sia da collegare ad una raggiunta pacificazione interna della città, avvenuta dopo anni di discordie, mentre per quanto riguarda gli aspetti stilistici, in forza dei documentati rapporti con il Pinturicchio, ritiene Cola debitore del maestro umbro, "del quale riprende la vena popolaresca ed il gusto descrittivo"[266].

Tuttavia, in un successivo articolo del 2005, ritornando sulla questione dell'esecuzione della tavola della Madonna dei Raccomandati, Petrocchi afferma che "non è accettabile la ragione stilistica espressa dall'opera con quella del pittore [Cola da Orte n.d.r.], poiché il dipinto venne completato da altri". Tale costatazione viene utilizzata per proporre una nuova ipotesi che tenderebbe a sovrapporre la figura storica di Cola al *corpus* di opere raccolto dallo studioso sotto allo pseudomino del "Maestro del Trittico di Chia".

Pur non espressa chiaramente, risulta evidente come l'ipotesi di identificazione si basi soprattutto sulla coincidenza del nome di Cola, abbreviazione di "Nicola", con quello del maestro di Chia, la cui iniziale "N", sciolta in "N[*icolaus*]", compare in due opere

260 *Ibidem.*
261 Ivi, p. 153.
262 Santarelli (in Russo Santarelli)1999, p. 111, cat. 71 e pp. 171-173, cat. 120; Gioacchini 2001, pp. 82-83; *idem* 2002, pp. 19-20.
263 Santarelli (in Russo-Santarelli)1999, p. 111.
264 *Ibidem.*
265 *Ibidem.*
266 Ivi, p. 173.

unanimemente riconosciutegli dalla critica (l'*Assunta* di Porchiano del monte ad Amelia e l'affresco della *Crocefissione* dell'Ospedale della confraternita dei Raccomandati), siglate in basso rispettivamente "N.PI." e "N. PINSIT"[267].

Di conseguenza Petrocchi assegna a Cola un percorso artistico che, nonostante le sue documentate origini romane, si sarebbe svolto tutto in area viterbese, prendendo le mosse da Lorenzo da Viterbo per approdare, al termine della sua carriera, ad un linguaggio umbro-romano. Quest'ultima fase sarebbe confermata da altri dati, come la documentata presenza di Cola a Narni e ad Amelia, che convaliderebbe "una contigua attività e quindi vicinanze culturali con Piermatteo d'Amelia"[268].

Nessun accenno, tuttavia, viene fatto circa il catalogo (numericamente ristretto ma molto coerente) che Petrocchi aveva ricostruito nel precedente intervento del '98.

Le nuove proposte dello studioso romano sono accolte, come si è visto, da Lorenzo Principi in due contributi di recente pubblicazione. Nel primo, dedicato allo studio della pregevole scultura lignea policroma raffigurante *Sant'Egidio*, che in origine si trovava all'interno della custodia quattrocentesca del Maestro del Trittico di Chia, è prontamente accolta la proposta di Petrocchi di identificare Cola da Orte nel Maestro del Trittico di Chia[269].

Importanti giungono, inoltre, nuove informazioni documentarie sull'artista e sui sui figli, il già noto Egidio e lo sconosciuto Stefano, rinvenute nell'archivio della confraternita di Santa Croce, di cui Cola rivestì la carica di rettore. Tali informazioni ricoprono, per quanto riguarda Cola, il triennio 1494-1497 e informano anche di alcuni lavori artistici svolti per la confraternita. Importanti sono, inoltre, le notizie su Egidio risalenti agli anni compresi tra il 1506 e il 1511, in quanto esse chiariscono "il mestiere di pittore di Egidio" e conseguentemente "forniscono nuovi elementi che permettono di ipotizzare un probabile intervento di questo nella conclusione della *Madonna dei Raccomandati* del Museo Diocesano di Orte, unica opera documentata di Cola"[270].

Lo stesso Principi ritorna sull'argomento con più precisione nelle schede del catalogo del Museo d'Arte Sacra di Orte, all'interno del quale il nome di Cola da Orte viene definitivamente sovrapposto a quello del Maestro del Trittico di Chia.

Con la doppia sigla ("Maestro del Trittico di Chia *alias* Cola da Orte ed Egidio di Cola da

267 In realtà, la proposta di identificare l'autore della *Crocifissione* dell'ex Ospedale dei Raccomandati in Cola da Orte era stata già avanzata dubitativamente da Fagliari Zeni Buchicchio (1991, p. 20) e con certezza da Gioacchini (2002, p. 218).
268 Petrocchi 1998, p. 183.
269 Principi 2012, p. 105 e p. 121 n.29.
270 Ivi, p. 121 n. 29.

Orte"[271]) viene, infatti, etichettata la *Madonna dei Raccomandati*, vero e proprio *casus belli* di una vicenda critica ancora lungi dall'essere risolta. Se per quanto riguarda il gruppo delle opere provenienti dal catalogo del Maestro di Chia (*Trittico del Salvatore*, *Custodia di Sant'Egidio* e affresco con la *Crocifissione*) l'impostazione critica rimane quella già delineata dalla storiografia precedente, per la tavola dei Raccomandati vengono avanzate nuove riflessioni suffragate da inediti documenti. Dopo aver ripercorso dettagliatamente le vicissitudini e gli spostamenti che hanno caratterizzato il dipinto, partendo dall'assunto che la cifra stilistica di Cola sia quella del Maestro del trittico di Chia, Principi giunge ad affermare che "buona parte della realizzazione della Madonna dei Raccomandati" spetti al figlio del pittore Egidio[272].

Per quanto riguarda l'analisi stilistica della tavola, secondo lo studioso una memoria dell'intervento di Cola si conserverebbe unicamente nei "brani più articolati" degli angeli che incoronano la Vergine, i quali mostrerebbero "alcune lievi difformità di conduzione pittorica e compositiva"[273], mentre "più corsivi e mediocri" apparirebbero le figure ai piedi di Maria. Lo studioso conclude, quindi, ipotizzando che "a Cola da Orte si debba l'ideazione del dipinto, portato avanti e concluso da Egidio nel 1503"[274].

È proprio in forza del riconoscimento Cola da Orte/Maestro del Trittico di Chia, perciò, che Principi giunge infine ad affermare, in accordo con Petrocchi, come sia "abbastanza difficile scorgere nella tavola l'esito ultimo del Maestro di Chia, pittore di cultura laurenziana e piermatteana […] che, nonostante il documentato contatto con Pintoricchio, difficilmente avrebbe potuto raggiungere una simile interpretazione del linguaggio del maestro perugino[275].

Le vicende biografiche

Per cercare di dipanare il bandolo della matassa che la critica negli ultimi anni ha avvolto intorno alla definizione della cultura figurativa e dello stile di Cola da Orte, senza dubbio la personalità più interessante tra quelle fin qui esaminate, e per cercare di capire se egli possa

271 *Idem* 2013, p. 39.

272 Ivi, p. 40. Tale ipotesi si baserebbe sia sulla documentata attività pittorica di Egidio, testimoniata dai lavori eseguiti per le confraternite di Santa Croce e dei Raccomandati, sia su una inedita notizia che ricorda un pagamento effettuato dalla stessa confraternita dei Raccomandati in favore del pittore Giovanni Antonio da Roma nel 1505 per l'esecuzione di una tavola con i santi Simone e Giuda (*ibidem*). In base quest'ultima informazione, infatti, Principi deduce che a quella data il maestro romano non aveva altri crediti da riscuotere dalla confraternita e che pertanto il lavoro di una "*picture Virginis Marie picte in tabula fraternitatis*" (Fagliari Zeni Buchicchio 1991, p. 19 n. 16), pagatogli da Egidio nel 1513, deve essere considerato un'opera diversa dalla *Madonna dei Raccomandati*.

273 Principi 2013, p. 41.

274 *Ibidem.*

275 *Ibidem.*

effettivamente coincidere con l'autore del trittico di Chia, risulta indispensabile ripartire da un'analisi attenta della documentazione in nostro possesso, sia archivistica che artistica, e provare a intrecciare una serie di elementi diversi per cercare di costruire delle ipotesi il più possibile coerenti e verosimili che possano ricollocare in un unico quadro tutte le tessere del mosaico.

Per mettere ordine all'interno di tale vicenda, è utile prendere le mosse dal personaggio di cui disponiamo del maggior numero di informazioni storicamente certe, ossia Cola da Orte.

Abbiamo visto che il maestro Cola *de Urbe* è documentato per la prima volta ad Orte come testimone in un atto il 14 marzo 1474. A quell'epoca egli è già definito "maestro" e per tale ragione si deve ritenere che egli in questo momento si mantenga attraverso la sua attività di pittore appresa negli anni precedenti, con tutta probabilità a Roma.

Non abbiamo alcuna notizia sulle ragioni che hanno portato l'artista ad Orte, un centro che proprio in questi anni sta vivendo un periodo di pacificazione dopo una lunga e cruenta fase caratterizzata da una serie di interminabili lotte tra fazioni e bande rivali, personificate dagli schieramenti filo-guelfi, fedeli agli Orsini, e filo-ghibellini, capeggiati dai Colonna[276].

La scelta del pittore di lasciare la città di Roma e di stabilirsi ad Orte cade proprio nel corso dell'anno giubilare 1475, un evento assai vantaggioso per gli artisti che per l'occasione avevano la possibilità di procacciarsi numerose commissioni tanto nell'Urbe quanto nei centri vicini.

Nel periodo immediatamente precedente, dal 1464 (anno della morte di Everso d'Anguillara che negli anni precedenti aveva occupato per un breve periodo la città) al 1473, Orte aveva attraversato una stagione di relativa stabilità: "quindi, dopo il 1464, deve essere avvenuta una nuova pacificazione, con un cospicuo rientro di fuoriusciti, che ha assicurato una certa tranquillità fino al 1473, quando, dopo una fase di litigi con la fazione pro-Orsini, i ghibellini lasciarono la città di propria iniziativa, senza esserne espulsi, unendosi ai vecchi fuoriusciti".

Risulta interessante notare come più o meno nello stesso periodo in cui Cola si trova a Orte, il giorno di Pasqua 1474, "i fuoriusciti ghibellini guidati da gente nobile dei Colonna […] assalirono nuovamente la città, portando lo scontro fin nelle vie del centro, prima di essere sopraffatti dalla reazione interna"[277]. A quanto sembra, superato questo ennesimo fatto cruento, nel centro laziale si assiste al ristabilimento della pace, suggellata dalla partecipazione di esponenti della fazione ghibellina al potere comunale e da una solenne pace siglata nel 1483 "con un giuramento collettivo nelle mani del vice legato e consolidata con

276Zuppante 2011, p. 221.
277 Ivi, p. 222.

l'istituzione dei *XII conservatores pacis*"[278]. Tale periodo di calma si prolunga fino al carnevale 1489, quando ad Orte si verifica uno nuovo violentissimo scontro, questa volta decisivo, tra Orsini e Colonnesi, un episodio che lasciò in città "circa cinquanta morti e molti più feriti"[279], assai conosciuto e studiato dalla storiografia locale e definito dallo storico cinquecentesco Lando Leoncini come la "novità grande"[280].

Cola *de Urbe* decide di stabilirsi in città, perciò, proprio in quei quindici di anni di pace interna che Orte vive tra il 1474 e il 1489. Il 6 giugno 1475, infatti, come si è visto, il maestro è già definito "*pictore de Urbe habitatori Orti*". È interessante notare come il documento successivo del 1479 lo ricordi in rapporto ad un personaggio di una certa importanza, il notaio Cherubino di ser Luca Marco, del quale si conoscono alcune notizie biografiche che ci informano di come egli avesse ricoperto alcuni incarichi istituzionali nei centri vicini: nel 1474 era giudice a Magliano Sabina, nel 1487 era pretore a Bolsena, mentre nel 1495 fu creato notaio a Roma in Campo de' Fiori[281]. Il legame con il notaio ortano è stretto a tal punto che nella memoria del 15 ottobre 1479, Cola è definito da Cherubino "mio compare"[282]. Probabilmente tale appellativo si deve al ruolo di padrino svolto dal pittore per uno dei figli di primo letto del notaio[283], forse Guidantonio, nato il 10 febbraio 1478[284]. La presenza del pittore come testimone è legata, invece, al pagamento effettuato da Cherubino in favore di un tale "*victorio de Ciliano*", il quale riceve la somma di 5 ducati "*per resto di cose facte in casa mia et lavori*"[285].

Sono documentati perciò dei lavori nell'abitazione del notaio ortano e la presenza di Cola in qualità di testimone non è escluso che possa essere collegata all'attività pittorica del maestro, forse assoldato per eseguire delle decorazioni nella dimora di Cherubino. Una notizia che testimonia come il notaio si sia rivolto almeno in un caso a Cola da Orte per motivi collegati alla sua professione di artista è contenuta nella memoria dell'aprile-maggio del successivo

278 *Ibidem.*
279 Ivi, p. 223.
280 *Ibidem.*
281 Del notaio Cherubino e di suo padre ser Luca Marco di ser Salvato da Orte si conservano alcuni frammenti di memorie ritrovati nell'archivio notarile di Orte presso l'Archivio di Stato di Viterbo da Fagliari Zeni Buchicchio (ASVT, *Notarile Orte*, 161/a, *Cherubinus ser Luce marci de Orto* (1474-1501) cfr. Fagliri Zeni Buchicchio 1991, p. 17 n. 7.
282 Ivi, p. 17 n. 6.
283 Ivi, p. 17.
284 Cherubino ebbe dalla prima moglie tre figli: Diana nata nel 1473, Luca Marco nato nel 1474 e deceduto nel 1477 e Guidantonio (Ivi, p. 17 n. 7). Ritengo che sia più probabile che sia stato quest'ultimo ad avere Cola come padrino perché nel 1479 Luca Marco era già deceduto da due anni, cosicché la definizione di "compare" presente nella memoria sembrerebbe più adatta ad un momento più vicino nel tempo, come appunto la nascita di Guidantomnio avvenuto l'anno precedente.
285 Ivi, p. 17 n. 6.

1480, in cui si ricorda la spesa di un ducato consegnato "*ad mastro Cola per lo cofanetto*"[286].
Il legame stretto con un cittadino che deve aver rivestito un ruolo significativo nella società ortana di quegli anni è certamente indice di un radicamento di Cola nel contesto locale. Probabilmente è proprio nel corso degli anni settanta che il maestro si sposa ad Orte con la figlia di un tale Angelo Colombiani, dalla quale, stando al documento del 17 novembre 1505 relativo alla divisione dei beni seguiti alla morte del pittore, il maestro romano ebbe due figli, Egidio e Vincenzo, detto anche Cenzio[287].
Se quest'ultimo nel 1505 era ancora minorenne e doveva essere posto sotto la tutela "dello zio ovvero nonno materno"[288] (Vincenzo è nato perciò dopo il 1480), sappiamo che Egidio esercitò lo stesso mestiere del padre e che dovette essere il maggiore dei figli di Cola. Abbiamo visto come la prima notizia riferibile ad Egidio sia quella del documento datato 1 gennaio 1502, nel quale egli stipula un nuovo contratto con il rettore Girolamo Iorio di ser Agostino e il camerario Benvenuto Ciliani, "*officialibus fraternitate Beate Marie rencomandatorum de orto*"[289], per portare a termine il lavoro lasciato incompiuto dal padre. Firmando il contratto di proprio pugno, Egidio deve evidentemente essere già maggiorenne e quindi aver compiuto già i venticinque anni. Per tale ragione la sua data di nascita deve essere fissata non più tardi del 1476, in anni prossimi al trasferimento ad Orte dell'artista. Un altro dato importante contenuto in coda al documento è quello che ricorda come a partire dal momento in cui Cola aveva iniziato a lavorare al dipinto e fino alla stipula dei nuovi accordi nel 1502, Egidio e suo padre avevano ricevuto ("*inter ipsum et dictum quondam magistrum Colam dum vixit*") in tutto 50 ducati in denaro e grano (40 ducati erano stati consegnati a Cola come acconto all'inizio del lavoro nel 1500). Dal documento si evince che Egidio, poiché aveva percepito una parte del denaro prima della morte del padre, avesse partecipato alla realizzazione dell'opera insieme a Cola fin dall'inizio, lavorando come collaboratore all'interno della bottega paterna.
La stessa imposizione del nome al figlio maggiore deve essere interpretata come una conferma del fatto che quest'ultimo nacque probabilmente ad Orte e di un legame profondo che Cola cerca di stabilire subito con questo centro, in quanto Sant'Egidio è il santo patrono della città laziale.
Più difficile appare stabilire se Cola da Orte ebbe un terzo figlio di nome Stefano, la cui

286 Ivi, p. 17 n. 7. ASVT, *Notarile Orte*, 161/a, *Cherubinus ser Luce marci de Orto* (1474-1501), c 31v.
287 Ivi, p. 22 e p. 22 n. 33. Il documento è conservato in ASVT, *Notarile Orte*, 457/b, *Guidantonius ser Aloysij de Orto* (1505-1506), cc. 50-51.
288 Ivi, p. 22.
289 ASVT, *Notarile Orte*, 46/XII, *Antonius Andree Collis de Malliano in Sabina civis ortanus*, c. 12, pubblicato integralmente in Fagliari Zeni Buchicchio 1991, pp. 18-19, n. 13.

esistenza è ipotizzata da Lorenzo Principi sulla base di alcuni documenti dell'Ospedale dei disciplinati di Santa Croce.

Sembra strano, infatti, che in occasione della divisione dei beni paterni siano menzionati solamente Egidio e Vincenzo e si taccia dell'esistenza di Stefano. Non è escluso che nel 1505 quest'ultimo ipotetico figlio non venga citato perché già deceduto, tuttavia si potrebbe avanzare l'ipotesi che lo "Stefano di Cola" ricordato nei registri delle entrate e delle uscite dell'Ospedale di Santa Croce negli anni 1494 e 1495 sia in realtà figlio di un altro Cola non identificabile nel pittore di origini romane.

Probabilmente, la confusione è stata dovuta a due notizie del 1 marzo 1494: nella prima si dice che "Adì primo de marzo noi mastro Cola et Salvato de Mactiuzzo Sandri del camorlengato de libro de Stefano de Cola veduta lentrata e luscita del dicto Stefano trovamo havere in mano de lo dicto uffitio ducati uno e denari 10" (c. 3 *verso*); nella seconda "item recepe el dicto Toto camorlengo da Stefano de pre detto Cola camorlengo passato ducato uno et denari 10" (c 5 *recto*) [290].

È probabile che il patronimico del suddetto Stefano della seconda nota sia stato immediatamente collegato al Cola citato nella memoria precedente, nella quale "mastro Cola et Salvato de Mactiuzzo Sandri" dopo aver consultato il libro dell'entrata e dell'uscita di Stefano, dichiarano che "lo dicto uffitio" disponesse di un ducato e dieci denari[291]. Le due notizie vanno evidentemente lette contestualmente e risulta chiaro come la somma dichiarata in possesso dell'"uffitio" (cioè del camerlengato, la cassa dell'Ospedale) sia quella consegnata nello stesso giorno al nuovo camerlengo di nome Toto: Stefano de Cola e non Cola, pertanto, era il "camerlengo passato", in quanto il libro dell'entrata e dell'uscita è di Stefano (come si deduce dalla notizia di carta 3 verso), che lascia al suo successore Toto, così come si riscontra dal libro del camerlengato ("del camorlengato de libro de Stefano de Cola") la somma di un ducato e dieci denari.

In questo momento la carica ricoperta da mastro Cola, con tutta probabilità da riconoscere proprio in Cola da Orte, è quella di "sorrettore", come si apprende dalla carta 7 *recto* dello stesso registro[292], mentre il citato Salvato di Mactiuzzo in quel momento era forse il rettore dell'ospedale. Lo stesso Salvato, poi, ci informa, in una registrazione del successivo 1 febbraio 1495, che egli aveva ricoperto precedentemente anche la carica di camerlengo, al

290 Principi 2012, p. 114 doc. 2. La trascrizione dei registri dell'entrata e dell'uscita dell'ospedale di Santa Croce di Orte, custoditi all'interno dell'Archivio Storico Diocesano di Orte, è stata effettuata da Sara Cavatorti ed è pubblicata in Principi 2012, p. 114: "*Documenti relativi a Cola da Orte e ai figli Egidio e Stefano*".
291 Ivi, p. 114, doc. 1.
292 Ivi, doc. 3.

tempo in cui era stato rettore dell'ospedale il già citato Stefano de Cola[293], a testimoniare dell'alternanza cui si sottoponevano i medesimi personaggi nel ricoprire le varie cariche dell'istituzione.

Rimangono, ad ogni modo, dei dubbi sulla definizione del padre di Stefano, il "pre detto Cola", in base alla quale sembrerebbe che quest'ultimo sia il "maestro Cola" citato insieme a Salvato alla carta 3 *recto*; tuttavia potrebbe essere possibile che il padre di Stefano sia un altro "Cola", già menzionato all'interno del registro e distinto dal Cola pittore.

Un altro piccolo indizio che spingerebbe in questa direzione sembrerebbe essere contenuto sempre nei registri dell'ospedale, dove alcuni anni dopo, quando viene nominato Egidio, questi è sempre citato in tutti i documenti come "Ilio *de mastro* Cola"[294], mentre Stefano è ricordato solo come "de Cola". L'assenza del nome di Stefano dall'atto in cui i figli di Cola da Orte si spartiscono i beni del padre costituisce, infine, un elemento di un certo peso in favore dell'ipotesi che tende negare una parentela del camerlengo dell'ospedale con il pittore ortano.

Cola da Orte possedeva nella città laziale alcuni terreni, lasciati in eredità ad Egidio, oltre a una casa, ceduta al figlio più piccolo Vincenzo. Questa abitazione era posta nella contrada di "santo Pietro", attualmente chiamata "Porcini" (nel settore centro-settentrionale del centro storico, dove sono ricompresi anche la cattedrale e il palazzo vescovile), appresso li beni di un certo "Cambio de gintiluccio" e la via[295].

Risulta di un certo interesse notare come in un documento del 25 marzo 1500, sottoscritto da Cola quindi poco prima della morte, il maestro si impegni a prolungare l'affitto di una "mansio" di proprietà del sopracitato Cambio di Gentiluccio, posta sempre nella contrada di san Pietro vicino ai beni dello stesso Cola e di un certo Nicola di Pietro Felice[296]. L'abitazione del pittore, perciò, si trovava a confinare con le proprietà di quel Gentiluccio, tra cui c'era la mansione che il maestro, come si apprende dal documento, aveva preso in affitto già da molti anni. Con il termine "mansione" si indicava oltre ad un luogo adatto per la sosta e per il riposo notturno (dal termine latino "*mansio*" che in origine indicava la stazione di posta romana), anche quello di "stanza"[297]. Non è da escludere che si possa riconoscere in questa stanza o, più genericamente "ambiente", affittato per molti anni accanto alla propria abitazione, proprio la bottega dove Cola da Orte svolgeva il mestiere di pittore insieme a suo figlio Egidio.

Documentato con una certa continuità ad Orte a partire dal dagli anni novanta, è proprio da questo momento che il nome dell'artista inizia a comparire legato alle maggiori cariche

293 Ivi, doc. 4.
294 Ivi, pp. 114-115 docc. 15-22.
295 Fagliari Zeni Buchicchio 1991, p. 22 e p. 22 nn. 33-34.
296 Ivi, p. 18 n. 12.
297 Vedi il *Dizionario italiano dei sinonimi italiani compilato dall'abate Giovanni Romani* nel 1825, p. 461.

dell'ospedale dei disciplinati di Santa Croce. Tale istituzione era la più antica del suo genere ad Orte e sarebbe stata fondata nella seconda metà del XII secolo, mentre una sicura testimonianza la ricorda già esistente nel 1220 e proprietaria di un avviato ospedale[298]. "Aveva, ed ha sempre mantenuto la sua sede nella chiesa omonima, in Piazza S. Agostino e fin dall'inizio ha dedicato la sua attività, oltre al culto, all'assistenza sociale con la gestione di un ospedale che nel tempo ha avuto varie ubicazioni nel territorio ortano"[299].

Nel 1492 il maestro è ricordato come rettore dell'istituto assistenziale in due distinti atti[300], mentre nel 1494, come si è visto, ne è il sorrettore. Il pittore ricoprirà ancora la carica di rettore nel 1495, quando fu impegnato in diversi affari[301], e risulta legato alla confraternita fino al 1500, anno che coincide con l'ultima attestazione documentaria dell'artista. Questi, quindi, risulta profondamente legato alla realtà sociale e devozionale di Orte, soprattutto a partire dall'ultimo decennio del secolo. Degne di interesse sono anche le notizie che ricordano l'attività pittorica svolta per la confraternita[302]: il primo febbraio 1995 il maestro riceve in più pagamenti un totale di 49 carlini per vari lavori, tra cui "una stella e certi altri angeli" e altri 35 per "il suo lavoro de la cappella"[303]; sempre nello stesso anno si ricorda un ulteriore pagamento per il "resto de la facciata a mastro Cola de supra Altare"[304]. A quanto sembra, il maestro era stato incaricato di eseguire delle decorazioni nella cappella della confraternita, e forse la "facciata" sopra all'altare è un intervento da localizzare all'interno del medesimo ambiente: non è da escludere che tale intervento commissionato a Cola fosse un abbellimento della porzione di parete situata intorno quell'altare di san Leonardo (o del Crocifisso) della chiesa di Santa Croce che, come ricorda il Leoncini alla fine del Cinquecento, prima dei crolli dell'edificio del 1594, era dedicato alla Pietà e, "come dicono i vecchi", ospitava la scultura di Sant'Egidio e la custodia quattrocentesca con le Storie della sua vita[305].

Un'ulteriore notizia già sottolineata da Principi[306] è quella del coinvolgimento del pittore nel 1497 nella "ripresentazione di lo Venerdì Sancto", certamente i lavori di allestimento della manifestazione della processione del Cristo morto: la storica cerimonia di devozione popolare allestita dagli abitanti di Orte, ancora oggi celebrata con la partecipazione di tutte le confraternite della cittadina ed organizzata e diretta proprio dalla compagnia dei disciplinati di

298 Zuppante 2002, pp. 81-82
299 *Ibidem*; sulla confraternita di Santa Croce cfr. anche Gioacchini 2002 pp. 12-16.
300 Fagliari Zeni Buchicchio 1991, p. 18.
301 Principi 2012, pp. 114-115 docc. 5, 9, 10, 12, 13.
302 Ivi, p.
303 Ivi, p. 114 docc. 6-7.
304 Ivi, p. 115, doc. 11.
305 Principi 2012, p. 105.
306 Ivi, p. 121 n. 29.

Santa Croce[307].

Senza dubbio tra le notizie più interessanti che riguardano il pittore vi è quella di un rapporto diretto con Pintoricchio, conoscenza più volte richiamata dalla critica per sottolineare gli elementi stilistici principali della tavola della *Madonna dei Raccomandat*i. La notizia è fornita da due documenti del magio e del settembre 1495, che meritano di essere analizzati con attenzione perché forniscono numerosi elementi di riflessione.

Il 20 maggio il gabellario della farina di Orte, Matteo di Stefano Angeli Nelli, per conto del podestà della stessa città, Pietro Megalotto da Orvieto, si dichiara debitore di Cola da Orte che agisce in nome di Bernardino di Betto (pittore perugino in quel momento abitatore dell'Urbe), il quale aveva prestato al Megalotti sei ducati e mezzo. Matteo afferma che restituirà i soldi a Cola entro venti giorni[308].

Il successivo 9 settembre Pintoricchio è presente a Orte, dove rilascia quietanza per aver ricevuto da Cola i sei ducati e mezzo che aveva prestato a Pietro Magalotti, il quale nel frattempo aveva terminato il suo incarico di podestà[309].

Uno degli elementi più interessanti che emerge dagli atti sopra ricordati è senza dubbio il fatto che essi dimostrino come i rapporti tra Cola e Pintoricchio fossero nel 1495 piuttosto stretti e continuativi, rapporti di fiducia che portarono il maestro perugino a servirsi di Cola per recuperare un credito che aveva contratto in precedenza (prima del maggio 1495), forse, quando egli si trovava a lavorare ad Orvieto, città di provenienza del podestà Pietro Megalotti. Proprio nei primi anni novanta, infatti, Bernardino di Betto aveva sottoscritto un contratto con l'Opera del Duomo di Orvieto per ridecorare ad affresco il lato destro dell'abside della cattedrale. Tale lavoro iniziò intorno al 1492, ma si interruppe bruscamente nel 1493, quando il pittore perugino fu chiamato dal papa Alessandro VI a dipingere il suo appartamento privato in Vaticano insieme a Piermatteo d'Amelia. I rapporti tra Pintoricchio e Orvieto, tuttavia, non si interruppero mai, in quanto il pontefice aveva intimato agli orvietani di aspettare il maestro perugino per fargli portare a termine, alla fine dei lavori nei Palazzi Apostolici, il cantiere principiato nell'abside della cattedrale umbra[310]. Tuttavia ad Orvieto dovettero attendere ancora degli anni, perché dopo aver chiuso nel 1494 il cantiere dell'appartamento vaticano, Pintoricchio continuò a risiedere a Roma e a impegnarsi in importanti commissioni per il papa

307 Per la cerimonia del venerdì santo cfr. Zuppante 2002, pp. 62-87. A quanto mi sembra, la notizia di Cola è la più antica che testimonia l'organizzazione della rappresentazione del venerdì santo ad Orte. È il rettore Toto a ordinare di concedere a Cola degli arnesi di ferro (un capofoco e un treppiede rotto) che si trovavano inutilizzati nella casa dell'ospedale Ivi, p. 115 doc. 11.

308 ASVT, *Notarile Orte*, 10, *Ser Aloysius q. ser Luce de Orto*, c. 46*r*, pubblicato integralmente in Fagliari Zeni Buchicchio 1991, pp. 18, n. 10.

309 ASVT, *Notarile Orte*, 10, *Ser Aloysius q. ser Luce de Orto*, c. 65 bis*r*, pubblicato integralmente in *ibidem*.

310 Per l'attività orvietana di Pintoricchio cfr. cap. III.

e la sua corte.

L'anno in cui si colloca il rapporto tra il pittore di Orte e quello di Perugia risulta estremamente interessante perché si colloca in un particolare periodo dell'attività professionale del Pintoricchio.

È questo un momento cruciale, una svolta epocale per la storia d'Italia.

Dopo essere sceso nella penisola con il suo esercito nel settembre del 1494 per impadronirsi del Regno di Napoli e aver attraversato la Toscana favorendo la cacciata dei Medici e la nascita della Repubblica savonaroliana, nel mese di gennaio 1495 il re di Francia Carlo VIII era giunto a Roma, accolto da Alessandro VI con il quale si era riconciliato.

Il Papa aveva aveva deciso di non opporsi al sovrano francese per scongiurare il saccheggio della città e così aveva favorito il passaggio dell'esercito di Carlo verso il Meridione, facendolo scortare da suo figlio Cesare Borgia, a quel tempo cardinale legato. Il sovrano capetingio si era fermato a Roma per tutto il mese di gennaio, partecipando ad una serie di cerimonie insieme ad Alessandro VI di alto valore simbolico e propagandistico, che dovevano conferire la legittimazione definitiva al suo progetto di conquista ed esaltare al contempo la grandezza del pontefice. Subito dopo la partenza del sovrano, nei primi mesi dello stesso anno in cui sono testimoniati i rapporti tra Cola da Orte e Pintoricchio, papa Borgia volle ricordare l'evento attraverso la commissione di sei grandi affreschi che dovevano illustrare i momenti salienti dell'incontro del re francese con il vescovo di Roma.

Il luogo scelto per ospitare tale ciclo encomiastico fu una nuova ala edificata da Alessandro VI all'interno del cortile di Castel Sant'Angelo. I lavori edilizi, in realtà, erano iniziati non appena il papa era stato eletto e continuarono ancora nel 1494 sotto la direzione di Giuliano da Sangallo[311]. Questi aveva fatto costruire all'imbocco del ponte un torrione difensivo circolare a cui aveva collegato sulla destra l'appartamento del papa, costituito da "un portico al pian terreno sormontato da una torretta con una finestra aperta verso il Tevere e da un altro edificio più alto terminante con beccatelli e merli"[312]. L'appartamento si affacciava e comunicava con un giardino pensile chiuso da mura merlate, una sorta da *hortus conclusus*, su cui si apriva il loggiato che ospitava "i sei affreschi raffiguranti i momenti più significativi della riconciliazione tra Alessandro VI e Carlo VIII"[313].

Gli ambienti interni si caratterizzavano per lo stesso sfarzo e ricchezza decorativa sperimentati nelle stanze borgiane del Palazzo Vaticano, come ci informa un viaggiatore tedesco del Cinquecento, che descrive stanze molto ornate e coperte da soffitti cassettonati

311 Silvestrelli 2003, p. 125.
312 *Ibidem.*
313 *Ibidem.*

dorati, mentre il pavimento era decorato da mattonelle maiolicate[314]. Lo stesso documento cinquecentesco ci informa dell'esatta disposizione delle scene affrescate ricordando i *titula* che sotto ad ogni scena descrivevano l'episodio raffigurato[315]. Sulla base del ricordo di altre due iscrizioni, inoltre, la critica ha individuato la presenza di un ulteriore ciclo decorativo collocato nell'appartamento, "quasi certamente presente all'interno del torrione dove erano raffigurati episodi di Tarpea e di Manlio Torquato tratti da Tito Livio"[316]. Purtroppo l'intera ala borgiana edificata in Castel Sant'Angelo è stata abbattuta nel 1628[317].

Con ogni probabilità Pintoricchio si accinse a lavorare al ciclo molto a ridosso degli avvenimenti narrati, e quindi nei primi mesi del 1495 a partire da febbraio, mentre il resto delle decorazioni deve essere stato dipinto con un protrarsi dei lavori più a lungo nel tempo.

Durante tutto il 1495 Bernardino di Betto è residente a Roma, come testimonia il pagamento del 16 giugno erogato dalla camera apostolica a Marco Casali per l'affitto di sei mesi di una sua casa nel quartiere di Borgo dove "*habitat Magister Berardinus pictor palatii apostolici*"[318]. Che il maestro fosse residente a Roma nella prima metà dell'anno è confermato inoltre dal documento ortano del 20 maggio già ricordato sopra, in cui il gabelliere della farina Matteo di Stefano promette a Cola da Orte di restituirgli i soldi che Pintoricchio deve avere da Pietro Megalotti, e dal successivo atto del 9 settembre, quando il pittore perugino dichiara ad Orte di aver ricevuto il denaro da Cola.

I rapporti intrecciati tra Cola e Pintoricchio devono essere perciò localizzati necessariamente a Roma, dove in quel momento Bernardino risiedeva a partire dai mesi precedenti il maggio del 1495 e almeno fino al settembre successivo, ed è più che plausibile ritenere che la natura e la causa di tale legame, come già ipotizzato[319], deve essere stata probabilmente di tipo professionale.

Non si deve dimenticare, infatti, che i cantieri diretti da Bernardino tra il 1493 e il 1495 a Roma sono monumentali e caratterizzati dalla presenza di numerosissime maestranze che si avvicendano in un lavoro febbrile e frenetico per accondiscendere alle urgenze celebrative del più importante e più esigente tra i committenti, il santo pontefice di Roma[320]. Non si conoscono le circostanze che hanno portato Pintoricchio a servirsi di Cola per riscuotere il suo

314 Le notizie sono state prese dal diario del viaggiatore tedesco Joahann Fichard in visita a castel Sant'Angelo nel 1536 (*ibidem*). Per una ricostruzione dei perduti ambienti dell'appartamento Borgia in Castel Sant'Angelo cfr. anche Cavallaro 2001 pp. 781-801.
315 *Ibidem.*
316 Ivi, p. 127.
317 Ivi, p. 125.
318 Silvestrelli 2004, p. 287 doc. 63.
319 Ivi, p. 18.
320 In particolare, una testimonianza diretta di tale fervore lavorativo che caratterizza i cantieri papali è offerta dalla lettera di Juan Casanova del 1493 (cfr. capitolo successivo).

credito dall'Orvietano Pietro Megalotti, podestà della città dove Cola viveva, ma forse si potrebbe immaginare che se Cola fosse stato uno dei collaboratori di Bernardino a Roma, di certo la coincidenza della presenza ad Orte di un debitore del Pintoricchio possa aver spinto il maestro perugino a servirsi del collega per la delicata commissione di riscossione del denaro. Quanto importanti le questioni economiche fossero per il maestro perugino lo hanno dimostrato Pietro Scarpellini e Maria Rita Silvestrelli, che nella loro monografia dedicata all'artista hanno sottolineato l'attenzione del pittore verso la tutela dei propri interessi[321]: proprio nel 1496 Bernardino aveva intentato delle cause a Perugia per riuscire a ottenere la rendita di grano dell'anno precedente che gli spettava dalla tenuta concessagli da Alessandro VI nel territorio del Chiugi perugino[322].

Una possibile attività artistica romana di Cola non dovrebbe risultare così improbabile, in quanto è lecito supporre che il pittore ortano abbia continuato a mantenere dei legami professionali (probabilmente anche di parentela) con la sua città natale, nella quale verosimilmente deve aver svolto la propria formazione e mosso i primi passi di artista, e che possa aver lavorato contemporaneamente sia a Roma che nel Lazio settentrionale. Basti considerare che lo stesso Pintoricchio, mentre era impegnato nell'Urbe con papa Borgia e teneva in sospeso ad Orvieto il cantiere del duomo, nel febbraio del '95 trovava il tempo di recarsi a Perugia per stipulare il contratto della grande e impegnativa macchina d'altare destinata alla chiesa di Santa Maria dei Fossi, per la quale nel periodo precedente aveva già provveduto a progettare la complessa carpenteria della struttura lignea già depositata sull'altare[323]. Senza considerare quanto riusciva a fare Pietro Perugino, capace di gestire due distinte botteghe operose contemporaneamente a Perugia e Firenze.

Non è escluso, inoltre, che la conoscenza di Cola con Pietro Megalotti e i rapporti con la città di Orvieto da cui quest'ultimo proveniva fossero di più antica data. Proprio nel 1489, infatti, ad Orvieto, i documenti del Camerario dell'Opera del Duomo ricordano un pagamento effettuato per duecento pezzi d'oro vendutigli da un certo "*magistro Cola pictore*"[324], necessari per dare inizio ai lavori di decorazione della parte superiore del trascoro della cattedrale. La notizia non è mai stata notata dalla critica, ed è probabile che tale maestro debba essere riconosciuto proprio in Cola da Orte, il quale potrebbe aver facilmente acquistato l'oro a

321 Questa debolezza del Pintoricchio era già stata sottolineata da Vasari, che in un aneddoto racconta di come il pittore fosse morto di dispiacere dopo che aveva chiesto con ossessione ai Frati di san Francesco di Siena di spostare una vecchia cassa dalla stanza in cui era ospitato, la quale rompendosi aveva rivelato essere piena di ducati d'oro finiti nelle mani dei frati anziché in quelle dell'artista (Vasari 1568, ed 2001, p. 521).
322 Silvestrelli 2004, p. 196 e p. 287 doc. 67.
323 Sull'argomento cfr. Silvestrelli 2004, pp. 193 e 287 doc. 61.
324 Fumi 1891[a], p. 300, doc. CLVI.

Roma, che ben conosceva, come fecero nello stesso periodo anche Crisostomo di Giacomo, Jacopo di Lorenzo e Piermatteo d'Amelia[325].

Al contrario, non è accertata da alcuna fonte storica, invece, la supposta collaborazione avvenuta ad Orvieto intorno al nono decennio del secolo tra Cola da Orte e Piermatteo d'Amelia[326]. La "cappella scomparsa del duomo dove sono menzionati un Cola pittore che lavorò con Pietro e Piermatteo"[327] citata in un "documento orvietano" trascritto da Fumi[328], infatti, deve essere riconosciuta nella cappella della Maestà della tavola o della Madonna della tavola, addossata alla controfacciata sinistra del duomo di Orvieto e realizzata a partire dagli anni sessanta del Quattrocento dallo scultore senese Giovanni di Meuccio[329]. I pittori che parteciparono alla decorazione della parete di questa cappella non furono tre, ma soltanto due: Pietro di Nicola Baroni, che ralizzò nel 1464-1465 ai lati della venerata icona della Vergine le figure ad affresco dei santi *Brizio e Costanzo*, e Piermatteo d'Amelia il quale successivamente, nel 1480, venne pagato dall'Opera del Duomo per la pittura di un angelo e del suo piedistallo, del cippo (probabilmente il paliotto dell'altare) e della copertura a cassettoni lignei della volta della cappella[330]. Il Nicola citato nei documenti dell'Opera del Duomo non può essere riconosciuto in Cola da Orte, bensì nel patronimico di Pietro Baroni, attivo nella città umbra per gran parte del XV secolo e in stretti rapporti con l'Opera di Santa Maria[331].

L'attività di Cola da Orte ad Amelia, invece, è testimoniata da un documento rintracciato da Emilio Lucci, il quale nel 2010 nell'ambito di una giornata di studio dedicata a Piermatteo[332], ha reso noto la notizia che nel 1485 il pittore ortano veniva pagato dal comune della città umbra per l'esecuzione di alcune insegne. È la più antica attestazione dell'attività pittorica del maestro, che lo ricorda attivo per un importante centro confinante con Orte, ma posto fuori del suo raggio più stretto di influenza, a testimoniare la capacità dell'artista di procacciarsi incarichi anche su piazze importanti al di fuori della propria città di residenza.

Un'altra informazione che conferma tale abilità del pittore di imporsi anche nei centri limitrofi è rappresentata dalla già citata memoria delle due tavole eseguite nel 1490 per la confraternita

325 Il pittore Crisostomo di Giacomo viene pagato dall'Opera il 13 giugno 1489 per aver acquistato a Roma 3000 foglie d'oro necessarie per dare inizio ai lavori di decorazione della Cappella Nova di Pietro Perugino e per quelli della balconata del trascoro (Fumi 1891[a], p. 299 doc. CXLVIII); il 28 giugno 1490 è Jacopo di Lorenzo da Bologna a promettere al Camerario dell'Opera che si recherà a Roma ad acquistare l'oro necessario al suo lavoro (ivi, p. 301 doc. CLIX); nello stesso 1490 anche Piermatteo d'Amelia "acquistò a Roma, per conto dell'Opera, un quantitativo d'oro" (Testa 1996, p. 88).

326 Principi 2013, p. 34.

327 Petrocchi 2005, p. 183 n. 31.

328 Si tratta probabilmente dei docc. 123 e 127 a p. 429 pubblicati in Fumi 1891[a].

329 Su questa cappella cfr. Principi 2010 p. 526 e Vignoli 2015 pp. 208-214.

330 Per le vicende decorative della Cappella della Tavola cfr. Vignoli 2015, pp. 208-214.

331 Su Pietro di Nicola Baroni cfr. Santanicchia 2010, pp. 381-392.

332 *Piermatteo d'Amelia ad Amelia. Alla scoperta di un artista e del suo territorio* (Amelia, Palazzo Petrignani, 9 aprile 2019).

di San Sebastiano di Narni. Tale informazione risulta di notevole importanza, perché ricorda due opere firmate e datate dal maestro. Questi due dipinti sono documentati a Narni ancora alla fine del Settecento e decoravano l'altare maggiore di una importante confraternita che aveva costruito la propria cappella ed oratorio sul fianco sinistro della chiesa di Sant'Agostino[333].

Le due opere raffiguravano i santi Fabiano e Rocco e dovevano essere inglobate all'interno di un altare "a nicchia", ossia di una struttura che ospitava al centro una scultura fiancheggiata ai lati da tavole dipinte[334]. Le due opere, come ricorda il francescano Ferdinando Brusoni, erano siglate in basso con il nome dei santi raffigurati e con l'iscrizione "COLA DE ORTO PINXIT – MCCCCLXXXX"[335].

Collocate sopra all'altare addossato sulla parete di fondo della cappella, dove ancora oggi nella muratura è visibile una sorta di rientranza che poteva accogliere la convessità della nicchia centrale, le due immagini dipinte da Cola fiancheggiavano una statua lignea di san Sebastiano, eseguita da un certo "MAGISTER IOVANES" (come si apprendeva dall'iscrizione presente sulla base), forse lo scultore tedesco Giovanni d'Enrico, in quegli anni operoso con una propria bottega nel vicino centro di Terni[336]. Successivamente, la confraternita di San Sebastiano provvide anche a far decorare le pareti e le volte della cappella, rivestite completamente da un impegnativo e vasto ciclo di affreschi terminati nel 1538 ed eseguiti da tre diverse botteghe artistiche[337].

Purtroppo l'altare della compagnia di San Sebastiano, secondo quanto riportato dal priore alla metà dell'Ottocento, fu completamente distrutto dalla truppe napoleoniche in occasione del loro passaggio e acquartieramento a Narni alla fine del Settecento[338]. Nel 1805, quindi, la confraternita provvide a far costruire un nuovo altare e a commissionare una tela raffigurante San Sebastiano. L'unica notizia che abbiamo dei due dipinti di Cola, oltre alla citazione di Brusoni, è una memoria del priore Marsiliani, che nel 1727 ce li descrive con "ornamenti decentemente dorati": forse le figure dei santi dovevano campeggiare contro un fondo ricoperto interamente dalla foglia d'oro, come si può ancora oggi riscontrare nella *Madonna dei Raccomandati* di Orte[339].

---

333 Per una completa disamina della storia della cappella di San Sebastiano e delle opere d'arte in essa contenute cfr. Novelli 2013, pp. 56-109.
334 Ivi, p. 58 n. 4 e pp. 64-65.
335 Brusoni, *Documenti storici…*, II, p. 811.
336 Novelli 2013, p. 78.
337 Per una ricostruzione della storia critica degli affreschi e per un'analisi stilistica iconografica degli stessi cfr. ivi, pp. 88-109.
338 Ivi, p. 79.
339 Brusoni, *Memorie storiche…*, II, p. 812.

Un'altra attestazione dell'attività artistica svolta da Cola da Orte nel territorio posto sull'altra sponda del Tevere è costituita da una cappella che il maestro decorò nel vicino centro di Penna in Teverina.

La perduta decorazione si trovava all'interno della chiesa parrocchiale di Santa Maria e veniamo a conoscenza della sua realizzazione da un documento dell'otto gennaio 1504, successivo, quindi, alla morte del pittore. Nell'atto si dichiara che il figlio ed erede Egidio, aveva fatto istanza per riscuotere dieci ducati che erano stati depositati dalla comunità di Penna in Teverina nelle mani di un certo Pietro Paolo Pascucci "*causa et occasione unius Cappella facte in dicto castro penne et in ecclesia sancte Marie dicti castri per dictum magistrum Colam*"[340].

Alla fine dell'attività e della vita di Cola si pone la vicenda della commissione e della realizzazione della tavola della *Madonna dei Raccomandati*, più volte citata in precedenza e, come si è visto, snodo cruciale per la comprensione delle vicende pittoriche che caratterizzano il territorio viterbese in questo momento.

Il dipinto rappresenta l'unica opera documentata di Cola giunta fino a noi.

La commissione della pala avviene ufficialmente il 30 marzo 1500 alla presenza del rettore e del camerlengo dell'ospedale della confraternita dei Raccomandati, Geronimo Iorio di ser Agostino e Bensvenuto Ciliani.

La confraternita si caratterizzava in modo analogo a quella di Santa Croce. Fondata, secondo quanto aveva letto il Leoncini all'interno dell'archivio della compagnia, nel 1275, essa aveva sede in origine nella chiesa di San Giovanni in Fonte, antichissimo edificio ubicato accanto alla cattedrale e demolito nei primissimi anni del Seicento[341]. I "*confratres*" si proponevano come fine "la salvezza eterna, da raggiungere però, oltre che con la preghiera in comune, anche con l'esercizio delle opere di misericordia a favore dei fratelli che avevano più bisogno di aiuto e di fraternità"[342].Tra le opere caritatevoli in cui si impegnava la compagnia, vi era pure quella di fornire una dote alle ragazze povere che dovevano maritarsi[343]. Tuttavia, quella che è definita "l'opera per eccellenza" della confraternita era l'istituzione di un ospedale, auspicata negli statuti del 1309 e realizzata a partire dal 1362, quando Pietro Lello di Nardo di

340 A.S.VT., Notarile di Orte, 397, IV, *Guidantonius ser Aloysij de Ortho* (1513-1514), cc. 55*r* e *v*, pubblicato in Fagliari Zeni Buchicchio 1991, pp. 19-20 n. 17. Nell'atto si dichiara che Egidio riceverà subito una salma di grano secondo la misura ortana, del valore di 27 carlini e che avrà il resto del pagamento nel successivo mese di marzo. Il resto della somma viene consegnato a Egidio il 15 aprile dal figlio del Pascucci (cfr. ivi p. 20 n. 17, dove è trascritto il documento).

341 Sulla Chiesa di San Giovanni in Fonte, antico battistero di Orte demolito nel 1602, cfr. Gioacchini 2001, pp. 77-78 e 84.

342 Gioacchini 2002, p. 17.

343 Ivi, p. 19.

Iacobuzzo lasciò nel proprio testamento la propria abitazione in contrada San Sebastiano affinché vi si erigesse appunto l'ospedale della compagnia[344]. Dalla casa lasciata da Pietro Nello e da quella confinante acquistata da un certo Drudocio Benincasa, nel 1380 furono ricavati la chiesa e l'ospedale della Madonna dei Raccomandati, nel punto occupato attualmente dalle cantine e dal reparto di analisi degli Ospedali uniti[345]. Il 24 dicembre di quell'anno, il vescovo Giovanni da Foligno approvava l'istituzione della chiesa, forse in origine dedicata ai santi Simone e Giuda[346].

Il consiglio di amministrazione dell'ospedale era distinto da quello della confraternita: esso veniva eletto il giorno di Natale da una delegazione di tutti gli iscritti composta di cento uomini, ai quali spettava il compito, alla presenza del vescovo, di nominare dieci confratelli, gli "*officiales*" dell'ospedale[347]. Questi sarebbero stati in carica per la durata di un anno e i due che avessero ricevuto il maggior numero di voti avrebbero occupato la carica di Rettore e Camerlengo[348].

Durante l'anno giubilare1500, la potente compagnia dei Raccomandati, aveva deciso di abbellire l'altare maggiore della chiesa del proprio ospedale. La commissione, come è stato già sottolineato dalla critica[349], veniva a cadere in un momento delicato per la città in quanto, a partire dal sanguinoso attacco dei ghibellini-colonnesi organizzato nel carnevale del 1489, Orte aveva vissuto un decennio di tensioni interne, caratterizzato dalla fuga delle numerose famiglie coinvolte nell'agguato, e dalla partenza di altre, rifugiatesi nei centri vicini perché stanche del clima creatosi[350]; si insediò *de facto* un nuovo governo retto da due "custodi della città" provenienti dalle famiglie guelfe dei Roberteschi e dei Sordolini[351].

Per tutti gli anni Novanta era proseguita la guerriglia con i fuoriusciti ribelli, guidati da Pierleone Pandolfini e sostenuti dai ghibellini di Amelia e Todi al seguito di Altobello Chiaravalle: un decennio che si caratterizza per "scaramucce, scontri campali, negoziazioni epistolari e cospirazioni"[352]. Per ricomporre i contrasti Alessandro VI aveva inviato nel 1498 il vescovo di Vasto, riuscendo ad ottenere dei risultati positivi[353], tanto che "le trattative di pace con i fuoriusciti e con le comunità confinanti furono avviate nel 1499 e concluse con patti

344 Ivi, p. 20.
345 Gioacchini 2001, p. 80; *idem* 2002, p. 21.
346 Tale ipotesi è Formulata da Pedrocchi (1998, p. 147) sulla base di fonti storiche locale che tuttavia non vengono citate. Lo studioso afferma che all'interno della chiesa si trovavano tre altari: il primo dedicato alla Vergine dei Raccomandati, il secondo al Salvatore ed il terzo ai santi Simone e Giuda (ivi, p. 147 n. 1).
347 *Ibidem.*
348 *Ibidem.*
349 Gioacchini 1998, p. 14; Petrocchi 1998, p. 153.
350 Zuppante 2011, p. 223.
351 *Ibidem.*
352 Ivi, p. 224.
353 Petrocchi 1998, p. 153.

scritti nel 1500 «perché», annotava il Leoncini, «si avvicinava l'anno santo e la comunità voleva, essa pure, purificarsi»"[354].

È così che il 30 marzo il rettore e il camerlengo dell'Ospedale della Madonna dei raccomandati siglano l'accordo con il loro concittadino Cola.

Nel contratto il pittore si impegna ad eseguire per la confraternita una tavola nella quale dovrà dipingere la figura della Vergine dei raccomandati con ai lati le immagini degli apostoli Simone e Giuda ("*depignere unam tabulam in qua pingatur figura et ymago Beate Maria rencomendatorum et a lateribus Jnmagines apostolorum Sanctorum Simonis et Jude*")[355].

Il maestro si impegnava inoltre ad eseguire l'opera per tutto il tempo in cui sarebbero durati in carica i due ufficiali, cioè fino al giorno di Natale di quell'anno. Per la pittura, il magistero e la doratura il maestro avrebbe percepito una somma ammontante a settanta o ottanta ducati. Le figure dipinte sarebbero dovute risultare, inoltre, bellissime. All'artista viene elargito immediatamente un acconto di 40 ducati. Non è escluso che, proprio in previsione di tale lavoro, cinque giorni prima di stipulare il contratto con la "Fraternita", Cola abbia preso in affitto per quattro mesi la "*mansionem*" confinante con la sua casa, di cui si è parlato sopra: forse aveva bisogno di allestire uno spazio dove lavorare. Come sappiamo dai documenti, la sopraggiunta morte del maestro comportò un'interruzione dell'esecuzione dell'opera ("*Et cum dum Jdem Magister Cola obierit Jncepta tamen dicta tabula et non finita*"). Lo si apprende dal successivo atto del 1 gennaio 1502 in cui Egidio si obbliga a terminare l'opera interrotta dal padre ormai deceduto[356].

Nel documento Egidio riformula gli accordi con gli stessi ufficiali (evidentemente rieletti nelle medesime cariche) e si impegna a finire la tavola entro il successivo mese di maggio per una somma aumentata a 83 ducati. Una volta che l'opera sarà completata questa, come di consueto, verrà stimata da maestri esperti e se il prezzo riconosciuto sarà di ottanta ducati Egidio restituirà all'ospedale l'eccedenza. Dal contratto si apprende, inoltre, come si è già visto, che nel periodo in cui era ancora in vita Cola, Egidio e suo padre avevano percepito dalla confraternita, oltre all'iniziale acconto di 40 ducati, un ulteriore pagamento in denaro e grano di dieci ducati.

Cola, perciò, come afferma Buchicchio, è deceduto tra il 30 marzo 1500, quando firma il contratto con gli ufficiali dell'Ospedale, e il 1 gennaio 1502. Dopo quasi un anno e mezzo, il 19 aprile 1503, Egidio rilascia la ricevuta per il pagamento completo ottenuto per l'esecuzione

354 Gioacchini 1998, p. 14.

355 A.S. VT., Notarile di Orte, 46, XI, *Antonius Andree Collis de Manlliano in Sabina civis ortanus* (1498-1501), c. 30*v*, pubblicato in Fagliari Zeni Buchicchio 1991, pp. 18-19 n. 13.

356 Ivi, c. 12, pubblicato in Fagliari Zeni Buchicchio 1991, p. 19 n. 14.

della tavola.

È verosimile supporre che che Egidio e la confraternita dei Raccomandati non abbiano aspettato molto tempo dalla morte di Cola per giungere ad un nuovo accordo per completare il dipinto, destinato all'altare principale della chiesa dell'Ospedale e per il quale era stata versata più della metà della somma pattuita.

Sembrerebbe plausibile, perciò, ipotizzare che Cola da Orte sia deceduto nel corso del 1501 (forse negli ultimi mesi) e che la nuova commissione al figlio sia avvenuta poco tempo dopo. Un piccolo indizio in tal senso potrebbe essere costituito dal fatto che Egidio si appresti a riscuotere un credito del padre (la pittura della cappella a Penna in Teverina) solo i primi giorni di gennaio del 1504, o ancora che la divisione dei beni paterni con il fratello Vincenzo avvenga ancora più tardi, nel novembre del 1505.

Inoltre, mi sembra interessante una notizia del 1502 del *Registro delle entrate e delle uscite* dell'Ospedale dei disciplinati di Santa Croce, di cui Cola faceva parte, quando è ricordato un figlio di mastro Cola, probabilmente Egidio: "Item per una exemtione […] pago Alemanieri et el figlio de mastro Cola per lo Iudicio suo bolognini doi e mezo"[357]. La frase non è chiara e non si capisce se i due bolognini e mezzo siano corrisposti a Egidio o se al contrario vengano sborsati da quest'ultimo; inoltre, risulta ugualmente ambiguo a chi ci si riferisca con il termine "iudicio".

Quella appena citata è la prima sicura attestazione nei documenti dell'ospedale di Santa Croce di uno dei figli di Cola e da questo momento occorre attendere quattro anni per vedere citato nuovamente Egidio, ricordato nel 1506 in occasione del primo di numerosi lavori eseguiti per la compagnia[358].

Nella memoria del 1502 mi sembra in particolar modo interessante il termine "iudicio".

Esso potrebbe essere messo in relazione, infatti, con una pratica anticamente in uso secondo la quale dopo essere portato in chiesa, il defunto, prima della tumulazione e se non aveva lasciato appositamente del denaro nel testamento, veniva sottoposto a un processo da due religiosi, i quali dopo aver valutato il comportamento tenuto in vita nel bene e nel male, lo "giudicavano", condannando per lui i suoi eredi ad una simbolica pena pecuniaria di pochi soldi[359].

A questo punto, rimanendo sempre nel campo delle ipotesi, mi sembrerebbe interessante avanzare la proposta di riferire il termine "suo iuditio" a Cola: questi potrebbe essere morto all'improvviso, senza aver avuto il tempo di fare testamento e lasciando la tavola dei

357 Principi 2012, p. 115 doc. 14.
358 Ivi, doc. 15.
359 La pratica è attestata nella vicina Narni nel Cinquecento, cfr. Subioli 2003, p. 131 n. 4.

Raccomandati incompleta.

È molto probabile che il pittore sia stato sepolto nella chiesa della confraternita dei Disciplinati, di cui faceva parte e con i quali è in rapporto fino alla fine della sua vita (è citato nei documenti della compagnaia ancora nel febbraio 1500[360]), e forse il "iudicio" citato nella memoria del *Registro* è quello sottoposto al pittore ormai defunto, prima della sua tumulazione, che deve essere saldato da uno dei figli del maestro. Se tale ricostruzione fosse esatta, se ne potrebbe dedurre che la morte del maestro deve essere avvenuta non molto tempo prima e cioè negli ultimi mesi del 1501.

Alla morte di Cola, Egidio deve aver ereditato la bottega paterna.

Come giustamente afferma Principi e come dimostrano i documenti, egli era inequivocabilmente un pittore e "tenne bottega ad Orte"[361]. Oltre al contratto stipulato con la compagnia dei Raccomandati, in cui egli si impegna personalmente a terminare l'opera ("*et ipse Egidius promixit et se obligavit finire dictam tabulam et picturam*"), risulta determinante la notizia dei fregi, travi, capitelli e rosoni che egli dipinge nella chiesa della "Confraternita della Beata Maria di Orte", ossia dell'Ospedale dei Raccomandati[362], stimati l'11 giugno 1520 dal pittore Eusebio di Gaspare da Montefiascone[363].

Nel documento in cui Egidio viene liquidato dalla confraternita per il lavoro, il figlio di Cola è definito "magistro". Negli stessi termini è registrato anche in un atto del 1554 in cui si ricorda il figlio di Egidio, Nicola, identificato come "*Nicolao magistri Egidij pictore*"[364]. Diversi, inoltre sono i pagamenti ricevuti da Egidio per varie mansioni svolte per l'Ospedale dei disciplinati di Santa Croce. Questi si datano dal primo maggio 1506 ai primi mesi del 1511, e tra di essi degni di interesse sono quelli "per acconciare mascare, zazare et altre cose" ossia per aggiustare delle maschere e delle "zazzere" ossia "parrucche", "capigliature", forse da collegare a qualche sacra rappresentazione allestita dalla confraternita[365]. Un indizio in tal senso sembrerebbe essere costituito anche dal pagamento del maggio-luglio 1507 effettuato

360 Principi 2012, p. 115 doc. 13.

361 *Idem* 2013, p. 40.

362 Che la chiesa della "Confraternita della Beata Maria di Orte" sia da riconoscere in quella dell'Ospedale dei Raccomandati, si evince dal documento del 22 giugno con il quale la confraternita stessa viene a compromesso con Egidio, concedendogli un terreno in contrada Piscinale, che la stessa confraternita aveva dato in affitto a "quartarina" a Cola prima del 1501 (Fagliari Zeni Buchicchio 1991, p. 22). Probabilmente tale locazione deve essere collegata con i pagamenti per il dipinto commissionato al pittore ortano dalla confraternita. Forse si tratta dello stesso terreno che nella divisione dei beni paterni del 1505 era pervenuta ad Egidio.

363 *Ibidem.*

364 Ivi, n. 35. Buchicchio ipotizza che anche Nicola di Egidio, cui era stato dato il nome del nonno, poteva aver svolto il mestiere di pittore, come sembrerebbe da una "variante della stessa minuta del 20 aprile 1554", in cui egli è chiamato "*Nicolao magistri Egidij pictore*" (*ibidem*).

365 Principi 2012, p. 115 doc. 16. Si è visto come già in precedenza, nel 1497, il padre di Egidio fosse stato coinvolto nella celebrazione dei festeggiamenti del venerdì santo.

per “altre cose necessarie nel tempo della pascha”[366], mentre più difficilmente interpretabile appare quello di due anni successivo (febbraio-aprile 1509) per “finitura de capellare et teste de morti”, forse da intendersi sempre in riferimento a delle capigliature (“capellare”) da sistemare in occasione di qualche rito funebre[367].

Per lavori più specificatamente di pittura, invece, il maestro è pagato nel 1510 e nel 1511: il 24 maggio 1510 egli viene retribuito, infatti, per la decorazione dei regoli e dei travicelli “della cappella”[368], forse la stessa in cui aveva lavorato suo padre Cola nel 1495, e l'anno successivo in due occasioni, per “parte de la sua merze del quatro et armatura per la predetta pentura la figura de madonna de la cappella” e “per merze de la armatura et pintura ha fatta ne la cappella”[369].

Non è chiaro il tipo di intervento svolto da Egidio nella cappella dei disciplinati di Santa Croce. Forse questo ultimo lavoro, vista l'esiguità del compenso, di pochi scudi, deve essere stato una sorta di risistemazione o ricollocazione di un opera precedente, si parla infatti in modo generico dell'“armatura” di un “quatro” con la “figura de madonna de la cappella”. Rimanendo nel campo delle ipotesi si potrebbe pensare che il maestro abbia ancorato un dipinto alla parete e, forse, risistemato la superficie circostante.

Si tratta, ad ogni modo, di incarichi di modesta entità, retribuiti con somme esigue, che testimoniano, tuttavia, il ruolo di fiducia che probabilmente Egidio rivestita per la potente confraternita. Nonostante non ne abbiamo alcuna notizia, non si deve credere che Egidio non possa aver assolto anche a commissioni più impegnative, come l'esecuzione di affreschi o pale d'altare. Senza ricordare il noto esempio di Piermatteo d'Amelia (il quale in base ai documenti romani, che lo collegavano alla decorazione di sgabelli e bandiere, è stato ritenuto per lungo tempo poco più di un abile artigiano), basti prendere in considerazione la figura di Eusebio da Montefiascone, nominato sopra. Se ci fossero sopravvissuti unicamente i documenti che lo ricordano attivo a Vetralla, dove collabora in società con i pittori viterbesi Rosato e Domenico di Bernardo per dipingere i legnami e le pianelle del tetto della chiesa di San Giovanni[370], potremmo pensare che anch'egli sia un artista che abbia svolto solo incarichi minori, di tipo decorativo. Tuttavia, un altro documento del 1532 ce lo ricorda quale autore degli affreschi dell'abside della chiesa di San Rocco ad Orvieto[371].

366 Ivi, doc. 17.
367 Ivi, doc. 19.
368 Ivi, doc. 21.
369 Ivi, pp. 115-116 doc. 22.
370 Fagliari Zeni Buchicchio 2004, p. 46.
371 *Ibidem.*

La quaestio *relativa alla tavola della Madonna dei Raccomandati: Cola da Orte, Egidio di Cola e Giovanni Antonio da Roma*

Al termine della lunga ricostruzione della biografia di Cola e di suo figlio Egidio, è utile ritornare sul dipinto del Museo d'Arte Sacra di Orte per riesaminare la questione più spinosa, ossia a chi spetti la paternità dell'opera.

Si è visto come la prima commissione del dipinto a Cola da Orte si stata registrata da un notaio il 30 marzo 1500. Nel contratto il maestro si impegnava a dipingere in una tavola le immagini della Vergine dei Raccomandati e ai lati i santi Simone e Giuda.

Mi sembra piuttosto chiaro che il soggetto del quadro fosse in origine diverso da quello visibile oggi (dove compare solo la figura della Vergine con il popolo sotto al suo manto), e che le figure dei due apostoli secondo il primo contratto dovessero essere inserite all'interno di un'unica composizione insieme alla figura di Maria. Tale circostanza sarebbe del tutto plausibile, come ha già ipotizzato Petrocchi[372], anche sulla base della notizia di un'antica presenza, nell'area in cui si trovava l'ospedale, di un culto rivolto ai santi Simone e Giuda, omaggiati attraverso la loro raffigurazione nel dipinto destinato all'altare maggiore. L'opera, quindi, come evidenziato anche dagli esami ravvicinati condotti in occasione del restauro, non prevedeva in origine degli sportelli laterali[373].

Il soggetto con la Vergine e due santi è ricordato anche nel secondo contratto stipulato con Egidio il primo gennaio 1502, dove la citazione, pur ripresa dal contratto precedente, deve far ritenere che il risultato finale atteso fosse ancora quello di un quadro con tre grandi figure: "*ymagine Beate Marie rencomendatorum ac etiam ymagines Beatorum apostolorum Simonis et Jude*". Nella quietanza di pagamento rilasciata da Egidio il 19 aprile 1503, l'opera viene nominata tuttavia come "*quisdam Inmaginis beate Marie recomendatorum*".

Anche se ciò non costituisce una prova certa del fatto che, durante la fase di completamento del quadro, Egidio abbia operato un cambiamento dell'iconografia della tavola, essa potrebbe essere un indizio in tal senso. Si potrebbe ritenere, infatti, che Cola da Orte non abbia fatto in tempo a realizzare le figure dei due santi prima della sua morte e che di conseguenza essi siano stati eliminati dalla rappresentazione. Occorre tenere presente, inoltre, che la decisione di modificare il soggetto originario del quadro, eliminando le figure degli apostoli Simone e Giuda, potrebbe essere stata presa in accordo con gli officiali dell'Ospedale anche in virtù di una nuova commissione che la compagnia stava per affidare proprio in questo momento ad un altro pittore.

372 Petrocchi 1998, p. 147.
373 Ivi, p. 149.

Recentemente, infatti, è stato pubblicato un documento molto interessante che offre un'ulteriore testimonianza degli sforzi che la "Fraternita" stava facendo per rinnovare l'aspetto interno della propria chiesa. Al 27 maggio 1505, infatti, si data una quietanza di pagamento che il pittore Giovanni Antonio da Roma rilascia al rettore e camerario della compagnia, ancora una volta Geronimo e Bensivenuto, per "una pentura de sancto Simone et Iuda"[374].

Un dettaglio estremamente interessante, a mio avviso, è costituito dal fatto che a consegnare la non modesta somma di 23 ducati a Giovanni Antonio per conto del rettore e del camerario siano "Ilio de mastro Cola" e "Brancalione Roberteschi", quest'ultimo il redattore della ricevuta.

Si tratta di nomi degni di assoluto interesse, in primo luogo perché permettono di collegare alla compagnia un esponente di una delle più potenti famiglie di Orte, quella dei Roberteschi, documentati in città almeno dalla seconda metà del XII secolo, e possidenti di ingenti beni nel contado[375].

Un personaggio di spicco di questa casata di parte guelfa, vissuto proprio in questi anni, è Girolamo di Donadio (1455 ca.- *post* 1527), familiare di Alessandro VI e di Giulio II, che tra il 1494 e il 1499 ricoprì la carica di maresciallo dei porti di Ripa e Ripetta e di presidente dell'Annona e dei Mercati di Roma[376]. Nipote di Girolamo, in quanto figlio di suo fratello Africo[377], era Brancaleone Roberteschi, giudice e cavaliere gerosolimitano e compilatore della ricevuta del 1505 cui si è accennato sopra. Egli è documentato per la prima volta nel 1492, quando ancora adolescente è nominato cancelliere del comune di Orte[378]. Ricordato nel 1504 come priore della chiesa di San Sebastiano, nel 1514 è precettore della commenda gerosolimitana di San Matteo in Orte, mentre nel 1529 ospita in casa propria il cardinal Trivulsio[379]. Un collegamento diretto tra il Roberteschi e l'Ospedale della confraternita della Madonna dei Raccomandati potrebbe essere stato la priorìa della chiesa di San Sebastiano, edificio di culto situato vicino all'Ospedale che dà il proprio nome alla contrada in cui si trovava a quel tempo il potente istituto caritativo.

Non sappiamo per quale ragione gli officiali dell'Ospedale chiedano a Egidio e a Brancaleone Roberteschi di pagare Giovanni Antonio da Roma: forse i due erano membri della confraternita, ma in ogni caso essi dovevano trovarsi in stretti rapporti di fiducia con essa.

374Principi 2013, p. 40.
375Per una breve storia della famiglia Roberteschi cfr. Zuppante 2011, pp. 225-228. Su Girolamo Roberteschi cfr. anche Zuppante pp. 1677-1678.
376Ivi, p. 228.
377Cfr. albero genealogico in Ivi, pp. 238-239.
378Ivi, p. 241.
379*Ibidem.* Su Brancaleone Roberteschi cfr. inoltre Zuppante, pp. 1677.

La presenza dei santi Simone e Giuda nel dipinto realizzato dal pittore romano entro il maggio del 1505 ha portato gli studiosi a chiedersi se con la dicitura "una pentura de sancto Simone et Iuda" ci si "riferisca ad una tavola unica, come indicherebbe anche la locuzione, oppure se il pittore abbia aderito al primitivo contratto secondo cui le immagini dovevano trovarsi "*a lateribus*" della *Madonna dei Raccomandati*"[380]. Quest'ultima ipotesi si ricollega alla già citata possibilità di una originaria struttura a "trittico" del dipinto destinato all'altare maggiore, con la tavola con la Vergine al centro fiancheggiata ai lati da due pannelli più stretti contenenti le immagini dei santi apostoli.

In realtà, come si è visto, una lettura più attenta del contratto del 1500 permette di escludere tale congettura. Di conseguenza, si è portati a ritenere che quella eseguita da Giovanni Antonio fosse una tavola unica destinata all'altare dedicato ai Santi Simone e Giuda, testimoniato all'interno della chiesa. Una conferma è venuta recentemente proprio da una notizia fornita dal canonico ortano don Lando Leoncini tra la fine del Cinquecento e i primi anni del Seicento, il quale ricorda nella chiesa di Santa Maria della Misericordia "un quadro" con i santi Simone e Giuda[381].

I rapporti tra Egidio e Giovanni Antonio non si esauriscono nel 1505. Dopo otto anni, il 30 luglio 1513, i due maestri si incontrano nuovamente a Orte, dove "*Joanne antonius pictor de urbe*" rilascia una quietanza finale a "*Egidio magistri Cole de Orto*" per aver ricevuto 18 ducati, dovutigli per "*eius mercedis picture virginis Marie picte in tabula fraternitatis*"[382].

Il pagamento viene effettuato sulla base di quanto era stato scritto in un precedente atto stilato dal defunto notaio ortano Domenico di Antonello, purtroppo non rintracciato ("*pro ut dixerunt constare manu ser Dominici antonelli olim defunti notarij publici de orto*")[383].

Naturalmente la "fraternita" citata nel documento è stata da tutti riconosciuta in quella della Madonna dei Raccomandati e, di conseguenza, il riferimento alla "tabula" collegato al nome di Egidio ha rimandato immediatamente al dipinto commissionato dalla compagnia a Cola da

380Principi 2013, p. 40.

381*Idem*, p. 80. Nel 1617, per migliorare i servizi assistenziali offerti dalle due strutture e ottimizzarne le spese e gli introiti, il vescovo Ippolito Fabbrani aveva deciso di accorpare gli Ospedali della Madonna dei Raccomandati e quello dei Disciplinati di Santa Croce, riuniti nell'unica sede di quest'ultima istituzione presso la chiesa di sant'Agostino (Gioacchini 2002, p. 29). Come conseguenza la confraternita dei Raccomandati fu costretta ad abbandonare la sua primitiva chiesa in contrada San Sebastiano per trasferirsi in contrada Olivola, all'interno di un nuovo edificio intitolato a san Rocco. Qui, nel 1624, sono ricordati tre altari, gli stessi che si trovavano nella vecchia chiesa di Santa Maria (Principi 2013, p. 40). Sull'altare maggiore viene trasferita la pala della *Madonna dei Raccomandati*, mentre su un altro sono citate le immagini dei santi Simone e Giuda (*Ibidem*).Tuttavia, mentre la grande tavola dell'altare principale, dopo essere rimasta nella nuova sede fino ai primi del Novecento, in seguito alla soppressione dell'edificio è stata portata in cattedrale (ivi, p. 39), lo stesso non è accaduto per l'opera di Giovanni Antonio da Roma, andata dispersa.

382 A.S. VT., Notarile di Orte, 397, IV, *Guidantonius ser Aloysij* (1513-1514), c. 10*r*, pubblicato in Fagliari Zeni Buchicchio 1991, p. 19 n. 16.

383*Ibidem.*

Orte.

In merito alla questione Fagliari Zeni Buchicchio ha ipotizzato che Egidio avesse preso l'incarico di terminare l'opera solo sulla carta, ma che in realtà avesse rigirato il lavoro a Giovanni Antonio da Roma, pagato solamente dieci anni dopo. Tale ipotesi prende le mosse dal fatto che "Egidio di Mastro Cola negli atti relativi alla tavola non è mai definito «maestro pittore»"[384]. Petrocchi, al contrario, considerando il fatto che il dipinto, alla morte di Cola, era stato quasi del tutto saldato e che Egidio nei documenti non viene definito pittore, ritiene in un primo momento che "la tavola fosse pressoché ultimata nella sua parte centrale già da Cola e che l'intervento successivo di Giovanni Antonio sia stato legato alla realizzazione dei dipinti laterali […] oggi andati perduti"[385]. In ultima analisi, l'omogeneità stilistica della pala suggeriva allo studioso che essa fosse quasi terminata prima della morte di Cola, e che Egidio "avesse operato qualche eventuale ritocco o rifinitura"[386].

Successivamente, Principi, sulla base dell'inedito documento da lui pubblicato, che ricorda l'esecuzione della "pintura" con i santi Simone e Giuda da parte di Giovanni Antonio da Roma, ha prospettato una ulteriore ipotesi: la tavola sarebbe stata iniziata da Cola e terminata da Egidio, documentato in qualità di pittore, a cui "spetta buona parte della realizzazione"[387].

Il dipinto con la "*virginis Marie picte in tabula fraternitatis*" citato nella quietanza del 1513, invece, non potrebbe, a suo avviso, essere riconosciuto in quello della *Madonna dei Raccomandati*, ma in un'altra opera eseguita successivamente dal pittore romano, in quanto nel 1505 "la confraternita non aveva altri debiti precedenti verso Giovanni Antonio"[388].

La critica, perciò, fino ad oggi ha teso a escludere la presenza della mano del pittore romano dalla tavola della Madonna del Museo d'Arte Sacra di Orte, cercando di interpretare il riferimento alla "*tabula fraternitatis*" della quietanza del 1513 o come un'indicazione degli ipotetici pannelli laterali di quest'ultima o come un'altra opera, eseguita successivamente.

Senza dubbio il fatto che sia Egidio a consegnare al pittore romano i 18 ducati nel 1513 è degno di nota e ci si chiede per quale ragione i due avessero stipulato in precedenza un apposito atto. Probabilmente, in quest'ultimo documento si chiarivano i termini di quella che, se si accetta la professione di pittore del figlio di Cola, potrebbe essere stata una sorta di collaborazione artistica avvenuta tra i due maestri in occasione della realizzazione di un dipinto su tavola raffigurante la Vergine e spettante alla Confraternita della Misericordia.

Tanto quella del 1505 quanto quella del 1513 sono due quietanze di pagamento rilasciate dallo

384Ivi, p. 19.
385Petrocchi 1998, p. 149.
386*Ibidem.*
387Principi 2013, p. 41.
388Ivi, p. 40.

stesso personaggio. In tutti e due i casi è Egidio a consegnare i soldi a Giovanni Antonio e le due opere d'arte sono destinate alla medesima compagnia. Tuttavia, nel 1505 i ducati sono elargiti direttamente dagli officiali dell'Ospedale, mentre Egidio si incarica solamente della consegna: egli costituisce perciò un intermediario, forse perché si trovava nella condizione più favorevole per fare da tramite tra la compagnia e il pittore. Nel secondo caso, invece, il figlio di Cola è colui che sborsa direttamente il compenso a Giovanni Antonio, con il quale in precedenza, come si è visto, aveva stipulato un accordo formale per stabilire i termini di un lavoro destinato alla confraternita dell'ospedale della Misericordia. Un ulteriore dato che va sottolineato è il fatto che Giovanni Antonio sia stato pagato da Egidio "*eius mercedis*", cioè per la sua paga, il suo salario. Il pittore romano viene, quindi, assunto, stipendiato da Egidio per lavorare alla "Vergine Maria dipinta in una tavola di proprietà della Fraternita".

Mi sembra che gli elementi in possesso per dirimere la questione siano di una certa rilevanza: l'unica ipotesi possibile che giustifichi come sia Egidio a pagare il collega romano per un'opera destinata a qualcun altro è quella che vede Egidio come l'appaltatore del lavoro in questione: egli incassa perciò l'intero pagamento per l'esecuzione del dipinto e assolda Giovanni Antonio da Roma come collaboratore (con il quale si accorda autonomamente e per proprio conto), rigirandogli 18 ducati. A questo punto, anche se gli indizi sembrano puntare con forza verso un riconoscimento del quadro sopra citato in quello della *Madonna dei Raccomandati*, è più prudente avanzare ancora qualche ulteriore riflessione, per sgombrare il campo da ogni possibile dubbio. Si potrebbe pensare, infatti, come già proposto da Principi, che l'opera citata nel 1513 sia un altro quadro, diverso da quello della *Madonna dei Raccomandati*, commissionato dalla compagnia ancora una volta ad Egidio e andato disperso.

A tal proposito mi sembra che, piuttosto che testimoniare il fatto che Giovanni Antonio non aveva altri debiti con la confraternita, la quietanza del 1505 costituisca una prova di una conoscenza precoce tra il pittore romano ed Egidio, una conoscenza ben anteriore al 1513, in un momento relativamente vicino (circa un anno e mezzo) alla consegna del dipinto della *Madonna dei Raccomandati*. Come si è visto, la decisione di escludere gli apostoli Simone e Giuda dalla composizione del quadro iniziato da Cola da Orte potrebbe essere stata presa in previsione di una loro raffigurazione separata, destinata ad una tavola autonoma posta su un apposito altare. Se così fosse stato, si deve pensare che il progetto di realizzare un nuovo dipinto debba essere stato preso in considerazione durante la fase di completamento della tavola della *Vergine dei Raccomandati*, ossia durante il 1502, e che esso debba essere stato concordato con Egidio. L'opera consegnata da Giovanni Antonio nel maggio del 1505 deve essere stata iniziata probabilmente diversi mesi prima, forse anche nel 1504. Se ipotizziamo

che il maestro romano sia stato un collaboratore di Egidio nel dipinto destinato all'altare maggiore della chiesa, risulterebbe comprensibile la scelta caduta su di lui per la commissione, avvenuta subito dopo, di un'altra opera destinata al medesimo edificio.
Mi sembra assai plausibile che un collegamento tra Egidio e Giovanni Antonio sia costituito dal comune luogo di origine che quest'ultimo condivideva con il padre del maestro ortano, ossia Roma. Cola *de Urbe* e Giovanni Antonio da Roma avrebbero potuto, infatti, essersi conosciuti frequentando gli ambienti artistici romani e, probabilmente, tale conoscenza doveva naturalmente essersi estesa allo stesso Egidio, come si è visto collaboratore del padre. Mi sembra del tutto ovvio, infatti, che Egidio abbia coadiuvato Cola nel suo mestiere, apprendendo l'arte della pittura nella bottega paterna. Come si è già detto, un piccolo indizio in tal senso è costituito dal contratto stipulato da Egidio nel 1502, dove è presente un riferimento ai pagamenti effettuati in favore di Cola prima della sua morte. Padre e figlio, infatti, avevano ricevuto insieme, oltre ai 40 ducati dati in acconto all'inizio dei lavori, la somma di dieci ducati. Egidio e Cola, perciò, stavano lavorando insieme al dipinto quando il maestro venne a mancare: in quel momento il figlio del pittore doveva avere all'incirca venticinque anni. Si prospetta, quindi, la fisionomia di una bottega familiare probabilmente simile a quella di Antoniazzo Romano, che era coadiuvato dal figlio Marcantonio.
Il documento a cui fa riferimento la quietanza del 1513, potrebbe essere stato quindi la stipula di un'associazione temporanea di impresa tra Egidio di Cola e Giovanni Antonio da Roma, forse redatto molto tempo prima in occasione del completamento della tavola della *Madonna dei Raccomandati*.
Analizzando i pagamenti di quest'ultima opera, si osserva che, dopo la cospicua somma iniziale di 40 ducati, che corrispondeva a circa la metà dell'intero prezzo pattuito, per l'effettivo lavoro svolto, Cola e suo figlio ricevono 10 ducati. Non credo che i 50 ducati già spesi costituiscano un indizio dell'avanzato stadio esecutivo cui Cola era giunto prima della sua morte, come ipotizzato da Petrocchi[389]. Probabilmente l'alta cifra iniziale potrebbe essere stata impiegata per l'acquisto dei preziosi colori utilizzati per l'opera, in particolare per la foglia d'oro, che ricopre più o meno un terzo dell'intera superficie della tavola.
Considerando che il prezzo finale concordato da Egidio nel 1502 ammontava alla somma di 83 ducati, se ne ricava che quest'ultimo alla consegna dell'opera ne avrebbe dovuti riscuotere ancora 33. A questo punto se i 18 ducati versati da Egidio a Giovanni Antonio fossero stati dovuti per il lavoro da lui eseguito su quest'ultimo dipinto, se ne ricava che al figlio di Cola rimanessero 15 ducati, più o meno la metà della cifra che Egidio avrebbe dovuto ancora

389Petrocchi 1998, p. 149.

incassare.

È utile ricordare come su Giovanni Antonio da Roma, pittore di cui non sono note opere certe, esistano diversi documenti che testimoniano una prolifica attività di frescante nella zona del viterbese durante il secondo decennio del Cinquecento. Probabilmente, infatti, il pittore documentato a Orte è lo stesso che il 15 ottobre 1511, a Civita Castellana, promette alla terziara francescana "*Matalena Lucinj*" di dipingere entro il Natale di quell'anno una cappella "*sub vocabulo sancti Angeli*", posta vicino a quelle di San Bernardino e di San Bonaventura, con una *Crocefissione* tra la *Vergine* e *Sant'Andrea*, a sinistra, e l'*Angelo* e *Santa Caterina*, a destra, e "*unum componimentum seu fresum in ornamentum dicte cappelle*"[390]. Nel febbraio 1515, a Soriano sul Cimino, lo stesso Giovanni Antonio si impegna con un certo *Agniellus*, "*Dominus hominium confraternitati sancti iuliani*", a dipingere ad affresco la cappella di san Giuliano "*de bonis et sufficientis figuriis et coloribus*" per la somma di 15 ducati[391]. Successivamente, nel 1519, probabilmente è ancora il pittore romano a rilasciare una quietanza di pagamento alla confraternita di San Rocco di Bagnaia per 10 ducati ricevuti per il cottimo della pittura eseguita nella cappella di San Rocco.

Non ci sono elementi al di fuori dell'omonimia e della comune attività di pittore che possano permettere di riconoscere il maestro presente a Orte nel Giovanni Antonio da Roma documentato a Spoleto nel 1492, quando riscuote un pagamento insieme a Jacopo Vincioli per l'esecuzione di insegne papali e cardinalizie[392], né per identificarlo nei due Giovanni Antonio da Roma attivi a Viterbo nel 1499 e nel 1514: il primo, "Giovanni Antonio di Marozio", citato da Signorelli come collaboratore del Pastura nella chiesa di Santa Maria della Verità[393]; il secondo, Giovanni Antonio "*de mandula de urbe*", segnalato da Fagliari Zeni Buchicchio in un documento del 18 maggio in cui il pittore si impegna a realizzare sette fregi all'interno dell'abitazione di Giovanni Battista degli Almadiani, notevole personaggio del tempo, per 35 scudi[394]. Tuttavia, la datazione di quest'ultimo atto, che cade proprio negli anni in cui il pittore risulta operoso nel territorio viterbese, potrebbe spingere ad assegnare al maestro documentato a Orte anche la commissione di Viterbo.

Giovanni Antonio risulta essere, quindi, un pittore piuttosto esperto, capace di procacciarsi incarichi in diversi centri posti anche ad una certa distanza tra loro (Orte, Civita Castellana, Soriano sul Cimino, Bagnaia), indice questo di una riconosciuta professionalità dell'artista.

Tornando alla tavola con la *Madonna dei Raccomandati* di Orte, non si può escludere, a mio

390Fagliari Zeni Buchicchio 2004, p. 70 n. 72.
391*Idem* 1991, pp. 21-22 n. 32.
392Nessi 1985, p. 82 doc. 41.
393Signorelli 1965, p. 26. Lo studioso, tuttavia, non riporta la fonte da cui trae la notizia.
394Fagliari Zeni Buchicchio 1991, pp. 21 n. 31.

avviso, che Egidio, posto di fronte alla necessità di terminare un'opera che poteva essere stata interrotta ad uno stadio intermedio, mancante forse di alcune figure e probabilmente ancora in attesa di ricevere del tutto, o in buona parte, la redazione pittorica (e certamente tutte le rifiniture), abbia chiesto la collaborazione di un maestro esperto con il quale, forse, il padre in passato era entrato in contatto.
Senza cercare di forzare eccessivamente l'interpretazione dei documenti e spingere la fantasia oltre i dati oggettivi che essi ci offrono, possiamo affermare che, in base alle notizie in nostro possesso, Egidio ci appare con un profilo molto meno definito e di più basso livello rispetto a quello di Giovanni Antonio. Il figlio di Cola, infatti, potrebbe aver svolto nella bottega paterna il ruolo di semplice aiuto e gregario e, forse, trovandosi all'improvviso ad affrontare una commissione complessa e impegnativa, potrebbe aver avuto bisogno di una guida che in qualche modo sostituisse il padre.
Infine, sembra strano che dopo la conclusione della tavola con la *Madonna dei Raccomandati*, un'opera che deve senza dubbio aver esaudito le attese dei confratelli, se quest'ultima fosse stata portata a buon fine esclusivamente da Egidio, la compagnia abbia deciso di commissionare il dipinto dell'altare dei Santi Simone e Giuda ad un altro pittore. Al contrario, se ipotizziamo che sia stato soprattutto Giovanni Antonio a completare l'opera, la sua successiva chiamata appare perfettamente giustificabile.

Tutte le considerazioni esposte sopra dovrebbero, a questo punto, trovare qualche riscontro negli elementi tecnici e stilistico-formali del dipinto, la cui analisi dovrebbe necessariamente rivelare, se non tre, almeno due mani diverse all'opera nel quadro.
Una lieve difformità di conduzione pittorica è stata riscontrata già da Principi, che come si è visto ha colto delle differenze tra gli angeli che incoronano la Vergine in alto, a suo giudizio di qualità più elevata, e il resto delle figure, in special modo quelle poste sotto al manto di Maria. Per tale ragione lo studioso ha proposto di ravvisare l'intervento di Cola solo nei personaggi alati in alto e di assegnare il resto al figlio Egidio.
Osservando con attenzione la tavola, sembrerebbe emergere, come già sostenuto da Petrocchi, una generale uniformità e coerenza stilistica dell'insieme. Non si ravvisano, infatti, dei grossi stacchi nel modo in cui sono delineate le figure, atteggiate nelle stesse pose e caratterizzate dallo stesso piglio un po' corsivo, mentre emerge su tutto il carattere estremamente prezioso ed elegante delle stoffe e delle vesti, esaltato dall'accurata stesura pittorica, dalla lucentezza della foglia d'oro e delle decorazioni a missione, dall'attenta descrizione dei gioielli e degli oggetti di corredo aggiornati all'ultima moda del tempo (fig. 10). Per quanto riguarda il

problema della omogeneità, si deve tener presente che Egidio, essendosi formato all'interno della bottega paterna, deve essere stato spinto a omologare il proprio stile il più possibile a quello del padre in modo tale da rendere minimi gli scarti stilistici esistenti nei dipinti prodotti dall'*atelier*. Probabilmente, nel caso della *Madonna dei Raccomandati*, essendosi trovato a portare avanti un lavoro già iniziato, ma che era stato in precedenza già progettato graficamente, forse in un disegno di più piccolo formato, il figlio di Cola deve essersi trovato nelle migliori condizioni per condurre a termine il dipinto con l'obbiettivo di un effetto finale il più possibile in linea con gli altri lavori eseguiti in precedenza.

Sarei propenso, perciò, a ridimensionare l'importanza della partecipazione di Egidio all'esecuzione del quadro. Se poi si ipotizza che la stesura pittorica sia stata effettuata da un unico artista, come potrebbe essere stato Giovanni Antonio da Roma, ecco che emerge chiaramente il motivo per cui la pala appare così omogenea.

Si dovrebbe pensare quindi che la fase di progettazione grafica iniziale (comprendente l'ideazione dello schema compositivo e dell'atteggiamento dei corpi, il proporzionamento delle figure e la redazione delle fisionomie dei volti principali) possa essere imputata a Cola da Orte, mentre la parte della colorazione del quadro potrebbe essere stata eseguita successivamente alla sua morte.

Ritornando a questo punto sul problema critico per eccellenza, e cioè quale sia l'esatta cifra stilistica di Cola, se quest'ultima sia riscontrabile all'interno della *Madonna dei Raccomandati* e se in lui si possa riconoscere il Maestro del Trittico di Chia, ritengo che una risposta a queste domande possa venire da un attento confronto tra l'opera del Museo di Orte e gli altri dipinti che in passato la critica ha attribuito al maestro di origini romane.

Nonostante esse siano state tralasciate negli ultimi contributi dedicati alla *Madonna dei Raccomandati*, credo che proprio dal paragone con opere quali la *Vergine assunta* di Vignanello e la *Santa Monica* di Bagnoregio possano provenire degli importanti chiarimenti sulla figura dell'artista. Per quanto riguarda invece il *Redentore* della lunetta della chiesa di San Famiano a Gallese, in accordo con quanto sostenuto da Santarelli[395], mi sembra che esso debba essere assegnato ad un altro pittore, che presenta solo delle analogie superficiali con i due dipinti sopra citati.

Innanzitutto è stata già notata più volte dagli studiosi la notevole vicinanza esistente tra le composizioni della *Santa Monica* e della *Vergine* di Orte, al punto tale che, come si è visto, la

395Santarelli 1999, p. 111. In particolare, ritengo che il maestro responsabile della decorazione della lunetta sia lo stesso che all'interno della chiesa ha decorato nell'absidiola di sinistra del presbiterio l'altare di sant'Antonio, raffigurante *Sant'Antonio in cattedra tra i san Famiano e un santo vescovo con gli abiti cardinalizi* (san Bonaventura?), datato 1516.

prima attribuzione della *Madonna dei Raccomandati* a Giovan Francesco d'Avanzarano è stata avanzata perché allo stesso artista veniva riferito l'affresco di Bagnoregio.

In entrambi i dipinti la figura femminile campeggia ritta al centro della scena in una postura ieratica e monumentale, occupando l'intero asse di simmetria per tutta l'altezza della composizione (figg. 8-10). Le braccia dispiegate di Maria permettono al suo manto di allargarsi per accogliere al di sotto l'intero corpo dei fedeli, un corteggio sfavillante di principi, re, imperatori e alte dame della società aristocratica del tempo. Al contrario, sotto al mantello di santa Monica, si inginocchiano i devoti membri della confraternita del Terz'ordine agostiniano di Bagnoregio, proprietari della cappella[396], mentre la santa con una mano benedice l'osservatore e con l'altra sostiene il libro della regola agostiniana, declinata al femminile[397]. Tanto è ricca di colori la tavola di Orte, quanto al contrario è sobrio e monocorde l'affresco di Bagnoregio; in entrambi compaiono in alto degli angeli, disposti ai lati della figura principale: nell'opera di Orte essi incoronano la Madonna, mentre a Bagnoregio con una mano sostengono il drappo rosso che si trova dietro a santa Monica (che in origine doveva essere di broccato, decorato con dei motivi a cardo del tutto svaniti) e con l'altra tengono dispiegato il suo mantello nero. Si è visto come l'affresco bagnorese risulti del tutto privo di elementi decorativi nelle vesti dei personaggi, tutti abbigliati rigorosamente di nero; tuttavia, in alto, la composizione si chiude con un architrave dipinto, nel cui fregio compare una decorazione di stampo archeologico molto aggiornata e di qualità sostenuta, uno squillo di ricercatezza e di originalità all'interno di una scena dal tono sobrio e compassato: si tratta di coppie di sfingi alate affrontate a delle anfore contenenti frutta alternate a cornucopie con teste di amorini.

Come già osservato da Petrocchi[398], un carattere che accomuna i due dipinti è costituito dalle pose delle mani dei personaggi inginocchiati, giunte in preghiera solo attraverso la punta delle dita (figg. 11-12). Fisionomie molto simili, inoltre, sono quelle delle figure rivolte con il viso verso l'alto, come ad esempio quelle che a Orte si trovano in fondo al gruppo degli uomini,

396Da una serie di notizie documentarie rintracciate da Oscar Righi, si viene a conoscenza che nella chiesa esisteva appunto una cappella di Santa Monica, nella quale "una pia unione di donne dette «le mantellate» faceva ogni mese esercizi di pietà collettiva. Tale compagnia fu istituita presso l'altare dedicato alla madre di sant'Agostino nel 1582 in seguito ad una generale riorganizzazione degli altari all'interno della chiesa. Nel 1598 vennero chiamati ad inquadrare l'affresco dei maestri lombardi: probabilmente è in tale circostanza che l'opera venne resecata fino a raggiungere le dimensioni attuali. Il dipinto venne celato alla vista dei fedeli il successivo anno giubilare del 1600, quando un anonimo pittore di Montefiascone fece il nuovo quadro (Righi 1940, pp. 28-29). L'altare in origine doveva essere destinato ad accogliere la devozione dei terziari laici agostiniani di Bagnoregio, probabilmente sia il ramo maschile (assai recente in quanto regolarizzato da una bolla di Palo II solo nel 1470) che quello femminile, come si evince dai personaggi di entrambi i sessi inginocchiati e vestiti di nero sotto al manto di quella che sembra essere una trasposizione in chiave agostiniana del soggetto della *Madonna della Misericordia*.

397"ANTE OMNI[A] SORORES CARISIME DILIGATUR DEUS Q.".

398Petrocchi 1998, p. 152.

subito vicino a Maria, confrontabili a Bagnoregio con il personaggio maschile che al centro alza lo sguardo a santa Monica (figg. 13-14). Molto vicini tra di loro, inoltre, sono i volti di profilo sia maschili che femminili, quasi delle *silhouette* tracciate da un ceramografo, e in particolare quelli che denunciano un'età avanzata. Si possono notare, infine, delle strette vicinanze tra i volti maschili rappresentati nelle due opere di tre quarti e con i nasi dal lungo profilo ben delineato e terminante in basso con una 'svirgolatura' a punta: si confrontino al riguardo, a Orte, le fisionomie del probabile imperatore inginocchiato dietro al papa (con la corona mitriata e il gabano di colore porpora) e del personaggio con copricapo rosso posto subito dietro, con quelli dell'uomo stempiato raffigurato a Bagnoregio in primo piano all'estrema sinistra della scena o del personaggio con barba e lunghi capelli ricci posto subito vicino a santa Monica (figg. 13-14).

Pur tenendo presente le differenze determinate dal diverso *medium* pittorico, precise analogie si possono istituire anche tra il volto di santa Monica e quello di Maria: in entrambi il naso ha lo stesso identico andamento che si prolunga in alto nei due sottili archi inflessi delle sopracciglia, così come simile appare la forma della bocca, del mento e degli occhi. Soprattutto il profilo di bocca e occhi mi sembra indicativo di una sigla caratteristica dei personaggi dipinti nelle due opere. In particolare si nota un chiusura molto stretta del labbro inferiore che rigira in alto a formare un sorta di cuore e che conferisce ai personaggi un'espressione imbambolata e sorda (fig. 17). Per quanto riguarda gli occhi, evidenziati da una linea di contorno che ne mette in evidenza il bulbo oculare, soprattutto nell'affresco si nota un modo particolare di rendere la caruncola lacrimale, attraverso un taglio a "V" netto e profondo che si allunga verso il centro del volto.

Più in generale, ma principalmente nell'affresco bagnorese, si evidenzia un netto risalto chiaroscurale dei tratti somatici, definiti con energiche e sicure pennellate che danno risalto alla stereometria delle teste.

Tali caratteri mi sembra che compaiano in diverse figure della tavola di Orte e che ritornino anche in quella di Vignanello. In quest'ultima opera la Vergine è atteggiata con le mani nella medesima posa dei personaggi di Orte e Bagnoregio[399]. L'impostazione della figura le fa assumere una postura molleggiata tipicamente peruginesca (presente anche nella *Santa Monica*), ma tradisce una maggiore rigidità e secchezza di forme nella costruzione dell'impalcatura interna del corpo. Tuttavia, il confronto tra i tre volti è talmente eclatante da lasciare cadere ogni dubbio circa la possibilità di assegnare i tre dipinti ad un unico artista (figg. 15, 16, 18).

399*Ibidem.*

Date le strette affinità compositive e stilistiche che legano in particolare l'affresco di Bagnoregio alla tavola di Orte, credo che sia fondamentale cercare di capire a questo punto la relazione cronologica che può essere intercorsa tra le due opere.

Infatti, considerando che la *Madonna dei Raccomandati* è con sicurezza l'ultimo dipinto eseguito da Cola da Orte e che la sua composizione di base è replicata nella *Santa Monica*, se ne deduce che, se quest'ultima fosse stata realizzata precedentemente, di certo avrebbe costituito un antecedente (e un modello) per la pala ortana. In questo caso, quindi, l'affresco ci offrirebbe un sicuro punto di riferimento per comprendere lo stile del pittore.

Se, al contrario, la Santa Monica fosse stata affrescata successivamente alla Vergine ortana, le stringenti analogie riscontrate tra i due dipinti ci porterebbero a considerarla un'opera di uno stretto seguace di Cola, quale poteva essere suo figlio Egidio.

Una spia della datazione della *Santa Monica* potrebbe essere fornita dai suoi elementi stilistico-formali, propri del linguaggio di un pittore formatosi a Roma nel terzo quarto del Quattrocento. Tali caratteristiche si adatterebbero piuttosto bene alla fisionomia che i documenti restituiscono di Cola da Orte, mentre apparirebbero meno pertinenti a un pittore della generazione di suo figlio Egidio.

Gli stessi caratteri stilistici della santa bagnorese che fanno protendere per un'attribuzione ad un maestro formatosi nei decenni centrali del XV secolo, inoltre, si riscontrano anche nell'*Assunta di Vignanello.* Soprattutto la posa frontale delle protagoniste, risolte con pochi tratti semplici ed eleganti, e la loro immagine fissa e bloccata, conferiscono tanto all'affresco di Bagnoregio quanto alla tavola di Vignanello quel sapore di "icona antica" già messo in risalto dalla critica[400], tipico di un pittore già attivo a Roma negli anni sessanta e settanta del Quattrocento, periodo in cui nell'Urbe si assiste alla riscoperta e valorizzazione delle immagini votive medievali[401].

Nei due dipinti, inoltre, emergono degli elementi che lasciano intendere come il loro autore abbia continuato a frequentare la piazza artistica romana anche negli anni successivi, in quanto egli rivela il suo interesse anche per la cultura umbra, sia quella importata dal Perugino, sia per il gusto decorativo antichizzante inaugurato nella stessa città da Pintoricchio negli ultimi quindici anni del secolo. Ulteriori similitudini tra i due dipinti si riscontrano, infatti, oltre che nella fisionomia dei volti e nella assoluta austerità delle vesti (pressoché prive di elementi decorativi), nella presenza di aggiornati motivi all'antica di gusto archeologico ed esotico, come le sfingi alate presenti sia nel fregio bagnorese che nella cornice della tavola di

400*Ibidem.*

401Sull'argomento cfr. Cavallaro 2013, pp. 28-30.

Vignanello.
L'affresco della chiesa di Sant'Agostino a Bagnoregio, quindi, deve essere stato eseguito probabilmente prima della *Vergine dei Raccomandati* e andrebbe a mio avviso assegnato, insieme alla tavola di Vignanello, alla diretta mano di Cola da Orte.
Se a questo punto andiamo ad avvicinare i tre dipinti analizzati fino ad ora con le opere che costituiscono il catalogo del cosiddetto Maestro del Trittico di Chia, ci si accorge che in queste ultime non si riscontra alcun elemento in comune con quelle di Orte, Bagnoregio e Vignanello.
Ciò porta necessariamente ad affermare che il Maestro del Trittico di Chia costituisce una personalità del tutto diversa rispetto a quella di Cola da Orte, una personalità caratterizzata da una cultura figurativa differente, e da uno stile del tutto autonomo rispetto a quello del pittore ortano.
Inoltre, solo per tornare brevemente alla discussa sigla che l'enigmatico maestro N[*icolaus*] ha apposto in due dei suoi dipinti ("N. PI" e "N. *Pinsit*"), occorre sottolineare come nelle uniche opere firmate con certezza da Cola a noi note, le disperse tavole della cappella di San Sebastiano di Narni, il pittore si è sottoscritto "Cola de Orto", allo stesso modo in cui veniva registrato nei documenti. Sembra strano perciò che l'artista, anziché sottoscriversi con l'abbreviazione con la quale era universalmente conosciuto, si fosse firmato in altre occasioni con l'iniziale del nome completo "Nicola", appellativo con il quale non viene mai ricordato in nessuna fonte certa a lui riferibile.

La sostanziale estraneità del linguaggio pittorico del Maestro di Chia, che si voleva identificare forzatamente in Cola, nella *Madonna dei Raccomandati* è stata perciò la causa che ha portato nella recente scheda del catalogo del Museo d'Arte Sacra ad attribuire gran parte della realizzazione dell'opera ad un pittore diverso da Cola da Orte.
Come si è ipotizzato, invece, al maestro ortano spetterebbe con certezza l'ideazione della composizione generale del quadro, l'esecuzione del disegno della figura principale e di alcune figure inginocchiate sotto al manto, in particolar modo di quelle che compaiono nella zona maschile.
Per quanto riguarda il successivo intervento di Egidio (probabilmente, come si è visto, coadiuvato da Giovanni Antonio da Roma) a mio avviso un'indicazione di quello che potrebbe essergli attribuito potrebbe venire ancora una volta dal confronto con l'affresco agostiniano di Bagnoregio. Se si osservano, infatti, le terziarie inginocchiate alla destra di Monica, si nota che il loro volto, impostato di tre quarti e in cui ritornano gli stessi tratti fisiognomici degli

angeli e della santa agostiniana, si caratterizza per dei lineamenti sintetici e ben marcati, per una struttura solida, essenziale, su cui emergono con forza di sintesi i nasi saldi, gli occhi ampi e le classiche bocche con il labbro inferiore chiuso a cuoricino (fig. 19).

Volgendo ora lo sguardo alla pala di Orte, in particolare ai volti femminili effigiati in primo piano, in basso sulla destra, essi ci si presentano al contrario con un carattere affatto diverso, più lezioso e corsivo, con un tipico andamento del profilo del naso a punta che tende quasi a sfuggire all'insù, uno sguardo languido e ammiccante che bene si sposa con il carattere ricercato e mondano della folla inginocchiata ai piedi di Maria (fig. 20). In particolare, rientrano in questo gruppo di personaggi le giovani donne inginocchiate in primo piano, soprattutto quelle voltate a destra e, dall'altro lato rispetto alla Vergine, il giovane che guarda verso l'osservatore con uno strano cappello di foggia orientale, posto subito a sinistra dell'uomo a capo scoperto e piuttosto stempiato che emerge sopra all'imperatore (fig. 21).

Ugualmente estranei alle figure che compaiono nella Santa Monica di Bagnoregio appaiono i due angeli che si librano in volo con leggerezza e abbigliati in sottili e preziose vesti delicatamente mosse dal vento, mentre ben diversi appaiono i più saldi e piantati angeli di Bagnoregio. Questi ultimi, inoltre, presentano una differenza apparentemente di poco conto ma a mio avviso molto indicativa rispetto alle analoghe figure di Orte: la loro capigliatura è infatti ricadente sulla fronte con una sorta di frangetta che si allunga ai lati in lunghe ciocche abboccolate (fig. 17). Negli angeli della *Madonna dei Raccomandati*, al contrario, i capelli sono divisi da una precisa linea di demarcazione centrale che a partire dalla fronte ampia e scoperta divide in due la parte superiore della nuca(fig. 22). Questi personaggi, presentano la stessa elegante acconciatura delle figure femminili inginocchiate in basso e con esse condividono anche la squisita e ricercata eleganza delle vesti bordate e ricamate d'oro. La nota a mio avviso più eclatante di tutta la composizione, infatti, è la grande ricercatezza nell'abbigliamento delle figure, una definizione così puntuale dei motivi decorativi, delle varie tipologie di indumento maschile e femminile più alla moda del tempo, anche dal punto di vista della scelta dei colori delle stoffe, da rappresentare un episodio unico in questo senso in tutto il territorio viterbese.

Un preciso e approfondito esame degli abiti indossati tanto dalla Vergine quanto dal gruppo dei fedeli inginocchiati ai suoi piedi è stato condotto recentemente da Elisabetta Gnignera che ha fatto notare come tutti gli elementi decorativi presenti nel dipinto costituiscano un documento di particolare importanza per la storia del costume aristocratico non soltanto romano e laziale in genere, ma “transnazionale” del tempo[402].

402Gnignera 2015, p. 39.

Basti solo ad esempio, il dettaglio "aggiornatissimo rispetto alle mode del tempo" delle maniche della figura femminile inginocchiata subito accanto a Maria (fig. 23), foggiate a "liste", cioè a righe di colore alternato, secondo una tendenza di matrice spagnola che Beatrice d'Este portò da Napoli a Milano durante il suo soggiorno alla corte degli Sforza (1491-1497)[403].

Un ulteriore riferimento alle tendenze più attuali della moda di fine Quattrocento è costituito dai mantelli indossati dalla dama appena descritta e da quella subito alla sua destra, le cosiddette '*sbernie*', un ampio manto cerimoniale di matrice spagnola in uso in Italia a partire dagli ultimi quindici anni del XV secolo[404]. Altrettanto in linea con le ultime tendenze appaiono gli abiti dei personaggi maschili, tra cui si segnala il giovane inginocchiato all'estrema sinistra, in farsetto e calzebraghe dimidate, per il quale è stato proposto anche un possibile riconoscimento in Cesare Borgia (fig. 24)[405].

I riferimenti alle tendenze più in voga nelle più importanti corti italiane e internazionali, risulta così stringente nella pala dei Raccomandati da far supporre che il pittore responsabile dell'esecuzione delle vesti e dei gioielli possa aver attinto direttamente a dei modelli reali, frequentando quelle stesse corti, probabilmente quella papale a Roma. In alternativa, si potrebbe pensare che il maestro in questione possa aver usufruito di esempi pittorici dai quali dedurre quelle particolari fogge replicate nella pala ortana. A mio avviso tale maestro non può ad evidenza riconoscersi in Egidio, troppo giovane per poter frequentare la corte papale e probabilmente poco più di un collaboratore nella bottega paterna, né in Cola, morto prima della conclusione dell'opera, ma in un altro maestro che deve essere intervenuto nella fase finale della realizzazione del dipinto. L'aspetto legato alla coloritura dei vestiti, alla decorazione in oro degli orli dei mantelli e degli abiti, alla raffigurazione dei gioielli, delle corone e delle armi da parata, infatti, deve essere stato curato necessariamente nell'ultima fase di realizzazione del quadro.

Si è visto che da un punto di vista della stesura dei pigmenti l'opera risulta estremamente omogenea. Per tale ragione la fase più propriamente pittorica deve essere stata messa a punto e diretta da un unico pittore che è intervenuto dopo la morta di Cola da Orte. A questo punto, trovandosi a scartare il nome di Egidio, è giocoforza ricorrere a quello di Giovanni Antonio da Roma: troppo stringente, infatti, risulta il documento del 1513 per non assegnarlo all'opera in esame. È a Giovanni Antonio da Roma, quindi, che a mio avviso deve essere assegnato questo particolare gusto per la ricchezza e lo sfarzo delle vesti e per la cura nella loro

403Ivi, p. 41.
404*Ibidem.*
405Ivi, p. 44.

rappresentazione presenti nella *Madonna dei Raccomandati*. Tale ipotesi trova una conferma dal confronto tra la stesura dei pigmenti eseguita sulla tavola ortana e quella della *Madonna orante* di Vignanello[406]. Quest'ultima, un'opera di notevole importanza perché destinata ad ospitare l'immagine della principale chiesa di Vignanello, l'antica collegiata dedicata all'Assunta, presenta una stesura del colore molto corposa e grassa, soprattutto negli incarnati, con le pennellate filamentose che si allineano ben in evidenza una accanto all'altra come nell'affresco della Santa Monica di Bagnoregio (fig. 26). Al contrario l'incarnato della Vergine dei Raccomandati è realizzato con sottili velature di colore, risultando molto più compatto, etereo, delicato e diafano e risulta ad evidenza eseguito da un pittore che utilizza pigmenti e tecnica diversi da quello responsabile della Madonna di Vignanello (fig. 27).

Il confronto tra la Madonna di Orte e quella di Vignanello (figg. 9-10) risulta più che mai indicativo anche per altri elementi, in quanto, a parte la spilla che sostiene il mantello di Maria, a Vignanello non c'è traccia di qualsivoglia elemento decorativo nella vesta della Vergine: non ci sono i ricchi e aggiornatissimi motivi dorati a "*vincj*", ossia a intreccio, lungo il bordo del manto, né il fregio a palmette ugualmente dorate che bordano lo scollo, né il sottile ricamo che compare subito sopra, né la raffinata punzonatura dell'aureola: la Madonna di Vignanello è di una povertà quasi disarmante paragonata a quella di Orte e lo stesso vale, ma in questo caso è più comprensibile dato il tipo di committenza, per la *Santa Monica* di Bagnoregio. E certamente si deve a questa strana collaborazione a tre mani, o meglio, a due mani coadiuvate da Egidio, quella speciale amalgama di ieraticità e delicatezza, quella coloritura rosea del volto di Maria che ne addolcisce e vivifica notevolmente i lineamenti concisi e arcaizzanti donandole grazia e freschezza: è la speciale concomitanza di varie sensibilità pittoriche a rendere, infatti, così accattivante la protagonista della tavola ortana rispetto a quelle dei dipinti di Vignanello e Bagnoregio.

Non si può escludere, a questo punto, che Giovanni Antonio da Roma, possa aver fatto parte, come già ipotizzato per Cola, di quel nutrito gruppo di pittori che collaborarono con il Pintoricchio ai grandi cantieri inaugurati a Roma da Alessandro VI e che possa per tale ragione aver avuto modo di ammirare da vicino la sfarzosa corte del pontefice spagnolo.

Già a partire dalla decorazione dell'appartamento papale in Vaticano, si incominciano a delineare chiaramente quelle caratteristiche di un certo tipo cantiere volto soprattutto alla soddisfazione di esigenze celebrative e, perciò, concentrato più sull'aspetto iconografico piuttosto che su quello prettamente stilistico. In tale circostanza le squadre di pittori diventano

406Sul dipinto bifacciale, che ospita nel *verso* un Redentore benedicenti eseguito da un diverso artista, cfr. capitolo VII (*L'anticlassicismo di Rinaldo da Calvi e le ipotesi intorno ad una sua inedita attività laziale*).

affollate e assai eterogenee con la conseguenza che la piazza artistica romana di questi anni si configura ancor più come una grande Babele dove i caratteri culturali dei vari maestri si giustappongono e si confondono in maniera spiazzante. Una tendenza che probabilmente prende le mosse dalle procedure in uso nell'approntamento degli apparati celebrativi effimeri, realizzati in occasione delle prese di possesso dei pontefici[407]. Una prima avvisaglia in tal senso è offerta, a mio avviso, già dalle due stanze della Torre nell'appartamento del papa. Proprio nelle stanze del Credo e delle Sibille, che riportano la data 1494, come aveva acutamente osservato Scarpellini[408], si nota la presenza di varie personalità artistiche che mettono in opera delle idee di un caposquadra senza avere a disposizione precisi cartoni, ma probabilmente, usufruendo di bozze e disegni appena accennati su dei fogli. Non ci sono cioè, dei cartoni definiti che devono essere trasferiti sulle pareti e che mantengono quantomeno l'impostazione generale delle figure, le proporzioni interne, secondo l'invenzione e lo stile del capobottega. Attribuendo la direzione generale del cantiere di queste due stanze a Piermatteo d'Amelia, Scarpellini riteneva che il maestro "dopo aver provveduto all'organizzazione del cantiere e dell'allestimento dei cartoni, abbia assunto un ruolo essenzialmente direttivo, lasciando la pratica realizzazione degli affreschi ai collaboratori. E che si sia trattato di una compagnia eterogenea, probabilmente raccogliticcia, di pittori di varia estrazione culturale e stilistica, lo si può intendere dalle notevoli differenze che si riscontrano tra figura e figura"[409].
È così che ci troviamo di fronte dei personaggi un po' disarticolati e dalle membra poco armoniose, con lunghe braccia, mani sproporzionate, rigidi nelle pose: un chiaro indizio che qui a Roma, durante il papato borgiano, viene meno quell'interesse della committenza verso quell'assoluta eccellenza di perfezione formale manifestato, al contrario, a partire da Firenze, nei principali centri italiani del tempo. Un contesto artistico, quindi, caratterizzato dalla presenza di svariati livelli stilistici che vanno dai più alti e sorvegliati a quelli di respiro più mediocre. In questi frangenti, a mio avviso, riescono a trovare spazio per lavorare in cantieri esclusivi promossi da grandi committenti, anche maestranze locali di non primissimo piano, in genere disperse nel vivace sottobosco degli artigiani che hanno lasciato solo dei nomi nei documenti, tra le quali forse possiamo annoverare gli stessi Cola da Orte e Giovanni Antonio da Roma, i quali possono aver avuto in questa particolare circostanza la possibilità di entrare in contatto anche con notevoli personalità del loro settore professionale, come ad esempio Pintoricchio.

407Frapiccini 2013, p. 148. Per la descrizione delle prese di possesso papali negli ultimi decenni del Quattrocento, con un'attenzione particolare a quella di Alessandro VI Borgia cfr. Cavallaro 1992, pp. 113-115.
408Scarpellini 2004, p. 184.
409*Ibidem.*

Un'idea del gran numero di maestri di cui non si conosce nulla è offerta dal notissimo elenco dei firmatari degli *Statuta Artis Picturae* di Roma, datati 17 dicembre 1478 e sottoscritti da trentadue pittori e miniatori presenti a Roma in quel momento[410]. Tra questi emergono solo pochi nomi a noi noti, come ad esempio quelli di Antoniazzo e di Melozzo da Forlì, ma poi il lungo elenco si perde in una serie di personalità prive di una precisa connotazione storica e artistica. Più avanti, si possono citare gli ancora più sconosciuti maestri che partecipano all'allestimento delle scene per le sacre rappresentazioni organizzate negli anni novanta del Quattrocento dalla Confraternita del Gonfalone a Roma, come "Pietro pentore", "Francesco de Carusino pentore" e "mastro Polidoro pintore"[411]. Scavalcando il secolo, al principio del Cinquecento, incontriamo un *milieu* caratterizzato da maestranze provenienti da diverse regioni d'Italia: tra i lombardi a Roma oltre ai più noti Cesare da Sesto e Bramantino, sono documentati altri pittori del tutto ignoti come Giovanni Maria da Milano o un certo Benedetto da Pavia, tra i romagnoli oltre a Jacopo Ripanda e Michele del Becca da Imola, un certo Giovanni Antonio da Bologna, e poi ancora senesi come Pietro Turino e fiorentini come Baldino Baldini[412]: "chissà poi quanti altri artefici lombardi o emiliano-romagnoli oggi sfuggono all'evidenza documentaria, pur avendo magari in quel tempo preso parte a significative imprese decorative d'*équipe*"[413].

Ecco così che le numerose squadre di pittori anonimi o poco più al servizio di Antoniazzo, del Perugino e di Piermatteo d'Amelia, assoldate per decorare nel più breve tempo possibile le bandiere, gli stendardi e gli apparati effimeri celebrativi dei possessi papali di Innocenzo VIII, Sisto IV, Alessandro VI e Giulio II trovano lo spazio per affacciarsi anche in cantieri più prestigiosi.

Tra gli esempi più noti di cantieri "compositi romani", secondo la definizione coniata da David Frapiccini[414], si possono annotare, quindi, il catino absidale della chiesa di Santa Croce in Gerusalemme, affidata alla bottega di Antoniazzo dal cardinale Pedro Gonzales de Mendoza, o ancora, gli affreschi realizzati dalla "turba di lavoranti" guidati sempre dall'Aquili nel Castello di Gentil Virginio Orsini a Bracciano[415]. Successivamente si rintraccia tale procedimento operativo negli affreschi della chiesa di Sant'Onofrio al Gianicolo e nel salone

410Il testo integrale degli Statuti è stato pubblicato per la prima volta da Muntz (1882, pp. 101-102) e, successivamente in Cavallaro 1992, p. 530 doc. IX. Per la miniatura del frontespizio assegnata al Maestro dei Messali della Rovere *alias* Jacopo Ravaldi (uno dei tre onorevoli personaggi incaricati di ideare e promilgare le nuove disposizioni statuarie) e la bibliografia specifica, cfr. Guéant 2013, pp. 90-91.
411Cavallaro 1992, p. 118.
412Frapiccini 2013, p. 147.
413*Ibidem.*
414Frapiccini 2013, pp. 146-151.
415 Ivi, pp. 148-149.

del Palazzo vescovile di Ostia[416].

Ritornando alla *Madonna dei Raccomandati* di Orte, alcuni studi recentemente hanno teso a riconoscere nel consesso di figure riccamente abbigliate e inginocchiate ai piedi della Vergine una serie di ritratti dei più alti esponenti della famiglia Borgia, interpretandoli come un riferimento alla situazione politica vissuta dalla città di Orte e dal territorio circostante negli anni a cavallo del 1500[417]. Più in particolare, la tavola costituirebbe un messaggio di conciliazione promosso dal pontefice Alessandro VI in persona, come si è visto coinvolto nella pacificazione della città laziale, il quale sarebbe intervenuto direttamente nella committenza dell'opera attraverso Girolamo Roberteschi, "dando al dipinto un significato di pace rispetto alla sola realtà locale"[418].

Per tale ragione nei personaggi inginocchiati sono stati riconosciuti i principali esponenti del clan borgiano: oltre al papa, chiaramente riconoscibile dall'abbigliamento e per i tratti somatici (affini ma non così sovrapponibili a quelli tramandati dai numerosi documenti iconografici), è stato proposto il nome di Cesare Borgia e delle dame Lucrezia Borgia e Giulia Farnese. A questi personaggi si sono aggiunti i riconoscimenti avanzati da Gnignera, che ha proposto anche i nomi del cardinale Alessandro Farnese[419], del re Luigi XII[420] e di sua moglie Anna di Bretagna[421] dell'imperatore Massimiliano I d'Asburgo e della moglie del Valentino Charlotte d'Albret[422].

Senza dubbio una corte così sfavillante di personaggi deve aver riempito di meraviglia gli occhi dei numerosi confratelli della potente compagnia dei Raccomandati i quali, apparentemente, sembrano non aver trovato posto sotto al manto della Vergine. Quella che si presenta ai nostri occhi, infatti, come bene ha evidenziato Massimo Miglio, non è un'immagine reale della società ortana del tempo, ma "un'immagine che propone come topico quello che non c'è": "un'immagine che proietta lo sfarzo della corte pontificia su Orte, che vorrebbe far immaginare gli ortani vestiti con altrettanta ricchezza che i personaggi di corte"[423]. Infatti, non è possibile individuare i cittadini di Orte all'interno della pala né leggere i segni distintivi della loro professione e della loro appartenenza sociale. Tuttavia, forse, come osservato dalla critica, un esponente della società ortana del tempo potrebbe riconoscersi nella figura stempiata che emerge tra gli uomini, subito sopra all'imperatore, un evidente ritratto,

416Ivi, p. 151.
417Loppi 2005, Barlozzetti 2013, Gnignera 2015.
418Barlozzetti 2003, p. 165. Della stessa opinione si dimostra Gnignera (2015, pp. 46-47)
419Gnignera 2015, p. 44.
420*Ibidem*.
421*Ibidem.*
422Un efficace schema che riassume il riconoscimento dei vari personaggi è pubblicato in ivi, p. 51.
423Miglio 1998, p. 8.

l'unico a capo scoperto in segno di umiltà nei confronti della Vergine (fig. 25).
Interpretato come Gerolamo Roberteschi[424] o come il defunto Cola da Orte[425], credo che esso effettivamente debba essere collegato con uno dei committenti della pala. Considerando che il suo nome compare ininterrottamente dal 1499 al 1505 alle redini dell'importante confraternita, e che egli sia registrato dai documenti come colui che ha tenuto tutti i contatti con gli artisti che hanno eseguito l'opera, credo che nel personaggio ritratto si possa identificare il rettore dell'ospedale Geronimo Iorio di ser Agostino. Non è escluso, inoltre, che l'uomo più anziano subito alla sua destra vestito di nero e con la berretta *capitanesca*, possa essere il suo "fidato" camerlengo Bensivenuto Ciliani.
Il carattere pinturicchiesco dei volti che in questa sede abbiamo proposto essere pertinenti all'intervento effettuato in collaborazione da Egidio e Giovanni Antonio da Roma (gennaio1502- maggio 1503) unito alla grande ricercatezza dei capi di abbigliamento, tutti ripresi dai più recenti dettami della moda aristocratica del tempo, inducono a pensare che proprio in Pintoricchio Giovanni Antonio da Roma abbia potuto trovare quegli accattivanti modelli di stile da riproporre in provincia. Se, infatti, guardiamo ad esempio alle scene storiche dal carattere più mondano della libreria Piccolomini, eseguite da Bernardino di Betto nel Duomo di Siena, ci rendiamo conto che proprio tra le corde del maestro umbro vi era l'attenzione alla mondanità e all'eleganza delle fogge dei suoi personaggi. Si guardi ad esempio la scena con *Enea Silvio Piccolomini incoronato poeta dall'imperatore Federico III* o quella di *Enea Silvio che presenta Eleonora d'Aragona a Federico III*. Mi sembra interessante a questo punto ritornare ai cantieri condotti a Roma dal Pintoricchio negli anni immediatamente precedenti alla realizzazione della tavola di Orte. Abbiamo già parlato, in particolare, del ciclo di sei lunette affrescate nella loggia dell'appartamento di papa Borgia in Castel Sant'Angelo.
"I dipinti, descritti da vari autori, ebbero una gran risonanza in tutta Italia, tanto da venir ricordati persino nella "Storia d'Italia" di Francesco Guicciardini"[426]. Negli affreschi una grande importanza fu rivestita dai ritratti, sul modello già sperimentato dalle scene della Cappella Sistina e dell'Appartamento di Alessandro VI, "ma in questo caso con un molto più rilevante significato documentario e storico"[427]. Come si è visto le scene raccontavano i momenti più significativi della riconciliazione avvenuta tra Carlo VIII e papa Borgia, ricostruiti grazie alla trascrizione dei *titula* che correvano sotto ad ogni lunetta:

424Barlozzetti 2003, p. 165.
425Gnignera 2015, p. 46.
426Scarpellini 2004, p. 189.
427*Ibidem.*

> "il ciclo si apriva con l'incontro avvenuto nei giardini vaticani tra il papa che usciva da Castel Sant'Angelo e il re di Francia […]. La seconda storia raffigurava invece Carlo VIII nella sala del Concistoro in Vaticano in atto di prestare obbedienza al pontefice. Nella terza scena si mostrava il conferimento della dignità cardinalizia […] a favore di Guglielmo di Briçonnet e di Filippo di Lussemburgo. La storia successiva raffigurava la messa solenne celebrata dal papa sull'altare maggiore di san Pietro in Vaticano avvenuta il 20 gennaio, si poneva l'accento sul momento in cui Carlo VIII versava l'acqua santa con cui il pontefice si lavava le mani. La quinta storia narrava l'inizio della processione compiuta dal papa e dal re da San Pietro a San Paolo fuori le mura, mostrando il re di Francia nell'atto di aiutare il re a salire a cavallo. […] Chiudeva il ciclo la partenza di Carlo VIII alla volta di Napoli"[428] avvenuta il 28 gennaio 1495.

Tra i grandi personaggi rappresentati, una vera e propria galleria di principi e dame della più alta società romana e francese dell'epoca, un risalto particolare ebbe naturalmente la figura di Carlo VIII, che come ricorda il Giovio si prestò addirittura a posare per Pintoricchio[429]. Senza dubbio il maestro umbro colse con la sua grande abilità di ritrattista, con schizzi e disegni, tutte le fattezze dei personaggi più importanti che parteciparono agli eventi, annotando le fogge dei vestiti, dei copricapi, dei gioielli. Secondo Scarpellini il pittore avrebbe continuato a lavorare agli affreschi di Castel Sant'Angelo anche nel biennio 1496-1497, anticipandovi l'impresa delle Storie di Pio II Piccolomini nel duomo di Siena, "nelle quali sarebbero state riprese quasi alla lettera, composizioni tratte dal ciclo romano"[430]. Non è difficile a questo punto, tenendo a mente i personaggi inginocchiati sotto alla Vergine di Orte, immaginare lo sfarzo e la ricchezza delle vesti di coloro che realmente fecero parte dei cortei che seguivano il papa e il re di Francia, certamente trasposti con grande maestria nelle scene encomiastiche affrescate da Pintoricchio. Queste potevano costituire un magistrale campionario di alta moda a cui i collaboratori del maestro, anche quelli occasionali e di più modesto livello, potevano attingere per ammantare di seta e oro le figure destinate alla committenza di provincia.
Ritornando alla pala dei Raccomandati di Orte, non mi sembra che vi si possano scorgere dei veri e propri ritratti dei più noti personaggi dell'epoca, dato che le figure che dovrebbero rappresentare il re di Francia, l'imperatore Massimiliano I e Cesare Borgia, all'infuori dei precisi riferimenti all'abbigliamento alla moda di quel periodo, non si avvicinano affatto nei volti alle sembianze di questi uomini tramandate dalle fonti storiche, soprattutto i primi due.

428Silvestrelli 2004, p. 126.
429Giovio 1972, p. 363.
430Scarpellini 2004, p. 189.

Un dato indicativo è costituito proprio dal personaggio inginocchiato subito dietro alla figura vestita di rosso porpora con la corona mitrata (personaggio quest'ultimo identificabile indubbiamente come un imperatore).

Il giovane abbigliato con un'elegante vestito nero guarnito da motivi a intreccio dorati, indossa infatti un collare d'onore e una corona. Quest'ultima è stata riconosciuta come una "corona ducale", caratterizzata da "un cerchio d'oro aperto sormontato da otto fiori o foglie", piuttosto che da una corona da sovrano francese[431]. Tale circostanza ha indotto a reputare che il possibile Luigi XII sia stato raffigurato con le insegne di duca di Milano, piuttosto che con quelle di re di Francia, forse per esigenze "gerarchiche". Mi sembra a questo punto evidente che in realtà non si sia voluto ritrarre un preciso personaggio storico, quanto più in generale un generico rappresentante della più alta nobiltà. L'attributo della corona, in questo caso, dovrebbe a mio avviso essere considerato non come un elemento distintivo e caratteristico di una precisa carica rivestita da un notabile del tempo, quanto piuttosto un accessorio di complemento preso da un prontuario familiare all'artista che doveva rendere l'idea di una corona regale, non raffigurarla con esattezza.

Anche il volto della figura, giovane e dai lungi capelli ricci che scendono ai lati delle guance, sembra essere piuttosto idealizzato, come quello dell'imperatore e del personaggio in calzebraghe dimidate all'estrema sinistra, e quindi essi potrebbero costituire piuttosto un generico riferimento alla più alta società del tempo, senza precisi intenti ritrattistici, come accedeva spesso nelle raffigurazione della Madonna della Misericordia o, più avanti nel tempo, in quella della Vergine del Rosario.

Precisazioni sul N[*icolaus*?] alias *"Maestro del trittico di Chia"*

Le opere umbre

Come si è visto il cosiddetto "maestro del Trittico di Chia" non è identificabile in Cola da Orte.

Mentre nel catalogo ascrivibile al maestro ortano emergono, infatti, forti elementi di contatto con la pittura romana degli anni settanta-novanta, con chiari riferimenti ad Antoniazzo Romano e alla pittura umbra di Perugino e Pintoricchio, lo stesso non si può ravvisare nelle opere che a mio avviso appartengono allo sconosciuto N[*icolaus*] autore del Trittico del Museo d'Arte Sacra di Orte.

Il catalogo dell'artista a mio avviso è stato bene delineato da Petrocchi nel 2005. In quell'occasione lo studioso, dopo aver ripercorso la vicenda critica del pittore, arrivava ad

431Gignera 2015, p. 43.

attribuirgli i due dipinti su tavola del Museo Diocesano di Orte (il *Trittico di Chia* e la *Custodia di Sant'Egidio*), la *Crocifissione* dell'ospedale dei Raccomandati, gli affreschi della chiesa di San Salvatore a Vasanello, la tavola con l'*Assunta* di Porchiano d'Amelia e l'affresco staccato con il *San Bernardino* di Otricoli. A questi attestati, lo studioso aggiunge altre due tavole conservate nel Museo Diocesano di Orte che, come si dirà più avanti, sembrerebbe opportuno espungere dal catalogo del maestro.

Un gruppo di dipinti abbastanza nutrito che mostra, come già notato dalla critica, dei mutamenti nello stile del pittore che appaiono indicativi delle diverse fasi del suo percorso artistico.

Il primo dato interessante, a mio avviso, è quello fornito dal perimetro all'interno del quale cadono gli attestati del maestro: un raggio che si estende per circa venti chilometri tutto intorno alla città di Orte. Risulta interessante sottolineare come questo ambito territoriale ricalchi quella che, già per il Trecento, era stata individuata da Frale come un'area di transito commerciale di cui Orte rappresentava il polo di attrazione[432]. I centri che cadevano all'interno di questa zona rientravano non tanto sotto il controllo politico o amministrativo della città tiberina, quanto piuttosto sotto la sua influenza economica. Un'influenza economica a cui se ne aggiunge, a partire dagli ultimi decenni del XV secolo (a quanto sembra dalle opere giunte sino a noi), anche una di tipo artistico.

Il maestro del Trittico di Chia, quindi, ben più del forestiero naturalizzato Cola *de Urbe*, impersona questa particolare stagione vissuta dal territorio ortano. Un maestro che, proprio in virtù della commissione ricevuta a Orte dell'affascinante custodia di Sant'Egidio, deve essere stato considerato in città uno dei più affermati e riconosciuti artisti del momento. Si deve tener presente, infatti, che le tavole dipinte con le *Storie di Sant'Egidio e santi*, erano destinate a contenere il simulacro del santo patrono di Orte, venerato all'interno della chiesa della più antica confraternita della città, la potente e prestigiosa compagnia dei Disciplinati di Santa Croce, nei secoli XIV e XV "ormai una poderosa forza economica e sociale"[433].

La stessa confraternita dei Raccomandati, inoltre, ha usufruito dei servigi del pittore, commissionandogli la *Crocifissione* che ancora si ammira all'interno di uno degli ambienti dell'ospedale. Un dato che a mio avviso distingue il Maestro del Trittico di Chia da Cola da Orte è la sua più limitata forza di penetrazione all'interno dei mercati artistici "stranieri". Si è visto, infatti, come Cola sia riuscito ad ottenere commissioni da importanti confraternite delle città limitrofe, tanto nel territorio del Patrimonio occidentale quanto in quello orientale. Sul

432Frale 1995, p. 77.
433 Gioacchini 2002, pp. 13-14.

versante occidentale Cola ha rapporti con Orvieto, lavora per i terziari agostiniani a Bagnoregio e per la collegiata di Vignanello mentre, dall'altro lato del Tevere, oltre alla piccola parrocchiale di Penna in Teverina, riesce ad ottenere incarichi direttamente dal comune di Amelia e ancora, sulla difficile piazza narnese, dalla confraternita di San Sebastiano.

Al contrario, il Maestro di Chia, si attesta solo ai margini estremi delle diocesi umbre, riuscendo a ottenere dei lavori solo in centri geograficamente e storicamente in dialogo con la vicina Orte.

Le due commissioni di Porchiano e di Otricoli, ad ogni modo, testimoniano l'importanza raggiunta dal pittore. Nel primo centro, la pala conservata nella chiesa parrocchiale di San Simeone presenta la caratteristica centina poligonale tipica delle tavole di produzione rinascimentale viterbese (centro dove probabilmente dovette avvenire la formazione del maestro). L'opera potrebbe aver costituito una replica in chiave "autonomistica" della pala dell'*Assunta* di Amelia, una venerata icona mariana che ancora oggi costituisce un simbolo di identità per l'importante municipio umbro. Non è escluso, infatti, che tra Porchiano e Amelia si siano innescate le stesse dinamiche registrate tra Roma e i vari centri vicini a proposito delle numerose immagini del Salvatore commissionate dalle comunità laziali durante il XII-XIII secolo ad imitazione dell'Acheropita di San Giovanni in Laterano, la più importante icona di Roma: un tentativo di affermare la propria autonomia e indipendenza rispetto alle mire espansionistiche e di controllo avanzate sui centri del contado da parte del municipio romano. Ai piedi della Vergine in un cartiglio srotolato per tutta la larghezza della tavola si legge la prima strofa dell'inno dedicato alla vergine Maria, l'"*Ave maris stella*", recitato durante l'Ufficio Divino e quello della Beata Vergine, con la singolare correzione della parola "*maris*" in "*Maria*"[434]; subito sopra al cartiglio compare il monogramma "N.PI." (fig. 28), interpretato dalla critica, a partire da Gnoli, come la firma dell'autore. Sono questi anni importanti per la chiesa di San Simeone che viene interessata da una serie di interventi decorativi tra i quali, oltre alla tavola del Maestro del Trittico di Chia, la lunetta ad affresco dipinta dal Maestro di Toscolano nel 1486 su incarico della famiglia di origine amerina dei Clementini, raffigurante *La Vergine con il Bambino in trono tra santi*. Proprio un esponente dei Clementini potrebbe essere messo in relazione con la commissione della tavola dell'*Assunta* (probabilmente un'opera dall'alto valore religioso per la comunità di Porchiano), l'arciprete don Mario Clementini, in carica dal 1436 al 1477[435], la cui morte potrebbe

434 "AVE MARIA STELLA DEI MATER ALMA ATQUE SEMPER VIRGO FELIX CELI PORTA".
435 Castrichini 2009, p. 54.

costituire un possibile termine *ante quem* per la realizzazione della pala.

Anche il *San Bernardino* della collegiata di Santa Maria di Otricoli costituisce un'opera degna di interesse sia per la sua buona qualità di esecuzione che per il particolare contesto di provienza. L'opera non è, come scritto da alcuni[436], un dipinto su tavola, bensì un affresco staccato. Esso fu rinvenuto nel 1957 in seguito ad una campagna di restauri promossa dalla Soprintendenza di Perugia all'interno della chiesa sulla parete di fondo della Cappella del Sacramento, dove era celato da una tela settecentesca raffigurante l'*Ultima Cena*[437]. Prontamente distaccata e restaurata, l'opera venne ricollocata su una parete e posta a destra dell'ingresso della stessa cappella, dove si trova ancora oggi.

Il *San Bernardino* faceva parte, forse, di una campagna decorativa più complessa promossa dalla locale confraternita dedicata al predicatore francescano. La cappella, intitolata anticamente al santo senese e attualmente dedicata al Santissimo Sacramento, ospitava infatti l'omonima confraternita almeno a partire dal 1571. Nel 1710, secondo la relazione del vescovo di Narni Saverio Guicciardi, dietro al tabernacolo vi erano delle pitture giudicate "assai triviali e scolorite" e raffiguranti una *Natività tra San Vittore e San Bernardino da Siena*[438]. Tali affreschi sono ritornati alla luce in seguito a un intervento di restauro conclusosi nel 2014.

In questa occasione sono stati recuperati sotto allo scialbo i brani di affresco citati nella Sacra Visita Guicciardi, databili al secondo quarto del Cinquecento e giunti sino a noi in uno stato molto deperito: completamente perdute sono le figure di Giuseppe, della Vergine e del Bambino, mentre ancora leggibili, benché molto sbiadite, sono quelle di *San Bernardino* e di *San Vittore*. [439]

La figura del *San Bernardino* del Maestro del Trittico di Chia era stata affrescata all'interno di una nicchia terminante in origine ad arco acuto e posta sulla parete di fondo della cappella, tamponata nel Cinquecento per accogliere i personaggi principali della *Natività*[440].

Solo in occasione dell'ultimo restauro sono stati rinvenuti gli affreschi del XVI secolo ai lati della nicchia, nuovamente riaperta (il *San Bernardino* a sinistra e *San Vittore* a destra).

436 Petrocchi 2005, p. 180.

437 Branchetti 2012, p. 74.

438 Ivi, pp. 73-74.

439 La composizione era ambientata all'interno di un grande arcone cassettonato scorciato dal basso, sotto al quale si svolgeva la scena dell'*Adorazione del Bambino* alla presenza del santo titolare della cappella e del protettore di Otricoli.

440 Queste ultime figure sono andate distrutte nel 1957, quando i restauratori, togliendo la tela con l'*Ultima Cena*, vi hanno trovato al di sotto le tracce della nicchia tamponata. Senza premurarsi di controllare se sotto alla tinta settecentesca che ricopriva la fodera di mattoni vi fossero delle pitture più antiche, i tecnici della Soprintendenza hanno così riaperto la nicchia per strappare il *San Bernardino*, per poi richiuderla subito dopo e ripristinare la fisionomia settecentesca dell'ambiente.

All'interno di quest'ultima sono stati ritrovati i resti dello strappo del *San Bernardino* e alcuni lacerti della cornice che lo circondava, in origine più ampia di quella attualmente visibile sull'affresco staccato. Completamente inediti, invece, erano gli affreschi che decoravano gli sguinci della nicchia, abbelliti da semplici motivi decorativi, staccati e ricoverati all'interno degli ambienti della casa parrocchiale[441]. Non si può escludere che il *San Bernardino* quattrocentesco dipinto all'interno della nicchia sulla parete centrale della cappella a lui dedicata, costituisse in origine una sorta di finta pala d'altare ad affresco e che fosse accompagnato ai suoi lati da ulteriori figure. Un tale tipo di decorazione si può vedere, ad esempio, a Montefalco, nella cappella di San Bernardino da Siena o in quella di Sant'Antonio da Padova, esemplate su quella di San Girolamo, decorata all'interno della stessa chiesa da Benozzo Gozzoli.

La formazione e i primi attestati

Per quanto riguarda le opere eseguite dal Maestro del Trittico di Chia nel territorio viterbese, mi sembra che il "problema" del loro corretto inquadramento critico, oltre a risultare centrale per una più chiara comprensione dei fatti figurativi occorsi nel territorio ortano negli ultimi due decenni del Quattrocento, costituisca un valido aiuto alla chiarificazione della spinosa questione dell'attività svolta più in generale dai seguaci di Piermatteo d'Amelia tra bassa Umbria e alto Lazio.

In diverse occasioni è stato sottolineato negli studi[442] come la pittura viterbese, allo scadere del XV secolo, si orienti decisamente nella direzione di Piermatteo d'Amelia, verso cui gli artisti locali si sarebbero rivolti dopo una prima fase di adesione ai modi di Lorenzo Da Viterbo. Secondo Faldi sarebbe stato proprio il Maestro del Trittico di Chia a compiere tale percorso, mentre per Petrocchi il portavoce della diffusione in area viterbese di una cultura caratterizzata da una radice laurenziana su cui si innesta una conoscenza diretta di Piermatteo[443] sarebbe l'anonimo pittore in cui lo studioso riunisce le due personalità del "Maestro di Castiglione in Teverina"[444] e del "Maestro di Toscolano"[445].

Un primo elemento che a mio giudizio deve essere chiarito è quello della partecipazione del Maestro del Trittico di Chia al cantiere della Mazzatosta, partecipazione a cui la critica ha

441Le informazioni sugli affreschi mi sono state gentilmente fornite dai restauratori Federica d Bonaventura e Matteo Bassano della ditta "Vueffemme".
442 Faldi 1990, p. 103; Petrocchi 2010, pp. 184-186. A questi vanno aggiunti Cannatà 1983, pp. 214-218 e Todini, 1989, I, p. 199.
443 Ivi, p. 184.
444 Cannatà 1983, pp. 211-220.
445 Todini 1989, I, p. 199.

guardato fino ad oggi come a un dato certo. In particolare, è stata segnalata la mano del maestro nelle figure del sottarco della cappella di Nardo Mazzatosta, nei mezzi busti dei profeti *Balaam* e *Zaccaria* e nel beato servita *Antonio da Viterbo* (figg. 34-36)[446]. Inoltre, sulla base di questa presunta collaborazione con Lorenzo da Viterbo, di cui l'anonimo pittore di Chia viene definito "allievo"[447], si fa risalire l'attività giovanile dell'artista alla fine del sesto decennio del Quattrocento, con la conseguenza che il resto delle sue opere (tutte prive di precisi riferimenti cronologici) tende ad essere collocato verso la metà del secolo piuttosto che alla fine di esso.

L'ipotesi di un apprendistato del Maestro di Chia al seguito di Lorenzo da Viterbo è stata formulata da Faldi a partire dall'individuazione di una precisa cifra stilistica, autonoma rispetto a quella del maestro viterbese, individuata all'interno della cappella Mazzatosta nei due *Profeti* e nel *Beato Antonio da Viterbo* del sott'arco di ingresso[448]. Il collaboratore di Lorenzo si segnalerebbe per una pittura che mantiene gli stessi caratteri di luminosità di quella del maestro, del quale, tuttavia, semplifica la complessa concezione volumetrico-prospettica (fondata sull'assunto forma-luce-colore) riducendola ad una scrittura più calligrafica e appiattita. Questi elementi stilistici (a detta di Faldi "la medesima mano") si ritroverebbero "in quella stupefacente trasposizione da Lorenzo in coloratissimi tarocchi che è il trittico della chiesa parrocchiale di Chia"[449].

Quello della partecipazione dei collaboratori e delle modalità di svolgimento del cantiere della cappella Mazzatosta è una questione assai spinosa sulla quale la critica non è riuscita ad arrivare a delle conclusioni definitive[450].

L'incostante tenuta stilistica del ciclo è stata concordemente sottolineata dalla critica, tuttavia, al contrario di quanto sostenuto da alcuni, che tendono a riconoscere l'autografia di Lorenzo solo nella parete con lo *Sposalizio* e la *Presentazione* e la corrispondente vela della volta con il *San Luca*[451] (mentre per il resto egli avrebbe svolto il ruolo di "supervisore, fornitore di disegni eseguiti da altri, se non addirittura assente dal cantiere"[452]), De Simone ritiene che l'intera decorazione sia stata progettata dal maestro viterbese[453]. Lo studioso, inoltre, giudica più esteso di quanto sia stato creduto fino ad oggi anche l'intervento "esecutivo" del maestro,

446 Il primo a proporre tale identificazione è Faldi (1970, p. 32), seguito da Strinati (1983, p. 200 n. 28), Petrocchi (2010, p. 179), De Simone (2011, p. 46), Principi (2013, p. 28).
447 Faldi 1970, p. 32; Petrocchi 2010, pp. 179, 181.
448 Faldi 1970, p. 32
449 *Ibidem.*
450 Sull'argomento cfr. Faldi 1970, pp. 28-29; Strinati 1983, pp. 179-201; Coliva1993, pp. 95-121; Petrocchi 2007 (2009), p. 367-380; De Simone 2011 (2012), pp. 41-79.
451 Petrocchi 2005 (2007), p. 373-374 che riprende le riflessioni di Coliva 1993, pp. 112-113.
452 De Simone 2011, p. 45.
453 *Ibidem.*

“pur se certo coadiuvato in varia misura dalla mano di assistenti”[454]. Osta ad una chiara analisi degli affreschi il loro stato di conservazione, già non ottimale a causa delle infiltrazioni di umidità prima del 1944, quando lo scoppio di una bomba causò il crollo di buona parte degli intonaci, successivamente miracolosamente ricomposti da Cesare Brandi, con un intervento di restauro che ha fatto scuola[455].

Le parti più deboli in cui risulta più arduo riconoscere la diretta presenza di Lorenzo, “quanto piuttosto una trasposizione fiacca dei suoi disegni preparatori”, vengono così circoscritte agli *Angeli musicanti* della parete di fondo, ai *Profeti* nel sottarco d'ingresso e ad alcune parti della volta[456]. Tuttavia, in accordo con De Simone è lecito ritenere che sia nei personaggi delle vele che in alcune figure del sottarco, Lorenzo sia intervenuto in prima persona tanto nella redazione del disegno sottostante quanto, almeno in parte, nell'esecuzione pittorica, lasciando agli aiuti solo le rifiniture[457].

Già a prima vista, si può notare come le tre figure raggruppate da Faldi non costituiscano un insieme stilisticamente omogeneo, in quanto sembrano appartenere alla stessa mano solo il *Beato Antonio da Orvieto* e il profeta *Balaam*, mentre *Zaccaria* si discosta piuttosto nettamente da questi due personaggio per una differente modalità nella costruzione della figura, risolta più pittoricamente e dai lineamenti del volto più grossolani, così come meno raffinate appaiono le mani e i panneggi.

Confrontando questi tre personaggi con quelli presenti nel Trittico del Museo d'Arte Sacra di Orte

ci si accorge che gli elementi in comune risultano non così evidenti come sottolineato da Faldi, ad eccezione di alcune generiche analogie riscontrabili con le prime due figure della Mazzatosta. Tali vicinanze, tuttavia, non sembrano sufficienti ad avvalorare l'attribuzione dei due personaggi viterbesi all'autore del Trittico di Chia.

Non credo, in realtà, che basti la tavolozza liquida, tersa e luminosa delle figure dipinte nel tabernacolo a sportelli di Orte per assegnare la partecipazione dell'anonimo maestro al cantiere della Mazzatosta. I personaggi della cappella viterbese, in particolar modo quelli della metà sinistra del sottarco (*Balaam* e *Antonio da Orvieto*, figg. 36, 34), manifestano, infatti, una concezione dell'impalcatura interna della figura umana molto più consapevole e profondamente diversa da quelli del Trittico di Chia: basti osservare come i volti siano costruiti stereometricamente, con una visione di tre quarti scorciata dal basso, così come

454*Ibidem.*
455 Per la bibliografia specifica sul restauro brandiano cfr. ivi, p. 71 n. 103.
456 Ivi
457 Ivi, p. 46.

concepiti nella loro essenziale struttura volumetrica appaiono i nasi e le arcate oculari. Molto sofisticato mi pare anche il modo in cui sono stati realizzati gli oggetti e le mani del *Beato Antonio*, tracciate con forza sintetica attraverso sicuri e disinvolti tocchi di pennello, che ne rendono il carattere forte e nervoso (fig. 38).

Il calligrafismo con cui è delineata la testa di quest'ultimo personaggio, che ritorna esattamente nel profeta affrescato subito sopra, denota, in effetti, elementi di rigidità e di secchezza che, probabilmente, sono da imputare all'esecuzione da parte di un collaboratore di Lorenzo, intento a tradurre senza dubbio i cartoni del maestro. Tuttavia, queste figure appaiono veramente molto scolorite, soprattutto nella resa del panneggio dell'abito nero dei Servi di Maria, cui apparteneva il beato viterbese, per essere giudicate compiutamente. Se consideriamo, quindi, l'autore di queste due figure come il traduttore di idee del capobottega, il quale a sua volta potrebbe essere intervenuto a correggere gli errori e ad eseguire le parti più delicate, mi sembra molto difficile potervi riconoscere i caratteri distintivi di una autonoma personalità artistica.

Osservando la figura di *San Giovenale* nel trittico di Chia (fig. 37), si potrebbe scorgere una vicinanza negli aspetti generali del volto e nel modo in cui è delineata la barba del santo con i personaggi laurenziani della Mazzatosta, soprattutto nei caratteristici lunghi baffi che scendono in due ciuffi appuntiti sotto al naso. Un analogo modo di realizzare questo dettaglio si ritrova anche nel *Sant'Agostino* della Custodia di Sant'Egidio, il viso del quale, ancor più sintetico e calligrafico, sembrerebbe avvicinarsi ancor di più a quello del *Beato Antonio da Viterbo*. Tuttavia, questi elementi, non appaiono così sostanziali e determinanti nell'economia generale delle due opere del Maestro di Chia per attribuirgli anche le figure del sottarco della cappella in Santa Maria della Verità. Continuando ad analizzare i volti, infatti, emerge chiaramente tutta la differenza nella concezione di fondo, radicalmente diversa nelle tavole di Orte, dove i nasi sono disegnati contro l'ovato secondo una visione bidimensionale e frontale che li appiattisce schiacciandone la punta verso il basso; lo stesso vale per gli occhi e per le arcate orbitali: tutto è risolto con un'elegante scrittura abbreviata (a cui ben si s'addice la definizione coniata da Faldi di "coloratissimi tarocchi"[458]), che non si ritrova nelle figure della Mazzatosta.

È possibile, quindi, che i rapporti tra il Maestro del trittico di Chia e Lorenzo da Viterbo siano stati anche indiretti e che l'anonimo pittore abbia guardato alle figure del grande artista viterbese con curiosità ed interesse anche ad anni di distanza dalla conclusione del cantiere, senza avervi dovuto necessariamente partecipare.

458 Faldi 1970, p. 32.

Occorre tenere presente, più in generale, come l'influenza di Lorenzo di Giacomo sulla cultura figurativa viterbese deve essere stata certamente di notevole rilievo, ma forse, la sua pittura fu talmente sofisticata e di così alto livello qualitativo da risultare troppo complessa e difficilmente assimilabile in profondità per gli artisti locali. Questi ultimi, quindi, a mio avviso si limitarono di volta in volta a riprendere dagli infiniti spunti offerti dalla Mazzatosta quello che gli poteva risultare più utile (e comprensibile) per rispondere a delle immediate esigenze creative.

Pertanto, ritengo più opportuno limitare la portata degli influssi (presenti e innegabili) esercitati dal linguaggio di Lorenzo da Viterbo sull'opera del Maestro del Trittico di Chia, giudicati fino ad oggi dalla critica come esclusivi nella fase iniziale dell'attività dell'artista. Né si ritiene in alcun modo fondato su dati oggettivi e storicamente certi il presunto discepolato svolto dall'anonimo pittore di Orte presso Lorenzo di Giacomo.

All'interno del trittico di Chia si ritrovano, infatti, anche altri elementi che possono essere indicativi di ulteriori punti di riferimento a cui l'artista potrebbe aver guardato durante la sua formazione. Anche se il nome di Benozzo Gozzoli è stato più volte accostato all'autore del Trittico, in realtà esso è stato utilizzato come termine di confronto esclusivamente per le scene narrative di piccolo formato della famosa Custodia di Sant'Egidio, dove vari studiosi hanno riconosciuto il gusto narrativo di Benozzo, tradotto in forme popolareggianti[459]. In realtà, se si eccettuano le ambientazioni architettoniche di alcune scene delle *Storie* egidiane, che sembrerebbero echeggiare in forme molto più semplificate e approssimative quelle del ciclo di santa Rosa ricostruibile in base ai disegni seicenteschi del Sabatini, pochi appaiono nella Custodia i riferimenti al maestro fiorentino, all'infuori della generica “vena narrativa”.

Più puntuali, al contrario, si presentano le tangenze con il linguaggio di Benozzo Gozzoli nel Trittico di Chia, dove in particolare i personaggi della Vergine annunziata e di santa Caterina manifestano degli evidenti debiti nei confronti delle consuete fisionomie femminili gozzolesche, tutte delineate secondo dei minuti e delicati caratteri somatici, di una bellezza ancora acerba.

Una traduzione ridotta ai termini essenziali appare, infatti, il volto di santa Caterina, mentre una posa che sembra essere una vera e propria citazione si dimostra quella della Vergine, le cui mani incrociate sul petto sembrerebbero riprendere l'analoga posizione di Maria nell'*Annunciazione* dipinta da Benozzo per la città di Narni (figg. 39-40). Le figure del trittico, inoltre, nella loro astratta semplificazione, denunciano un sapore arcaico, certo amplificato dall'elegante calligrafismo, con esiti che le accostano ancor di più alla *Madonna*

459 Vedi in questo capitolo il paragrafo dedicato alla vicenda critica del maestro del Trittico di Chia.

di Sermoneta di Benozzo Gozzoli, tra le immagini mariane del pittore certamente la più arcaizzante e "retrospettiva". È stata ben evidenziata, infatti, la specifica funzione devozionale dell'immagine sermonetana, che presenta "caratteri così arcaizzanti che si è portati a credere che l'artista sia qui costretto a contenere la sua personalità artistica"[460].

Allo stesso modo, il linearismo che descrive e racchiude tutte le figure del tabernacolo a sportelli di Chia conferisce a queste ultime un sapore ancora tardogotico, ancora una volta ben riscontrabile nella figura un po' bloccata di Santa Caterina d'Alessandria, che con la piccola ruota dentata in mano, i lineamenti del volto descritti con estrema parsimonia, da quasi l'impressione a prima vista di un'opera molto più antica, legata ancora a certe *silhouette* del Maestro di Narni del 1409 (figg. 41-42). Contribuisce, inoltre, a enfatizzare il sapore arcaizzante dell'opera la particolare gamma cromatica utilizzata, tutta giocata sul contrasto di colori primari come il rosso e il blu, in un sofisticato contrappunto di poche tinte che vanno dal giallo ocra, alla lacca rossa, al blu oltremare e alla foglia d'oro. Anche l'uso di quest'ultima appare, rispetto alle altre prove del maestro, del tutto singolare, in quanto dona alla superficie delle tre tavole una notevole ricchezza decorativa, visibile nelle punzonature delle aureole, dei polsini delle maniche degli abiti, della corona dell'Angelo, della veste del Cristo, e ancora nel piviale di San Giovenale e nella corona di Santa Caterina. Di contro, stupisce rispetto alla salda, pura e sorvegliata linea di contorno delle figure, che raggiunge un vertice di qualità nel profilo aristocratico dell'Arcangelo, l'uso assai disinvolto del colore, steso attraverso rapide passate di grosse pennellate molto liquide: una caratteristica molto singolare, assai evidente nelle lumeggiature delle vesti del Cristo e nella realizzazione delle nuvole che compaiono dietro a quest'ultimo e alle spalle dei personaggi laterali. Proprio in questo particolare modo di stendere il colore, evitando le mezzetinte e sovrapponendo direttamente i toni chiari sopra a delle campiture compatte di colore molto saturo, il trittico sembra denunciare i suoi caratteri più arcaici, e giustamente ne è stato messo in risalto il legame con il duecentesco *Trittico del Salvatore* della chiesa di Santa Maria Nuova di Viterbo[461].

Oltre ai legami con Lorenzo da Viterbo, a mio avviso più evidenti nelle figure della *Custodia di Sant'Egidio*, e con Benozzo, credo che il Maestro del Trittico di Chia possa essere entrato in contatto anche con Valentino Pica il vecchio, un pittore che a Viterbo potrebbe aver potuto rappresentare un legame sia con la tradizione tardogotica locale che con le nuove istanze rinascimentali[462]. Valentino, infatti, documentato dal 1439 al 1490, era un personaggio molto influente nella sua città al punto di ricoprire cariche pubbliche prestigiose, come quella di

460 Cirulli 2002, p. 234.
461 Principi 2013, p. 29.
462 Su Valentino Pica cfr. il primo paragrafo di questo capitolo.

priore detenuta tra il 1450 e il 1465, e prendere in affidamento importanti incarichi dal comune, come quello della realizzazione della tavola destinata alla cappella del nuovo palazzo dei Priori[463]. Ricordato da Niccolò della Tuccia nel 1458, il dipinto doveva rappresentare la *Madonna della Misericordia* che proteggeva sotto al suo manto le principali autorità cittadine. A questo maestro, che probabilmente dovette rivestire un peso decisivo nella pittura viterbese dei decenni centrali del secolo, solo di recente la critica ha iniziato a restituire la giusta attenzione. In particolare, Petrocchi, sulla base dell'unica opera certa sopravvissuta, la tavola opistografa proveniente dalla chiesa di Sant'Agostino di Tuscania, raffigurante su un lato la *Madonna dei Raccomandati* e sull'altro *San Nicola da Tolentino* (sulla quale è stata scoperta la firma del pittore in seguito al restauro del 1982), ha proposto di attribuire all'artista due ulteriori opere: l'interessantissima tavola con l'*Assunta* della chiesa dell'Immacolata di Bassano in Teverina (fig. 43) e un affresco staccato, datato da una perduta iscrizione al 1455[464], posto sulla controfacciata della chiesa di Santa Maria della Verità di Viterbo raffigurante l'*Annunciazione*, in alto, e *Santa Margherita d'Antiochia tra sant'Antonio Abate e una santa* (probabilmente Maria Maddalena) in basso (fig. 44)[465]. Particolarmente interessante il giudizio formulato sulla tavola di Tuscania, nella quale Petrocchi ravvisa il "medesimo carattere di traduzione iconica e semplificata della figuratività bennozzesca" dell'Assunta di Bassano[466].

Forse allo stesso Valentino Pica potrebbe essere assegnata l'inedita tavola con la *Madonna della Misericordia* conservata sull'altare maggiore della chiesa di san Pietro a Nepi, dove, per quanto è possibile giudicare dalla la scarsa visibilità dell'opera (dovuta all'altezza a cui si trova e all'oscuramento della patina superficiale), ritornano i medesimi caratteri stilistici delle tavole di Tuscania e Bassano in Teverina[467].

---

463 Per le notizie archivistiche sul pittore cfr. Signorelli 1934, pp. 3-9.

464 La data dell'affresco è stata letta per la prima volta nel 1858 dal canonico Luca Ceccotti, quando l'affresco è stato riscoperto (Petrocchi 2007 (2009) p. 365 n. 33); Successivamente è stata confermata anche da Crowe e Cavalcaselle (1914, V, p. 343) che riportano anche l'iscrizione: "Hoc opus fecit fieri Antonius Jacobi MCCCCLV" (ivi, n. 2). Poco rispondente alla realtà, sembra tuttavia la descrizione dell'affresco dove sono indicate un'*Annunciazione*, le *Nozze di Santa Caterina* e una *Madonna che allatta Cristo Bambino*. Il Signorelli (1934, p. 7), invece, vi riconosceva oltre all'*Annunciazione*, i santi *Giovanni* e *Maria Maddalena* e riportava una tradizionale attribuzione al Balletta fatta da Pinzi (1912, p. 12). Egidi (1912, p. 42) e Munoz (1912 p. 34), al contrario vi riscontravano la maniera del Gozzoli. Il Signorelli informa anche che da un atto del 1499 si viene a sapere che l'affresco fu eseguito per conto di Matteo di ser Rosato dei Gatteschi.

465L'affresco, di alta qualità, attualmente è in pessime condizioni conservative. Risulta completamente perduta tutta la parte inferiore della santa raffigurata al centro del registro inferiore. Riconosciuta come santa Marta da Venturi (1913, p. 226), in realtà la santa è identificabile in Santa Margherita d'Antiochia, come si intuisce dalla foto pubblicata dallo studioso italiano nel 1913, che ritrae l'affresco in migliori condizioni e dove si intravede un drago accovacciato ai piedi della santa, suo tradizionale attributo (ivi, p. 231).

466 Petrocchi 2007, pp. 364-365.

467 Il dipinto raffigura la consueta immagine della Vergine che protegge i cittadini di Nepi dal flagello della pesta personificato dalla figura di Cristo che scaglia delle frecce dall'alto della composizione.

Tornando al Maestro del Trittico di Chia, mi sembra che il carattere iconico di alcune sue figure, come ad esempio la Vergine nell'*Assunta* di Porchiano del Monte di Amelia o la figura del Salvatore nel Trittico di Chia, mostrino alcuni rapporti con le figure assegnate da Petrocchi a Valentino Pica, in particolare nella rigida posa frontale, negli atteggiamenti ieratici e nella generale semplificazione della figuratività benozzesca.

Tra tutte le opere assegnate al maestro di Chia ritengo che una delle più antiche possa essere stata proprio l'*Assunta* di Porchiano di Amelia, in quanto in essa si evidenziano caratteri ancora più rigidi e semplificati, una certa essenzialità decorativa data dall'assenza delle punzonature nelle aureole e l'utilizzo di stilemi decorativi "neo-duecenteschi", come ad esempio il motivo che decora la corona della Vergine, contornata da una spessa linea nera e nella quale compaiono delle gemme tenute insieme da una serie di puntini bianchi. Nella pala porchianese le figure non hanno nulla della grazia benozzesca presente nel Trittico di Chia, al quale invece si ricollega il contrasto generato tra lo sfondo e le figure in primo piano: in particolare appaiono simili i coloratissimi cherubini rossi, realizzati con un disegno molto semplice e stilizzato, contro i quali si staglia il soggetto principale della composizione, così come i cirri affilati e compatti come ossi di seppia.

Tra l'*Assunta* di Porchiano, che potrebbe essere collocato intorno alla metà degli anni settanta del Quattrocento (il Giubileo del 1475 potrebbe essere un buon punto di riferimento cronologico) e il Trittico di Chia si registra, quindi, un certo scarto stilistico che può essere giustificato attraverso una distanza di tempo intercorsa tra l'esecuzione delle due opere nel corso della quale il pittore deve aver compiuto un aggiornamento del proprio linguaggio.

La Custodia di Sant'Egidio

Molto vicino al Trittico di Chia si presenta l'altro numero fondamentale del catalogo del maestro, la Custodia di Sant'Egidio del Museo d'Arte Sacra di Orte.

Si tratta di quattro tavole che in origine dovevano servire da armadio per proteggere la pregevole scultura lignea che raffigura il santo patrono della città (fig. 46), verso la quale la comunità tributava un culto molto partecipato e di antica data. Principi ha proposto di assegnare la scultura (attualmente conservata sul primo altare della navata destra della cattedrale di Santa Maria Assunta) a Saturnino Gatti e di datarla agli anni 1484-85 mentre, sulla base di considerazioni stilistiche, ritiene al contrario precedenti le tavole del Maestro di Chia, a suo giudizio realizzate circa dieci anni prima per custodire un più antico simulacro del santo[468].

468 Principi 2012, p. 105. Nel successivo catalogo del Museo d'Arte Sacra di Orte la datatzione delle tavole è

La particolare destinazione d'uso della custodia ne rendono lo studio particolarmente avvincente, in quanto esso si lega indissolubilmente alla storia del culto verso il santo patrono di Orte e a quella del luogo in cui il suo simulacro era ospitato. Una storia complessa ed oscura per quanto riguarda le sue origini e che riguarda la stessa "nicchia" di Sant'Egidio, la cui esatta collocazione cronologica (di fondamentale importanza per una adeguata comprensione del percorso del Maestro del Trittico di Chia) non beneficia purtroppo di alcun punto di riferimento temporale.

Non si hanno, infatti, notizie certe sul momento preciso in cui Sant'Egidio fu proclamato ufficialmente dagli Ortani loro protettore. Anticamente, infatti, come ricorda Leoncini, i santi patroni di Orte erano la Vergine Maria Assunta in cielo e i santi Ambrogio e Pancrazio[469].

Alla fine del Cinquecento, tuttavia, come informa lo stesso storico ortano, Sant'Egidio era già festeggiato come principale avvocato della città. Lo stesso Leoncini si rammaricava di non aver ricercato per tempo le notizie che gli aveva tramandato suo zio, cancelliere comunale, il quale aveva letto negli archivi del comune come l'antica e prestigiosa "Fiera dei Campanelli" di Orte, "istituita originariamente per solennizzare l'anniversario della consacrazione dell'antica cattedrale, era stata trasferita alla Festa di Sant'Egidio, «*quando lo aveva preso per advocato»*"[470].

Secondo Gioacchini tale episodio si verificò nel 1501, in seguito alla definitiva pacificazione della città avvenuta nel 1499, un momento in cui "la devozione a sant'Egidio toccò il momento di maggiore intensità e la comunità sentì il dovere di proclamarlo suo patrono, affidando a lui la conservazione della pace, e la perpetua protezione della città e della sua campagna"[471].

Una conferma a tale ipotesi verrebbe da una frase trascritta da Leoncini, che ricorda come in quell'anno la comunità avesse donato alla festività di Sant'Egidio 4 libre di cera[472]. La stessa formula, infatti, compare nel libro delle *Riformanze* degli anni 1449-1457, quando vengono eletti "comprotettori" della città sant'Antonio da Padova e san Vittorino[473].

Il culto nei confronti del santo francese è registrato a Orte fin dal XIV secolo[474], come si desume anche dagli statuti del 1450 (che certamente riportano una consuetudine più antica), in cui si stabilisce l'ordine delle magistrature nella processione solenne che doveva essere

spostata al 1474-1480 (*idem* 2013, p. 29).
469 Gioacchini 2002, p. 94.
470 Ivi, p. 93.
471 Ivi, p. 97.
472 *Ibidem*.
473 *Ibidem*.
474 Principi 2012, p. 105.

fatta in onore del santo[475]. Interessante notare come Bonifacio IX nel 1396 avesse concesso a coloro che visitavano il santo nel giorno della sua festa e levavano verso di lui le mani imploranti (forse ad una scultura conservata all'interno dell'omonima chiesa) la stessa indulgenza plenaria della Festa del Perdono di Assisi[476]. Lo stesso privilegio fu confermato successivamente da Sisto IV nel 1476[477] e rimase in vigore fino al 1563[478].

Solo recentemente è stata dimostrata l'originaria pertinenza alla custodia dipinta dal Maestro del Trittico di Chia della scultura lignea policroma conservata nella cattedrale di Orte.

La statua, di notevole qualità, proveniva infatti dall'altare (fig. 47) che si trova attualmente sulla parete di fondo di quella che viene chiamata chiesa o navata di Sant'Egidio, uno spazio suddiviso in due navate da pilastri, di pertinenza della compagnia dei flagellanti di Santa Croce, che si affianca sulla sinistra, senza soluzione di continuità, direttamente alla chiesa di Sant'Agostino (figg. 48-49).

I due organismi hanno una storia in comune fin dalla fine del XIII secolo, quando i frati eremitani entrarono all'interno della città di Orte e ottennero come residenza per il proprio convento il sito del vecchio palazzo comunale, posto in prossimità della chiesa dell'Ospedale dei Raccomandati di Santa Croce[479]. Nello spazio esistente tra quest'ultima e il Palazzo Comunale venne edificata, infatti, nei primi anni del Trecento la chiesa di Sant'Agostino[480].

Non ci sono notizie che descrivano il primitivo aspetto del complesso, in quanto in seguito a dei crolli avvenuti prima del 1594, il sito venne ristrutturato e, molto probabilmente, assunse le caratteristiche attuali, che hanno conferito omogeneità tanto all'esterno quanto agli interni del monumento. Entrando all'interno della chiesa di Sant'Agostino, infatti, si percepisce un ʻsingolareʼ spazio architettonico unificato, costituito dall'aula unica della chiesa e dalle due navatelle laterali sulla sinistra, separate dall'edificio agostiniano attraverso pilastri quadrangolari.

Databili allo stesso intervento ricostruttivo appaiono anche il bel portale della chiesa e quello dalle linee più modeste che sulla sinistra da accesso alla navatella mediana, il quale riporta l'iscrizione "*Soc* (*ieta*) *s · S* (*anctae*) · *Cru* (*cis*)" (fig. 50).

In realtà il complesso non è formato da tre ambienti ma soltanto da due: la chiesa a navata unica di Sant'Agostino e la chiesa a due navate di Santa Croce o di Sant'Egidio, oratorio dell'omonima confraternita ed aula di culto dell'adiacente Ospedale dei Disciplinati. La chiesa

475 Ivi, p. 88. La notizia è riportata al capitolo 72 del libro IV.
476 *Ibidem.*
477 *Idem* 2001, p. 161.
478 *Idem* 2002, p. 88.
479 *Idem* 2001, p. 156.
480 *Ibidem*.

di Sant'Egidio risulta costituita infatti da un corridoio centrale a tre campate voltato a crociera, aperto direttamente sulla destra verso la chiesa degli agostiniani (a cui si accede dal portale esterno e che ospita sulla parete di fondo l'altare di Sant'Egidio), e dalla navatella con due cappelle che sulla sinistra si addossa all'Ospedale dei Disciplinati.

La distinzione gerarchica tra l'aula della chiesa dell'ospedale e la sua navata laterale, inoltre, risulta sottolineata anche dalla diversa altezza delle volte, molto più basse nella navatella che ospita le cappelle. Da una porta che si apre sulla parete dell'ultima campata di quest'ultima, infine, si accede agli ambienti che anticamente costituivano l'ospedale dei Disciplinati di Santa Croce e che attualmente ospitano il Museo delle Confraternite.

La situazione attuale del complesso agostiniano, in cui la chiesa dei frati eremitani e quella dell'Ospedale dei Disciplinati di Santa Croce sono fuse in un unico organismo, ci offre la testimonianza della storia della scultura lignea di Sant'Egidio e della custodia che originariamente la proteggeva solo a partire dagli ultimi anni del XVI secolo, un secolo dopo, circa, la realizzazione dei due pregevoli manufatti. Nessun indizio, infatti, sembra essersi conservato del sito originario per il quale le due opere erano state eseguite.

Tra le prime notizie certe riguardanti la scultura lignea, una delle più antiche risale al 1594, quando sembra che il *Sant'Egidio* venne dissociato dalla sua custodia per essere posto su un nuovo altare, quello esistente ancora oggi in fondo all'oratorio, realizzato con la spesa di molte centinaia di scudi per opera di un giovane e anonimo pittore[481]. Sia le tempere che la scultura continuarono a rimanere all'interno dell'edificio per diversi secoli: le tavole finirono per essere accantonate in un angolo della sacrestia della chiesa di Santa Croce[482], dove rimasero fino al 1902, per poi essere trasportate nel 1907 in cattedrale e da questa al nuovo museo Diocesano dove confluirono nel 1967[483]; la statua, al contrario, investita dell'attenzione del grande culto che le tributava la città, rimase sul nuovo altare fino agli anni Cinquanta del Novecento, quando fu collocata anch'essa in cattedrale.

Nel 1731 l'aromatario Francesco Veramici, inoltre, aveva provveduto ad adornare l'altare di Sant'Egidio lasciando diverse offerte in denaro documentate a partire dal 1724[484]: questo

481 La notizia è riportata da Lando Leoncini nella sua *Fabrica ortana* (II, f. 349*v*) ed è stata ripresa da tutti gli studi successivi a partire da Cavallaro 1998, p. 110.

482 Gioacchini 2001, p. 165. Lo studioso ricorda come le quattro tavole furono viste da un antiquario che "ci aveva messo sopra gli occhi" e aveva insistito molto per comprarsele e portarsele via, facendo rinascere l'interesse intorno a queste opere (*ibidem*).

483 Principi 2013, p. 30.

484 *Idem*, 2012, pp. 101-102; *idem* 2013, p. 104. L'iscrizione del Veramici, committente dell'intervento di abbellimento dell'altare di Sant'Egidio, era stata interpretata fino al recente studio di Principi come la firma dell'autore dell'altare e della scultura di Sant'Egidio portata in cattedrale e giudicata un replica settecentesca dell'originale perduto (Mortari 1967, p. 19; Cavallaro 1998, p. 110; Gioacchini 2001, p. 170). In realtà l'altare attualmente visibile non deve essere datato nella sua interezza all'intervento del Veramici, il quale si occupò probabilmente della ricostruzione del paliotto rivestito di marmo.

intervento è ricordato da un'iscrizione posta sul lato destro dello zoccolo del paliotto.

Lando Leoncini, che scrive nei primi anni del Seicento e descrive l'aspetto dell'interno di Sant'Agostino come lo vediamo ancora oggi, sulla base della tradizione orale raccolta dai "vecchi", riferisce che prima che crollasse l'antica chiesa di Sant'Egidio, al posto della cappella del Crocifisso vi era la cappella della Pietà, dove era collocata "la immagine del gloriosissimo S.Egidio nostro advocato"[485]. Lo stesso storico ortano informa che "nella cappella del Santissimo Crocifisso ove sta San Leonardo è stata sempre cappella di San Leonardo". In questa cappella, infatti, vi era anche un'immagine di San Leonardo molto venerata e due volte l'anno vi si celebrava una messa per i defunti, in occasione della quale la compagnia del Crocifisso distribuiva due pagnotte di pane per ogni famiglia chiamate *Pane di san Leonardo*, un'usanza durata fino ai primi decenni dell'Ottocento[486].

Quanto riportato da Leoncini appare poco chiaro, soprattutto se si confronta la sua descrizione con la situazione odierna, in quanto all'interno dell'oratorio di Sant'Egidio attualmente si trovano solamente tre cappelle, due nella navatella sinistra, quella del Rosario e quella del Crocifisso, e una sulla parete opposta al portale di ingresso, quella dedicata a Sant'Egidio nel 1594, mentre non sembrano essere sopravvissute traccie della cappella di San Leonardo.

Non abbiamo sufficienti elementi che ci permettano di capire quanto rilevanti furono le ricostruzioni effettuate nel corso del XVI secolo nella primitiva chiesa di Sant'Egidio, una chiesa che probabilmente Leoncini, nato nel 1548[487], non ebbe il tempo di vedere, poiché per descriverla e per precisare l'originaria collocazione della statua del santo patrono egli si affida alla memoria dei "vecchi". Certamente i lavori di ricostruzione vennero terminati prima del 1571, anno riportato in una targa posta all'interno della cappella del Rosario, la prima a sinistra della navatella, in cui si ricorda l'autorità che avevano i frati agostiniani di celebrare i sacramenti all'interno della cappella. Probabilmente, dato che la confraternita si costituì ad Orte nel 1548 all'interno della chiesa di Sant'Agostino, presso un altare posto in prossimità della controfacciata e che pensò solo in un secondo momento, dopo aver commissionato la loro tela a Giorgio da Orte, di acquistare un'abitazione per farvi l'attuale cappella[488], è possibile che i lavori di ricostruzione possano essere circoscritti proprio tra il 1548 e il 1571. Un dato che confermerebbe tale ipotesi è costituito dalla strettissima vicinanza riscontrabile tra il portale della chiesa di Sant'Agostino e quello del santuario di Santa Maria delle Grazie ugualmente a Orte. Situata sul terrazzamento di un colle prospiciente il centro abitato, lungo

485 Leoncini, *Fabrica…*, II, c. 347*r* citato da Principi 2012 p. 105.
486 Gioacchini 2001, p. 161.
487 Zuppante 2006, p. 167.
488 Anselmi 2013, p. 46.

la strada che da Viterbo giunge a Orte, il santuario era sorto nel corso del XVI secolo inglobando una cappella o chiesa rurale dove era stata eretta una confraternita dedicata a Santa Maria delle Grazie[489]. L'edificio religioso già in costruzione nel 1521, anno in cui è documentato il contratto di appalto dei lavori con i due scalpellini "maestro Iaco e maestro Matteo"[490] fu portato a compimento intorno agli anni settanta del secolo, quando viene pagata la grande scalinata di accesso, la campana, l'imbiancatura della chiesa, le cappelle e gli arredi liturgici dell'interno[491]. Prima del 1560 il cantiere era giunto già alle volte delle navate[492].

Confrontando il portale della chiesa di Santa Maria delle Grazie con quello di Sant'Agostino, pur nella differenza dei materiali impiegati (travertino bianco nel santuario mariano e peperino in quello agostiniano), appare subito evidente come essi presentino la stessa concezione architettonica e le medesime linee nei fregi e nelle modanature (figg. 50-51). In particolare sovrapponibili sono le mensole a voluta molto schiacciate e decorate con il motivo a "pelte" che si trovano sotto all'architrave. Unica differenza è costituita dalla presenza della conchiglia che riempie completamente la lunetta di sant'Agostino (motivo che si ripete nel portale dell'oratorio di Santa Croce) e che risulta assente nel santuario mariano, forse perché qui in origine era ospitata un'immagine ad affresco.

Non è escluso, quindi, che l'architetto o capomastro che si è occupato dell'edificazione del nuovo importante santuario ortano, abbia seguito anche i lavori di ricostruzione e ammodernamento all'interno della chiesa di Sant'Agostino. In effetti, anche la chiesa di Santa Maria delle Grazie si presenta con una semplice struttura basilicale terminante in un'abside quadrata, con tre navate scandite da pilastri quadrangolari su cui si impostano volte a crociera molto simili a quelle della chiesa agostiniana. Inoltre, sono assai vicine tra loro anche le semplici modanature dei capitelli dei pilastri dei due edifici[493].

Per quanto riguarda l'antica chiesa di Sant'Egidio, le uniche informazioni che possediamo riguardo a questo edificio sono che esso si trovava incuneato tra la chiesa dei Sant'Agostino e alcune abitazioni private, come quella acquistata dalla confraternita del Rosario per realizzare la nuova cappella.

Un ulteriore notizia è che in esso si trovava un altare della Pietà su cui era collocata la statua del santo protettore di Orte. L'informazione risulta piuttosto singolare, in quanto sembrerebbe

489 Zuppante 2006, p. 5.
490 Ivi, p. 6.
491 Ivi, p. 7.
492 Ivi, p. 8.
493 A questo proposito risulta interessante il nome dell'artefice principale delle opere murarie del santuario mariano realizzate nei ventidue anni documentati dall'unico registro conservatosi delle entrate ed uscite della Confraternita delle Grazie (redatto dal 1560 al 1582), da un tale "mastro Bastiano ortano" (*Ibidem*).

che all'interno della chiesa non esistesse un altare dedicato espressamente a Egidio.
Nel Seicento, come ci informa Leoncini, questo altare, insieme a quello di San Leonardo e di Sant'Egidio, risultava di proprietà della confraternita di Santa Croce:

> "La chiesa e il convento di S. Agostino era molto più magiore che hoggi non si vede, poiché in più volte è cascato e ruinato, et così l'hospitale di Santa Croce. Hanno molti cittadini lassato a detta Chiesa e Convento quali si leggono nelli protocolli antichi et così hanno fatti molti Altari et Cappelle in detta Chiesa, et in spetie la Detta Compagnia della disciplina et Hospitale di S. Croce ve ne ha tre, videlicet, il Santissimo Crocifisso detto l'altare di S. Leonardo ove ogni anno li sei di Novembre vi si fa un anniversario pubblico di tutti religiosi di Orte, lassato l'altro altare è della Pietà il 3° di S. Egidio advocato della Comunità [...]"[494].

Da alcune carte conservate nell'Archivio della Curia Generale degli Agostiniani di Roma, inoltre, è possibile ricostruire l'esatta collocazione delle cappelle. In un lungo epistolario intercorso tra i priori di Orte, il priore della chiesa di Sant'Agostino e la confraternita di Santa Croce, databile agli anni trenta del Seicento, si trova infatti una descrizione di quella che nei documenti viene chiamata "chiesa o navata di Sant'Egidio", della quale sono amministratori e governatori "i confratelli di Santa Croce"[495].
Nell'oratorio sono ricordati quattro altari: "a capo la nave S. Egidio, quando si entra uno di S. Leonardo, uno della Pietà, uno del Rosario"[496]. L'esatta posizione degli altari della Pietà e di San Leonardo è fornita dall'indicazione dell'ubicazione delle porte, una rappresentata dall'ingresso principale e l'altra descritta "tra l'altare di S. Leonardo e quello della Pietà"[497].
L'altare della Pietà, perciò, era stato mantenuto anche all'interno della nuova struttura. Esso nel Seicento, dopo i lavori di rimodernamento, era stato posto vicino alla cappella della confraternita del Rosario, in corrispondenza della seconda campata, subito a sinistra della porta di accesso all'ospedale, nel punto attualmente occupato dall'altare del Crocifisso. L'altare di san Leonardo, invece, essendo collocato dall'altro lato della porta doveva trovarsi sulla parete di fondo, o testata, della navatella sinistra, al lato o al di sotto della finestra che illumina la navata.
Un primo dato da sottolineare è costituito dal fatto che quando Leoncini descrive la chiesa di Santa Croce gli altari erano disposti in maniera diversa rispetto ad oggi: in particolare, il pregevole Crocifisso ligneo che oggi si trova sulla sinistra della porta d'accesso all'Ospedale,

494 Leoncini, *Fabrica*…, II, c. 298*v.*
495 ACGA, *Notiziae Provinciae Romanae*, II (249-573), c. 319*r.*
496 Ivi, c. 573*r.*
497 *Ibidem.*

in un altare dalle forme barocche espressamente dedicatogli, a quel tempo era posto presso l'altare di San Leonardo, oggi scomparso. Il pregevole manufatto conviveva, inoltre, con un'immagine di San Leonardo, e Leoncini lo specifica dicendo "la cappella del santissimo Crocifisso dove sta San Leonardo è stata sempre cappella san Leonardo"[498]. Non è chiaro cosa intenda lo storico ortano con quel termine "sempre". Probabilmente ciò deve essere interpretato come "a mia memoria", in quanto subito dopo
egli aggiunge la notizia che aveva preso da un'altra memoria più antica, quella dei "vecchi", i quali si ricordavano che in quel punto, prima che cadesse la chiesa, vi era la cappella della Pietà ("sebene prima cadesse detta chiesa vi era la cappella della Pietà nella quale stava la imagine del Gloriosissimo S. Egidio nostro advocato come dicono i vecchi")[499]. Probabilmente, la collocazione della cappella di San Leonardo cui fa riferimento Leoncini deve essere stata quella successiva agli interventi di restauro di tutto il complesso.

Il fatto che più o meno in quel punto nella primitiva chiesa vi fosse collocato l'altare con il Sant'Egidio (indicato come "della Pietà") induce ad alcune riflessioni. In primo luogo, nella ristrutturazione cinquecentesca potrebbero essersi conservate delle murature della primitiva chiesa di Santa Croce e, probabilmente, la zona occupata dall'antico edificio doveva essere quella posta a ridosso dell'Ospedale e con esso confinante. È possibile quindi che gli anziani interrogati da Leoncini avessero il ricordo che la scultura di sant'Egidio nell'antica aula di culto fosse collocata in una posizione più o meno simile a quella occupata successivamente dall'altare di San Leonardo.

I crolli che hanno interessato la chiesa di Sant'Egidio hanno, in realtà coinvolto tutto il complesso costituito dall'Ospedale e dall'adiacente chiesa e convento degli Agostiniani e devono essere stati di una notevole entità. La successiva ristrutturazione cinquecentesca, infatti, ha riguardato entrambe le strutture concepite come un nuovo, unico, ambiente. Come tale esso veniva percepito anche nel Seicento. Una conferma viene ancora dalle parole di Leoncini, il quale descrivendo il monumento, non distingue mai tra chiesa di Sant'Agostino e chiesa di Sant'Egidio, ma parla sempre e unicamente di Chiesa e Convento degli agostiniani e di Hospedale di Santa Croce.

Ad esempio, quando l'erudito ortano descrive la cappella di Santa Monica delle Terziare agostiniane, informa che vi si trovava una porticella attraverso la quale, prima che "ruinasse detta Chiesa di S. Agostino, convento et Hospedale", si entrava nella cappella dei Rosci[500].

498 Principi 2012, p. 8.
499 Leoncini, *Fabrica*..., II, c. 349v, citato in *ibidem.*
500 Ivi, c. 306*r.* Leoncini informa che tale notizia l'aveva presa da una relazione ("questo solo l'ho per relazione").

Quest'ultima era situata, infatti, nel punto “ove si passa dal Coro al Convento”. Per usufruire di tale accesso, i frati concessero alla famiglia Rosci il patronato della cappella maggiore, “e li fu data quando detta chiesa e parte del Convento ruinò”[501].

Il progetto di restauro deve aver avuto come obbiettivo principale quello di regolarizzare la fruizione degli spazi interni e di rendere soprattutto agevole per i frati agostiniani l'accesso all'Ospedale di Santa Croce di cui erano cappellani, in quanto essi “avevano bisogno di un passaggio per arrivare più facilmente, soprattutto di notte, presso gli ammalati”[502].

Anticamente, invece, la chiesa dell'ospedale e quella di Sant'Agostino si trovavano separate dalle pareti perimetrali dei due edifici in quanto, come si è visto, l'oratorio dedicato a Sant'Egidio era preesistente all'edifico agostiniano. Il termine dei lavori di ristrutturazione deve essere avvenuto qualche tempo prima del 1586, probabilmente alcuni decenni, quando è attestato l'inizio di una accesa controversia sfociata tra i frati e i confratelli di santa Croce per i diritti sugli altari della chiesa dell'ospedale[503]. La convivenza tra le due istituzioni, infatti, deve essere stata da subito difficile e finì per culminare nella decisione della compagnia di innalzare nuovamente la parete divisoria tra le due chiese[504].

Senza dubbio la decisione di spostare la scultura del santo patrono su un nuovo altare dalle forme monumentali, posto scenograficamente in asse con la porta di ingresso della nuova “chiesa” della confraternita, deve essere stata presa in considerazione fin dall'inizio dei lavori. Data l'ingente spesa (Leoncini parla di molte centinaia di scudi), il progetto deve aver richiesto un certo impegno da parte della compagnia che lo portò a conclusione solo nel 1594. Probabilmente l'altare ricordato da Leoncini deve essere riconosciuto con quello attuale: prettamente tardomanieriste appaiono, infatti, le linee della parte superiore della struttura, di classica impostazione e caratterizzata da uno sviluppo prevalentemente rettilineo[505]. Probabilmente all'intervento del Veramici deve essere assegnata, quindi, la ricostruzione del solo paliotto e dei gradini del basamento e, forse, la sistemazione della parte bassa della struttura[506].

---

501 Ivi, c. 301*r*.

502 Gioacchini 2001, p. 158; *idem* 2002, p. 15.

503 Una nota dei pagamenti della compagnia di Santa Croce agli Agostiniani per la cappellania dell'ospedale registra come a causa della lite scoppiata dal 1586 al 1625 i confratelli avessero sospeso i versamenti (*idem* 2001, p. 160).

504 *Ibidem*.

505 Di notevole qualità risultano gli elementi marmorei scolpiti nella cimasa, come le volute laterali a forma di cariatidi e i due angioletti che sulla sommità reggono lo stemma della compagnia. Inoltre, la presenza di numerosi elementi decorativi di gusto spiccatamente classicista, come ad esempio il fregio dell'architrave o i lacunari con rosoncini subito sotto (tali da far ritenere tarda anche la datazione al 1594), spingono a scartare l'ipotesi che il manufatto oggi visibile sia da identificare con un nuovo altare che avrebbe completamente sostituito il precedente, commissionato nel 1731 da Francesco Veramici (Principi 2012, p. 8).

506 Una conferma in tal senso è data da un altro altare che lo stesso aromatario ortano insieme a sua moglie

Ritornando alla descrizione seicentesca della chiesa di Santa Croce o di Sant'Egidio, risulta a mio avviso di un certo interesse il fatto che la cappella della Pietà, esistente nell'edificio precedente fosse stata mantenuta anche all'interno di quello nuovo. Ciò che appare piuttosto singolare, inoltre, è il fatto che il Crocefisso ligneo quattrocentesco non avesse un altare ad esso esclusivamente dedicato, ma dovesse condividere una cappella con un'immagine di san Leonardo. Anche la natura di questa immagine presso la quale la comunità ostentava una grande venerazione desta degli interrogativi: ci si chiede, ad esempio, quale fosse il *medium* del supporto (un affresco o una tela) e quale rapporto essa intrattenesse con il Crocifisso. Da quanto affermato da Leoncini, sembrerebbe che il manufatto ligneo fosse stato spostato in una posizione provvisoria, in quanto l'altare in cui si trovava in quel momento era "sempre" stato dedicato al santo francese protettore dei carcerati.

Mi sembra interessante notare, inoltre, la presenza all'interno della chiesa ancora nel Seicento, dell'altare della Pietà, un altare che successivamente è stato scalzato proprio da quello dedicato al Crocifisso ligneo, il quale nell'attuale sistemazione barocca, forse databile alla seconda metà del XVII secolo o agli inizi del secolo successivo, ha ottenuto una degna e definitiva collocazione dal tono enfatico e monumentale.

La sensazione, quindi, è che l'altare della Pietà, nel punto in cui lo ricordano le fonti nel XVII secolo all'interno della nuova chiesa, abbia ospitato nel periodo intercorso tra il termine dei lavori di ristrutturazione dell'oratorio e l'erezione del nuovo altare nel 1594 proprio la custodia del Maestro del Trittico di Chia e la scultura lignea di Sant'Egidio. Il Leoncini, infatti, dice che "L'anno 1594 fu levata l'immagine di S. Egidio dalla cappella dove era e messo nel loco dove è oggi"[507].

Per tale ragione, forse, esso ha mantenuto la vecchia dedicazione che aveva all'interno della chiesa precedente, mentre il Crocifisso ligneo è stato temporaneamente collocato sull'altare di san Leonardo, in attesa che una volta spostata la custodia di Sant'Egidio, si liberasse il posto ove provvedere alla realizzazione di un nuovo altare[508]. Inoltre, non escludo che quando i vecchi abitanti di Orte localizzavano l'altare della Pietà nel punto in cui si trovava la cappella di San Leonardo (ossia in fondo alla navata sinistra, a ridosso dell'ingresso all'Ospedale),

---

Margherita Palea abbellirono nel 1724 all'interno della chiesa di San Francesco (La notizia è riportata anche in ivi, p. 116 n. 10). Anche in questo caso l'intervento ha riguardato esclusivamente il paliotto, in quanto l'altare, dedicato a Santa Caterina, era stato commissionato nel 1697 dai fratelli Francesco Antonio e Giuseppe Pomponio Paglia allo scultore fiammingo Giovanni Imperatore (Anselmi 2006, p. 141). Nell'atto dove è registrato il contratto si trova anche il disegno dell'altare, che corrisponde grossomodo alle forme visibili ancora oggi. Anche nella chiesa di San Francesco, perciò, l'aromatario si occupò solo dell'abbellimento di una parte dell'altare, attraverso la commissione di una nuova mensa ricoperta di marmi policromi.

507 Leoncini, *Fabrica …*, II, c 349*v*.

508 Se tale ipotesi si rivelasse esatta, rimarrebbe da spiegare, tuttavia, come mai nel momento in cui parla Leoncini nei primi anni del Seicento, il Crocifisso si trovasse ancora presso la cappella di San Leonardo.

intendessero in realtà indicare l'antica posizione della custodia di Sant'Egidio nella chiesa primitiva, in quanto il santo patrono, come è stato ipotizzato, forse negli anni precedenti il 1594 si trovava sull'altare della Pietà e con esso era identificato.

Si è visto come nel 1476 Sisto IV avesse confermato l'indulgenza per tutti coloro che visitavano la chiesa di Sant'Egidio.
Proprio in questi anni si pongono delle importanti commissioni artistiche promosse dalla confraternita di Santa Croce, come la realizzazione di una nuova scultura che raffigurava il santo abate (non sappiamo se già patrono della città), della complessa struttura dipinta che lo doveva custodire, del pregevole Crocifisso ligneo, immagine simbolo della confraternita che alla Croce era intitolata. A queste informazioni è possibile ora aggiungere un'altra importante notizia, mai ricollegata al complesso di Santa Croce e pubblicata a margine di un articolo dedicato alla fondazione del Terzo Ordine Francescano ad Orte e in altri centri limitrofi (Lugnano in Teverina e Bolsena)[509].
In questo saggio si fa riferimento al testamento di una certa Bianchina di Michele di Domenico Angeli, vedova di Ser Salvato Vanni da Orte, che detta le sue ultime volontà presso il convento di San Bernardino di Orte alla presenza di alcuni frati francescani. Nel documento, oltre alle numerose donazioni al convento di San Bernardino, si fa riferimento anche ad altre chiese cittadine, in particolare Sant'Agostino, dove si trovava il sepolcro del defunto marito della testatrice, sopra al quale Bianchina dispone di erigere una cappella[510]. Tra i legati contenuti nell'interessante testamento, se ne cita uno trascritto nella parte dell'atto mutila e rovinata dall'umidità e diretto alla "*societas Disciplinatorum dicte civitatis pro fabrica hospitalis et ecclesie S. Egidii*"[511].
Nel 1486, quindi era in attività un cantiere edilizio che interessava l'ospedale e la chiesa di Sant'Egidio. Questa notizia mi sembra che possa costituire un elemento di primaria importanza per due principali ragioni: la prima in riferimento al fatto che probabilmente, se si sta rinnovando la chiesa, la custodia della scultura raffigurante il santo titolare dell'edificio, in quel momento, ancora, non era pronta. Tutto fa pensare, infatti, che una così sontuosa protezione per la statua lignea, la cui datazione ipotizzata alla metà degli anni ottanta (forse da

509 Oliger 1941, pp. 115-132.
510 Ivi, p. 125. Bianchina lasciava 35 ducati per erigere la cappella sopra al sepolcro della famiglia dei Salvati, dove riposava suo marito. Lascia inoltre alla cappella un campo che si trovava ad Orte, tutto il suo argento, lavorato o rotto che doveva servire per realizzare una croce per la detta cappella. A decoro dell'altare della stessa lasciava una "*tobaleam magnam uccellata*", che aveva acquistato essa stessa, quattro tovagliette uccellate del suo arredo e un tappeto. Il documento è integralmente trascritto in ivi, pp. 125-127.
511 Ivi, p. 116 n. 2.

spostare in avanti alla fine del decennio o ai primi anni di quello successivo) si sposerebbe perfettamente con le notizie riportate dal testamento di Bianchina di Michele, sia stata commissionata alla fine dei lavori di rinnovamento della chiesa di Sant'Egidio. La custodia e la scultura potrebbero rappresentare, infatti, il suggello di una grande impresa di abbellimento dei locali della confraternita dei Disciplinati di Santa Croce.

La datazione della custodia quattrocentesca, perciò, a mio giudizio deve essere contemporanea a quella della statua lignea e con essa deve essere spostata almeno alla seconda metà del nono decennio del Quattrocento.

Mi sembra a questo punto un'ipotesi verosimile che tali ingenti lavori che interessarono la chiesa di Sant'Egidio e le immagini che ne dovevano promuovere il culto possano essere una conseguenza della nomina di quest'ultimo a principale avvocato e difensore della città di Orte. Forse proprio l'indulgenza di Sisto IV potrebbe costituire un riferimento per una probabile datazione di questo evento; essa, inoltre, potrebbe aver rappresentato un utile strumento per promuovere la raccolta di fondi necessari a rinnovare la chiesa che doveva ospitare il culto del nuovo santo patrono.

All'interno dell'antica chiesa dell'ospedale di Santa Croce, infatti, l'altare di Sant'Egidio doveva occupare all'inizio un posto non così predominante come necessitava la sede destinata ad accogliere il culto del nuovo santo patrono della città. In quest'ottica ben si comprende, quindi, l'eccezionalità del manufatto di Orte, che trova pochi confronti in Italia centrale, tra cui quello più pertinente è senza dubbio rappresentato dalla straordinaria custodia di Sant'Eustachio a Campodigiove in Abruzzo, trafugata nei primi anni del Novecento e attualmente smantellata e divisa tra vari musei[512].

La struttura originaria poteva costituire un vero e proprio “armadio”, di cui è andato perso lo schienale e la parte superiore, a formare una sorta di architettura di cui si deve immaginare l'aspetto, forse ancora caratterizzato da accenti tardogotici, come ad esempio a Campo di Giove. Tuttavia, non è escluso che le tavole laterali possano essere state inserite negli sguanci di una nicchia aperta nella parete, sull'esempio di quella ricostruita per le celeberrime tavolette di San Bernardino di Perugia, con una collocazione molto più semplice e meno dispendiosa. Tale supposizione nasce dal fatto che le due tavole più strette che dovevano costituire i fianchi della struttura presentano nella facciata che doveva essere rivolta verso l'esterno (quella priva delle scene istoriate) “soltanto disegni geometrici di età successiva”[513]. Forse quindi, l'assenza iniziale di decorazioni su queste tavole poteva essere dovuta al fatto

512 Per la tipologia della Custodia di Orte e i suoi confronti con analoghi manufatti cfr. Cavallaro 1998. Sulla custodia di Campodigiove cfr. Nicoletti 2014.

513 Cavallaro 1998, p. 109.

che esse in origine potevano essere non visibili. Inoltre, la profondità della scultura lignea misura 41 centimetri, 8 centimetri in più della larghezza delle paraste che avrebbero dovuto costituire i fianchi dell'ipotetico "armadio", facilmente ricavabili, invece, da una nicchia scavata nel fondo di una parete in muratura. Si deve tener presente, infatti, che in alcuni casi, le pale d'altare costituite da dipinti su tavola che fiancheggiavano ai lati una nicchia centrale ospitante una statua lignea sfruttavano delle rientranze nel muro per ricavare dello spazio sufficiente dietro alla scultura, come nel caso della nicchia di Fiorenzo di Lorenzo per la chiesa di San Francesco al Prato di Perugia o dell'altare di San Sebastiano per la cappella dell'omonima confraternita della chiesa di Sant'Agostino a Narni.

In ogni caso, ad ante chiuse sarebbero state offerte alla vista dei fedeli le immagini di *Sant'Agostino*, titolare dell'ordine che aveva il compito di officiare la chiesa e di *Sant'Egidio*, titolare della cappella, della chiesa e probabilmente nuovo protettore della città.

Aprendo le ante si sarebbero mostrati in occasione di particolari festività, come quella del patrono, o per delle necessità straordinarie e impellenti, il simulacro di Egidio circondato dalle undici storie della sua vita (tre per ogni parasta) sui lati interni dei due fianchi, e altre cinque (tre a sinistra e due a destra) sul *verso* delle ante aperte, dove compariva, in basso a destra, un dodicesimo riquadro in cui, anziché una storia, vi erano raffigurati i confratelli della compagnia dei disciplinati di Santa Croce o, come è indicato significativamente dall'iscrizione sottostante, della "compagnia de S. Egidio". Anche la dedica della confraternita al santo sembra un'ulteriore conferma che in questo momento egli deve aver raggiunto la massima popolarità ad Orte. Non sembrerebbe un caso, a questo punto, anche il fatto che il figlio di un forestiero come il pittore Cola da Roma, nato probabilmente intorno al 1476, sia stato chiamato Egidio, forse sull'onda dell'entusiasmo generato dalla proclamazione del nuovo patrono della città.

Probabilmente, quando Leoncini, riportando ancora una volta le descrizioni "degli anziani", ricorda l'enorme afflusso di gente che si recava in visita alla scultura del santo il primo settembre, giorno della festa di Sant'Egidio, per lucrare l'indulgenza plenaria (in occasione della quale la chiesa rimaneva aperta da un vespro all'altro fino a tre ore di notte anche per le donne)[514], si riferiva proprio alla nuova chiesa ricostruita alla fine del Quattrocento per glorificare il patrono.

All'interno dell'edificio, come si è detto più volte cappella dell'antichissimo e potente Ospedale di Santa Croce, vi dovevano essere con ogni probabilità tre altari (una situazione analoga a quella della chiesa dell'altro ospedale ortano dedicato alla Madonna dei

514 Gioacchini 2001, p. 161; *idem* 2002, p. 88.

Raccomandati), successivamente mantenuti anche quando la chiesa fu inglobata all'interno di Sant'Agostino: l'altare della Pietà, quello di Sant'Egidio e quello di San Leonardo. L'impressione è che all'interno della nuova costruzione la cappella di Sant'Egidio si trovasse in posizione preminente e ospitasse la custodia con la statua, mentre quello della Pietà accogliesse il Crocifisso ligneo, datato negli ultimi studi ad un momento che "può forse oltrepassare la soglia del Cinquecento, collocandosi non oltre il primo decennio"[515].

L'opera del Maestro del Trittico di Chia, pertanto, come si è visto, deve con ogni probabilità essere datata più avanti negli anni, alla fine del nono decennio del Quattrocento e, forse, anche ai primi anni novanta del secolo. A mio giudizio, inoltre, anche alcuni elementi tecnici delle tavole indurrebbero a supporre una esecuzione delle stesse contemporanea a quella della scultura lignea. Quest'ultima, infatti, misura una larghezza di 70 centimetri, una dimensione del tutto congrua a quella dei due sportelli chiusi, che attualmente misurano 76 centimetri (39 cm l'anta sinistra e 37 cm quella destra)[516]. Lo sportello di sinistra, tuttavia, presenta lungo il margine destro l'aggiunta di un listello della larghezza di 2, 3 centimetri: si tratta con ogni evidenzia, di quello che i falegnami chiamano un "aggiustaggio", ossia di una correzione fatta durante il montaggio degli sportelli, resa necessaria, probabilmente, perché la misura delle due ante al momento dell'assemblaggio delle varie parti della struttura si è rivelata troppo precisa per permettere ai due battenti di chiudersi perfettamente. La larghezza massima della scultura, infatti, di 70-73 centimetri[517], al momento del suo inserimento all'interno della nicchia si potrebbe essere rivelata eccessiva, costringendo gli artisti a modificare leggermente le misure della custodia, troppo precise, allargandola di poco più di due centimetri attraverso l'inserimento di un listello. Confrontando le misure, tuttavia, si comprende come la scultura e gli sportelli siano stati progettati simultaneamente, in quanto esse sono del tutto corrispondenti. Il fatto che al momento della messa in opera del "disegno", un progetto unitario comprensivo di contenitore e contenuto, per pochi centimetri le misure non abbiano combaciato è, a mio avviso, un indizio di come l'esecuzione dei due manufatti sia stata affidata contemporaneamente a due diverse botteghe. Probabilmente deve essere stato lo sculture colui che, nel momento in cui ha tradotto le misure da uno schema bidimensionale ad una scultura a tutto tondo, ha ecceduto di qualche centimetro nel senso della larghezza. Le due ante della custodia, infatti, senza l'aggiustaggio, sono perfettamente simmetriche, misurando

515 Cavatorti 2013, p. 107.

516 La misura è tratta dalla scheda del recente catalogo del Museo Diocesano di Arte Sacra di Orte, cfr. Principi 2013, p. 29.

517 Nell'articolo dedicato alla scultura da Principi nel 2012, le misure del manufatto sono leggermente diverse da quelle fornite nella scheda del catalogo del Museo (altezza 180 cm, larghezza 70 cm; cfr. *ibidem*): "la statua misura in altezza 180 cm, alla base 59 cm e alle due estremità laterali 73 cm" (*idem* 2102, p. 116 n. 1).

entrambe 37 cm, con uno scarto di appena tre millimetri.
Considerando la decorazione interna degli sportelli, inoltre, si osserva che la misura di 180 centimetri dell'altezza della statua, coincide con quella della cornice inferiore dei frontoni timpanati dipinti a conclusione della parte superiore delle paraste, come se si fosse voluto in qualche modo proporzionare la parte dipinta sulla superficie interna della custodia con la figura tridimensionale del santo che vi era albergata dentro.

Aspetti stilistici della Custodia di Sant'Egidio

Nella decorazione della custodia è stata notata una tenuta stilistica incostante, soprattutto tra i santi effigiati sul *recto* degli sportelli e le figure delle scene narrative interne. La commissione dell'opera, tuttavia, è stata senza dubbio affidata ad un'unica bottega, diretta da un maestro che ha provveduto a delineare il progetto generale delle composizioni, tanto delle figure dei lati esterni quanto di quelle dell'interno, organizzando la suddivisione di tutti gli spazi, il proporzionamento delle cornici, la "sceneggiatura" delle storie egidiane e la progettazione degli spazi architettonici e dei paesaggi naturali delle scene narrative, che appaiono assolutamente omogenei e concepiti unitariamente. Non è escluso, tuttavia, che il maestro si possa essere servito di qualche collaboratore, con il quale potrebbe aver condiviso le operazioni soprattutto nei piccoli riquadri interni.
Per quanto riguarda i santi dipinti sull'esterno degli sportelli, essi si pongono grossomodo sulla stessa linea delle figure realizzate nel Trittico di Chia, in particolare il *Sant'Agostino*, che ripropone la stessa fisionomia del volto del *San Giovenale*. Come è stato notato, le figure della custodia, tuttavia, sembrano palesare una riflessione operata dal maestro sulla rappresentazione della tridimensionalità e sul senso del volume della figura umana, in quanto esse non si presentano più come delle "tarsie" ritagliate da una sottile e calligrafica linea di contorno, ma accennano a delle piccole torsioni, a delle pose che in qualche modo suggeriscono un'idea di profondità.
Più volumetriche, infatti, si presentano le pieghe dei panneggi, in particolar modo quelli di Egidio, mentre la figura di Agostino palesa un'ideazione di una certa complessità: il santo è raffigurato con il busto ruotato di tre quarti verso la propria sinistra e il saio solcato da pesanti cannelli di stoffa lunghi e ricadenti costituisce il brano qualitativamente più alto della raffigurazione. Un elemento del tutto innovativo rispetto al Trittico di Chia è rappresentato dallo spazio architettonico in cui si trovano le figure, unificato tra i due pannelli attraverso l'invenzione di un unico arco a tutto sesto passante da uno sportello all'altro, decorato da lacunari e fortemente scorciato dal basso, che si va ad impostare su due pilastri dipinti ai

margini delle due tavole. In questa raffigurazione si intensifica la luce tersa e cristallina, diffusamente trasparente, mostrata nel Trittico di Chia: essa proietta infatti delle ombre, soprattutto nel sottarco della volta, di cui è indicata tutta la profondità attraverso un fendente di luce che taglia l'imbotte a metà, proveniente da una fonte posta in alto a sinistra.
Lo stesso Egidio, inoltre, proietta sulla chiara superficie interna del pilastro una tenue ombra, che stacca il personaggio dal fondo e gli conferisce volume. A differenza del tabernacolo di Chia, nella custodia di Sant'Egidio, nonostante l'importanza della commissione, sono state del tutto eliminate le punzonature della lamina metallica, e la stessa gamma cromatica delle tavole risulta molto più sobria e dimessa, con il prevalere delle tinte a base di terre e con un parco uso del rosso e degli azzurri. Tutto è molto più essenziale e monumentale, a dispetto del piglio vivace e della narrazione spigliata che caratterizza le scene interne.
Per quanto riguarda la scelta di inserire i santi all'interno di un arco illuminato dalla luce, il maestro avrebbe potuto attingere al modello offerto dalle figure che si trovano nel sottarco d'accesso alla cappella Mazzatosta, in particolare al *Beato Antonio da Orvieto*, che si staglia imponente in tutta l'altezza della sua statura proprio al di sotto di un arco a botte illuminato da un fonte di luce situata in alto a sinistra. Anche la tipologia del volto del beato orvietano, la barba e i baffi in particolar modo, ricordano quelli di *Sant'Agostino* nella custodia.
Secondo una parte della critica, mentre i due santi esterni spetterebbero al Maestro del Trittico di Chia, le *Storie di Sant'Egidio* sarebbero da assegnare ad un'altra bottega locale, che lavorerebbe a stretto contatto con il maestro, in quanto i riquadri interni apparirebbero "deboli" rispetto alla qualità "più elevata" del trittico[518]. Nelle piccole scene è stato riconosciuto un fondamentale influsso di Benozzo Gozzoli, il cui stile narrativo degli affreschi di Santa Rosa sarebbe stato tradotto in forme più provinciali e popolari, ma dal gusto spigliato e vivace[519]. Sopravvive in esse anche un legame con la tradizione cortese tardogotica locale, denunciata nei dettagli eleganti di alcune scene di ambientazione naturalistica, nella descrizione raffinata degli animali e delle vesti preziose del re di Francia[520]. Le *Storie*, inoltre, rientrerebbero nell'alveo della pittura di Lorenzo da Viterbo, soprattutto il linearismo accentuato dei profili e la tendenza alle fisionomie decise e al realismo espressivo[521].
Per quanto riguarda la possibilità di attribuire la parte interna della custodia ad una bottega diversa da quella responsabile della decorazione esterna[522], ritengo che le differenze riscontrabili tra il *recto* e *verso* del manufatto non siano tali da indurre ad accettare tale

518 Cavallaro 1998, p. 119.
519 Ivi, pp. 118-119.
520 Ivi, p. 117.
521 Ivi, p. 118.
522 Ivi, p. 119.

ipotesi. A mio avviso, infatti, il carattere più corsivo che si registra rispetto al Trittico di Chia è dovuto, oltre che dalla distanza cronologica che intercorre tra le due opere, soprattutto dal fatto che esse afferiscono a due funzioni molto diverse: il tono delle figure del tabernacolo di Chia, infatti, è aulico e solenne, in quanto l'opera era destinata all'altare della principale chiesa di una piccola comunità, per la quale esso doveva accompagnare le celebrazioni officiate dal clero ufficiale in occasione della liturgia.

Le Storie Egidiane, al contrario, avevano lo scopo di far conoscere agli abitanti di Orte il nuovo santo patrono attraverso il racconto delle principali vicende della sua vita. La loro funzione è espressamente narrativa e la loro regia è orchestrata in funzione dell'immediata comprensione da parte del pubblico.

Si veda, ad esempio, come il giovane Egidio, un ragazzo elegante e dal taglio dei capelli alla moda (figg. 53, 56), dopo le vicende dedicate alla sua vita di città, dipinte sulla metà sinistra della custodia (dove gli ortani possono riconoscere un tipico interno di un'abitazione dei loro tempi, con la culla, il soffitto a cassettoni, il letto sopra ai cassoni) decida di cambiare vita abbandonando la mondanità per rifugiarsi in solitudine nella preghiera all'interno di una grotta. Tale mutamento è sottolineato da un abile cambio di scena operato nel passaggio dai riquadri di sinistra a quelli di destra. Nel primo riquadro in alto si assiste, infatti, alla nuova "vestizione" dell'abito monacale di Egidio effettuata dall'eremita Veredomo (episodio non presente nell'agiografia del santo ed espressamente inventato nella custodia di Orte[523]). In questo riquadro Egidio è ancora giovane ma si è già praticato la tonsura (fig. 54). In quella successiva, in cui è raffigurata la cerva (che aveva nutrito con il proprio latte Egidio durante il suo eremitaggio) mentre scappa inseguita dai cacciatori del re di Francia, il santo ha le stesse identiche sembianze di Veredomo. Egli, in un certo senso, ne ha preso il posto all'interno della storia: indossa l'abito monacale ed ha una lunga barba bianca, con i lineamenti del volto più marcati; egli si è trasformato in un anziano e saggio eremita, tanto è vero che ha occupato la stessa grotta dove prima viveva Veredomo (fig. 55). Due scene più avanti si assiste ad un altro cambio di scena.

Siamo ritornati, infatti, nuovamente nel mondo civilizzato, in città, dove Egidio è invitato dal re a celebrare una messa: il cambiamento è ancora una volta sottolineato dal mutamento dell'aspetto del santo, il quale ha dismesso le sue vesti "selvatiche" e si è completamente rasato, per officiare il culto divino presso un altare (fig. 60). Con il volto sbarbato Egidio compare anche nell'episodio delle sue esequie (fig. 58).

523 Sotto alla scena corre l'iscrizione "Quando S. Egidio se fece frate". Nella leggenda aurea, infatti, non si fa nessun cenno alla vestizione dell'abito benedettino, ma soltanto si accenna all'incontro nel deserto con l'eremita, il quale non ha nessuna parte nella scelta di ritirarsi in solitudine del giovane, cfr. ivi, pp. 113-114.

Credo che tutti questi cambiamenti riscontrabili nella figura del protagonista siano stati studiati per vivificare l'effetto narrativo del racconto e coinvolgere così lo spettatore, attraverso l'utilizzo di una serie di elementi di ambientazione e di atmosfera il cui scopo era quello di rendere immediatamente chiara e fluida la lettura delle varie situazioni e i passaggi da un episodio all'altro.

Se analizziamo le *Storie egidiane* confrontandole con le altre opere che la critica ha assegnato al Maestro del Trittico di Chia, ci rendiamo conto che solo nella custodia di Orte il pittore si è dovuto cimentare con un ciclo narrativo. Il discorso delineato nelle immagini egidiane necessitava di un tono e di un registro linguistico che andava a sollecitare delle corde assai diverse e probabilmente nuove per il maestro del Trittico di Chia. Inoltre, per diversi episodi il pittore è stato costretto a muoversi senza l'ausilio fondamentale dei modelli iconografici offerti dalla tradizione. Diverse scene della vita del santo, infatti, sono del tutto inedite, prese in prestito da altre agiografie per completare tutti i momenti della vita di Egidio[524]. È quindi possibile che il maestro, muovendosi sul terreno per lui, forse, "scivoloso" della narrazione leggendaria, abbia avuto qualche impaccio ad abbandonare il formato e il genere a cui era più abituato, quello di figure singole, stanti, dal carattere prettamente devozionale, e abbia sperimentato per la prima volta l'impegno di dover immaginare e concepire un vero e proprio racconto degno di un grande ciclo narrativo. Probabilmente è, quindi, per tale ragione che si riscontra una leggera flessione stilistica tra le figure interne della custodia e quelle esterne.

Ben consapevole della nuova imperante visione prospettica rinascimentale, di cui a Viterbo due esempi di primo piano erano offerti dalle più accostabili scatole prospettiche di benozzo Gozzoli nel ciclo di Santa Rosa e dalla pierfrancescana scena dello *Sposalizio* di Lorenzo da Viterbo in Santa Maria della Verità, il Maestro di Chia non ha potuto fare a meno di proporre architetture e interni prospettici anche nelle scene egidiane. La formazione locale dell'artista si evidenzia proprio in queste prove di prospettiva, nelle quali finché ha avuto a disposizione dei modelli, come nella prima scena raffigurante *La madre e la balia che non trovano Egidio nella culla*, ripresa dalle invenzioni bennozzesche[525], il pittore ha saputo rendere uno spazio piuttosto credibile: egli ha utilizzato anche il chiaroscuro per suggerire lo scalare in profondità della griglia disegnata dai cassettoni sul soffitto e si è servito dell'espediente del reticolato dei conci del pavimento e delle pareti per indicare le linee convergenti verso l'unico punto di fuga situato sull'estrema destra. Tuttavia, queste stesse linee non sono realizzate con rigore e

524 In particolare le prime tre scene (*La madre e la balia non trovano Egidio nella culla*; *Egidio è portato nella selva dai diavoli*; *Egidio è allattato da una cerva*) sono tratte dalla vita del proto diacono Santo Stefano: "l'artista di Orte si è ispirato alla vita di Santo Stefano per colmare il vuoto dell'infanzia di sant'Egidio", che nella Legenda aurea inizia con la donazione del mantello al povero, quando il santo è già adulto (ivi, p. 111).

525 Ivi, p. 118.

attenzione geometrica, ma in maniera "intuitiva": non tutte vanno nella stessa direzione, alcune si curvano, altre si allargano, esse più che altro suggeriscono l'idea di una visione prospettica piuttosto che costruirne una vera e propria.

Quella del maestro di Chia appare una soluzione che ricorda, in forme ancora più approssimative, quella adottata da Pancrazio Jacovetti nella scena dell'*Annunciazione* dipinta nella chiesa di San Biagio a Corchiano.

Nel momento in cui l'autore delle *Storie egidiane* ha dovuto cimentarsi con una invenzione piuttosto articolata dal punto di vista dell'ambientazione, come quella che rappresenta Egidio mentre distribuisce l'elemosina (fig. 56), egli si è trovato piuttosto in difficoltà. In particolare, un evidente impaccio si evidenzia nella costruzione dei due gradini dell'abitazione del santo, appoggiati con un arco alla soglia del portale da dove Egidio è uscito per consegnare i sacchetti pieni di denaro ai poveri e ai bisognosi. In questa scena, infatti, i vari piani orizzontali dei gradini, quelli dell'interno della casa e quelli del pavimento piastrellato dove si trova il popolo sembrano del tutto indipendenti uno dall'altro, in alcuni casi quasi ribaltati, e non rispettano lo stesso punto di fuga. L'errore prospettico più evidente è quello della linea che disegna il bordo dei gradini, la quale non segue lo stesso andamento dei ricorsi dei mattoni del pavimento sottostante. Un altro punto dell'ambiziosa composizione in cui il pittore non è riuscito a rendere credibile e unitaria la costruzione della scena, inoltre, è la cassapanca aperta all'interno della casa di Egidio, ben costruita come un parallelepipedo scorciato, ma impennata verso l'alto per permettere di vedere l'ancella che ne tira fuori il denaro da distribuire ai poveri. Interessante notare, inoltre, come il pittore si sia tratto dall'impaccio di dover rappresentare la complessa struttura interna di una chiesa, nella scena della celebrazione della messa da parte di Egidio, ambientando l'evento all'interno di uno spazio aperto in una sorta di cortile.

È stato osservato[526] come questo episodio sembri tener presente l'analoga scena dipinta dal Maestro di Narni del 1409 in una delle cappelle del coro della cattedrale di San Giovenale nel vicino centro di Narni.

Nella chiesa narnese è stato affrescato, infatti, un vero e proprio ciclo dedicato a sant'Egidio, raffigurato in quattro episodi dipinti nella parte bassa della cappella, forse in origine dedicata proprio al santo francese: *l'elemosina di sant'Egidio* (fig. 63), *Il dono del mantello*, *L'incontro con il re di Francia nel bosco* (fig. 62), *La messa di sant'Egidio* (fig. 61)[527]. Non si può escludere che il Maestro del Trittico di Chia fosse a conoscenza dell'esistenza di tale ciclo e ne

526 Ivi, p. 115.

527 Sul ciclo pubblicato per la prima volta da Zeri (1958, pp. 3-9), cfr. anche Todini 1989, p. 160; Fratini 1990, p. 115; Ranucci 1992, pp. 82-84; Fratini 1998, p. 224 n. 28.

avesse preso visione, come sembrerebbe dalla medesima idea, presente nelle due composizioni, di raffigurare la mensa d'altare in primo piano, con gli stessi oggetti liturgici ben disposti e offerti alla vista del popolo inginocchiato ai lati, e di rappresentare l'angelo con il cartiglio che irrompe nella chiesa planando dalla destra del riquadro. Un ulteriore vicinanza potrebbe essere rappresentata dalla scelta di raffigurare il giovane santo con un elegante abito alla moda ed i capelli biondi. Anche la scena della distribuzione delle elemosine, ambientata in uno scenario cittadino, ritrae Egidio che esce dalla porta di una casa posta sulla sinistra e distribuisce dei sacchetti ai poveri accalcati sulla destra, mentre dei riferimenti più generali si possono cogliere nell'episodio dell'incontro con il re di Francia nel bosco. Tuttavia, anche in quest'ultimo riquadro si possono notare alcune vicinanze compositive tra il ciclo di Narni e quello di Orte, come ad esempio l'invenzione della grotta posta alle spalle del santo, la posizione di quest'ultimo sull'estrema destra della composizione con la cerva accucciata ai suoi piedi e la freccia che gli trafigge il braccio sinistro, particolare quest'ultimo non specificato nella leggenda agiografica[528]. Si potrebbe perciò, addirittura ipotizzare che, date le analogie riscontrate, il carattere da "fiaba cortese" evidenziato nelle storie egidiane di Orte possa essere stato ispirato in qualche modo anche dal modello tardo trecentesco della cappella del duomo di Narni.

Le ingenuità, o per meglio dire le "sgrammaticature prospettiche", riscontrabili nella custodia di Orte sono del tutto comprensibili in un artista di formazione locale, avvenuta probabilmente presso un pittore ancora tardogotico, come si ricava anche dai gattelli che decorano i timpani dipinti nella zona superiore delle quattro paraste, un'architettura prettamente gotico-fiorita, simile a quelle realizzate dal Maestro di Gallese.

All'interno dei timpani delle due paraste più esterne sono state realizzate le due figure dell'*Angelo annunciate* (fig. 64) e della *Vergine annunciata*, una riproposizione in controparte e in scala ridotta degli stessi personaggi dipinti sui lati interni degli sportelli laterali del Trittico di Chia. A differenza della figura dell'arcangelo realizzato in quest'ultima opera, tuttavia, nella custodia si evidenzia un ulteriore elaborazione del soggetto, reso in maniera molto più dinamica e meno bloccata, con un ampio svaso della veste intorno alle maniche e un più movimentato andamento del panneggio arricciato sotto alla cintura.

Numerose sono le fisionomie delle piccole figure che, nelle *Storie*, richiamano i personaggi di grande formato realizzati dal maestro sia nel tabernacolo di Chia che sulla facciata esterna degli sportelli della custodia di Orte: esse compaiono sia nella versione delicata e diafana ritratta di profilo, ripresa dall'arcangelo Gabriele di Chia e destinata al giovane ed efebico

528 Cavallaro 1998, p. 114.

Egidio e alle figure femminili, sia in quelle frontali con la tipica visione schiacciata del naso, riservate ai personaggi maschili (confrontabili con i santi Giovenale, nel trittico, e Agostino, nella custodia).

Va sottolineato, ad ogni, modo, come non tutti i personaggi appaiano delineati con la stessa cura: mentre alcune figure, infatti, sono di fattura più curata e sorvegliata, altre appaiono tracciate in modo più sbrigativo, quasi bozzettistico, e potrebbero rivelare la presenza della mano di un aiuto di bottega. Caratteristiche proprie del Maestro di Chia, ad ogni modo, si dimostrano la notevole essenzialità nella caratterizzazione delle scene e delle ambientazioni. Questa tendenza ad una pittura che tende a risparmiare al massimo la descrizione dello spazio in cui sono inseriti i personaggi, e che conferisce il carattere "metafisico" e "lunare" agli sportelli del trittico di Chia, si ritrova anche nella custodia di Orte.

Basti guardare come sia scarno e desolato il paesaggio nella scena con *Egidio che consegna il mantello al povero* (fig. 53) o come sia ripetitivo il fondale del bosco realizzato nei vari riquadri con una schematica successione di alberelli che scalano in profondità, ma privo di qualsiasi accenno descrittivo nel prato, realizzato con una compatta e monocorde campitura di colore verde. Ritornano, inoltre, nei vari riquadri anche le tipiche nuvole delineate con veloci e essenziali tocchi di colore liquido che solcavano il cielo alle spalle dell'arcangelo Gabriele nel trittico di Chia.

È stato notato come in quest'opera il maestro riveli un'accentuata definizione dei caratteri somatici nei volti dei personaggi[529]. In effetti, se si confrontano le figure della custodia con quelle del Trittico o dell'*Assunta* di Porchiano, si nota una più attenta ricerca del pittore nella resa delle fisionomie dei volti.

Un vero e proprio ritratto, inoltre, sembrerebbe essere quello del personaggio raffigurato di profilo con la berretta rossa all'italiana, folti capelli neri e naso molto prominente che compare alle spalle della povera gente nell'episodio de *L'elemosina di sant'Egidio* (fig. 57). Una scena che per la particolare rappresentazione, la distribuzione di un aiuto economico ai poveri e ai malati, poteva bene prestarsi a simboleggiare l'attività di assistenza sociale promossa dalla committenza, la confraternita dei Disciplinati di Santa Croce.

In effetti, oltre ai poveri mendicanti vestiti di stracci che si vedono in primo piano, sulla parte destra del riquadro compare un gruppo di giovani ragazze che hanno ricevuto anch'esse il

529 La custodia testimonierebbe "il parziale svincolamento dai modi di Lorenzo da Viterbo, ancora evidenti nei brani dell'angelo annunciante, in favore di una vena narrativa più rustica e descrittiva non esente da attenzioni prospettiche e plastiche" (Principi 2013, p. 32). Al contrario Petrocchi ritiene che l'opera mantenga la stessa riduzione della cultura laurenziana del Trittico di Chia, cultura dalla quale vengono rimossi "gli assunti fondamentali del realismo e della morbida e sensibilissima luminosità che delineava espressioni e figure" (Petrocchi 2005, p. 179).

sacchettino con il denaro: “sono giovani, di bell'aspetto e in buona salute; l'atmosfera è quasi mondana”[530]. Probabilmente l'inserimento di queste fanciulle potrebbe costituire un riferimento ad una delle attività assistenziali della confraternita, come ad esempio quella di distribuire delle doti per permettere alle giovani in età da marito di sposarsi. Proprio questo tipo di aiuto è documentato, infatti, per un'altra importante confraternita di Orte, quella della Madonna dei Raccomandati, la quale aveva istituito un fondo che serviva a procurare ogni anno la dote ad alcune fanciulle povere[531]. Non si può escludere, quindi, che il personaggio di profilo con la berretta rossa sia il ritratto di un membro influente della confraternita di Santa Croce, forse il rettore che in quegli anni si era occupato della commissione della custodia.

La caratterizzazione fisionomica dei personaggi, oltre che nelle *Storie egidiane*, dove svolge un naturale funzione scenica e narrativa, è riscontrabile anche nella figura di maggior formato di *Sant'Egidio* dipinta sullo sportello esterno destro (fig. 66). Il santo patrono di Orte, infatti, diversamente dalle figure del trittico di Chia e dal suo compagno *Sant'Agostino*, presenta il volto smagrito da cui si stacca un naso dalle forme pronunciate, delle increspature che scendono ai lati della bocca e sotto il mento, gli occhi cerchiati che lasciano trasparire i segni del tempo. Attraverso un tenue chiaroscuro il maestro ha cercato di conferire volumetria all'ovato, mentre i capelli si stagliano netti e cesellati in grosse ciocche arricciolate, come se fossero stati fusi nel bronzo o scolpiti nel legno.

Questa nuova attenzione alla tridimensionalità e alla caratterizzazione espressiva, resa attraverso un calligrafismo irrobustito, che veniva interpretata come una conseguenza dell'apprendistato presso Lorenzo da Viterbo, si potrebbe a mio giudizio spiegare anche attraverso l'influsso che potrebbe aver avuto sul Maestro del Trittico di Chia un'altra bottega operosa proprio in questi anni nei territori della Teverina Laziale e amerina. Ci si riferisce all'attività di quell'artista seguace di Piermatteo d'Amelia che la critica ha ultimamente ribattezzato con il nome di Maestro di Toscolano.

530 Ivi, p. 112.
531 Gioacchini 2001, p. 19.

Gli influssi di Piermatteo d'Amelia sulla produzione pittorica locale

Il Maestro di Toscolano

Il vivace dibattito che si è aperto negli ultimi tempi tra gli studiosi in riferimento alla reale portata rivestita dalla personalità artistica di Piermatteo d'Amelia nel territorio gravitante tra Umbria meridionale e alto Lazio ha portato ad evidenziare come la figura dell'artista amerino risulti centrale per lo svolgimento della pittura locale negli ultimi due decenni del Quattrocento[532].

La stessa importanza dell'attività del maestro nei centri di Firenze e Roma, inoltre, nella recente monografia dedicatagli[533], è stata nettamente rivalutata, al punto che alla luce degli ultimi studi Piermatteo si configura come uno dei principali artisti attivi nei Palazzi Vaticani durante il pontificato di ben quattro papi e, in particolare, sotto Innocenzo VIII (di cui era certamente *pictor papalis*) e nei primi due anni di reggenza di Giulio II[534].

La particolare ed eccellente formazione fiorentina cui è stato sottoposto il maestro, transitato per le più importanti botteghe della Firenze medicea, come quelle di Filippo Lippi e di Andrea Verrocchio, ha determinato l'altissimo livello qualitativo delle opere eseguite tra la fine degli anni settanta e la metà degli anni ottanta del Quattrocento[535], nelle quali Piermatteo ha saputo infondere un aspetto così accattivante e nuovo da produrre una notevole serie di imitatori e seguaci.

Oltre alla straordinaria *Annunciazione della Vergine* dipinta per la chiesa dell'Annunziata del convento dei frati clareni di Amelia (attualmente al Museo Gardner di Boston), un'opera che è rimasta un po' nascosta in un piccolo complesso isolato nelle campagne amerine, il pittore ha lasciato nel territorio umbro tre dipinti che hanno avuto un notevole successo iconografico: il polittico degli agostiniani di Orvieto, eseguito nel 1481, l'affresco con la *Madonna con il Bambino e sante* per la chiesa di Sant'Agostino a Narni, realizzato nel 1482, e il polittico dei

532 A partire dalla mostra monografica dedicata a Piermatteo d'Amelia nel 2009 presso i musei comunali di Terni e di Amelia (*Piermatteo d'Amelia e il Rinascimento nell'Umbria meridionale*, a cura di Vittoria Garibaldi e Francesco Federico Mancini, Amelia-Terni, dicembre 2009-maggio 2010), sono stati organizzate diverse giornate di studio dedicate all'attività di Piermatteo e quella dei suoi seguaci: *Piermatteo d'Amelia alla scoperta di un artista e del suo territorio* (Amelia Palazzo Petrignani, 9 aprile 2010); *Piermatteo d'Amelia nei documenti degli archivi umbri* (Spoleto archivio di Stato, 17 aprile 2010); *Un maestro rinascimentale a Castiglione* (Castiglione in Teverina, Chiesa di San Rocco, 30 aprile 2010); *Piermatteo d'Amelia a Vasanello. Episodi di pittura rinascimentale nella Tuscia* (Vasanello, Castello Orsini, 2 ottobre 2010). Gli interventi della giornata di studio di Vasanello sono stati successivamente pubblicati nel numero monografico della rivista Predella: *Su Lorenzo da Viterbo e Piermatteo d'Amelia*, 4, 2011. Nel 2016, inoltre è stata organizzata a Orte la giornata dal titolo *Pittura e scultura nel patrimonio di San Pietro al tempo di Piermatteo d'Amelia* (Orte, palazzo vescovile, 26 febbraio 2016).

533 Vignoli 2015.

534 Per il periodo romano di Piermatteo cfr. Vignoli 2015, pp. 223-240 e pp. 364-383.

535 Sulla formazione di Piermatteo d'Amelia cfr. Vignoli 2011; *idem* 2015, pp. 91-158.

Francescani di Terni, compiuto tra il 1483 e il 1485.

In questi tre capolavori, in particolare, ad essere stato replicato in numerosissime copie presenti in una vasta area situata tra la Teverina laziale e l'Umbria, è stato il gruppo centrale della Madonna con il Bambino, in alcuni casi riprodotto fedelmente in altri rielaborato con maggiore libertà.

Per quanto riguarda le composizioni più vicine ai modelli di Piermatteo, al punto da sembrare quasi una trasposizione dagli stessi cartoni del maestro, esse sono state il più delle volte attribuite a degli stretti collaboratori di bottega[536] se non, in alcuni casi, addirittura al pittore amerino in persona[537].

Ispirati al gruppo della Madonna con il Bambino di Orvieto e di Narni, questi affreschi si trovano in Umbria nei centri di Toscolano ad Avigliano Umbro e di Porchiano del Monte di Amelia, e nel Lazio nei vicini borghi di Castiglione in Teverina e di Montecalvello.

Il percorso critico che ha portato al riconoscimento della personalità a cui si devono assegnare le opere sopra elencate è molto tortuoso ed è stato caratterizzato da vari interventi di assestamento[538]. Diversi, infatti, sono stati i raggruppamenti di opere e gli pseudonimi a cui esse sono stati riferiti, a partire dalla eterea figura di Domenico Velandi, ricostruita da Faldi intorno ad un dipinto in collezione privata a Cracovia firmato dal misterioso pittore viterbese[539], per giungere al cosiddetto "Maestro dell'*Assunta* di Castiglione in Teverina" indicato da Cannatà[540] ed approdare, infine, al "Maestro di Toscolano" coniato da Todini[541].

In particolare, piuttosto risolutivo è sembrato il contributo di Todini che prendeva le mosse da un affresco della chiesa di San Rocco a Castiglione in Teverina datato 1485 e pubblicato per la prima volta da Cannatà (che indicava nel gruppo con la *Madonna con il Bambino* la ripresa iconografica dall'affresco di Narni di Piermatteo datato 1482). A questo dipinto venivano avvicinati dallo studioso assisano altri affreschi recentemente scoperti in terra umbra (nel 1984 era stato rinvenuto il ciclo dell'edicola di Toscolano e nel 1987 l'affresco di Porchiano di Amelia[542]), i quali anch'essi denunciavano una forte vicinanza con un'opera di Piermatteo, il pannello centrale del polittico degli agostiniani di Orvieto .

536 Di questa opinione sono stati Todini 1989, p. 199; Marcelli 1996, p. 55; Petrocchi 2005 (2010), pp. 185-186; Marcelli 2009, p. 54.
537 Ritengono gli affreschi del Maestro di Toscolano eseguiti direttamente da Piermatteo d'Amelia Sgarbi 1985, pp. 96-98; M. Castrichini 1996, pp. 172-186; Sgarbi 2008, p. 189; L. Castrichini 2009, p. 59; M. Castrichini 2011, pp. 128-147.
538 Un approfondita analisi della vicenda critica del Maestro di Toscolano è stata effettuata sia da Pedrocchi (2010, pp. 183-185) che da Vignoli (2015, pp. 403-412).
539 Faldi 1970, pp. 34-35.
540 Cannatà 1983, p. 215.
541 Todini 1989, I, p. 199.
542 Cfr. Vignoli 2015, p. 406-408.

Lo studioso, così, ricavando alcuni numeri dal catalogo del Maestro di Castiglione in Teverina, è arrivato ad assegnare una serie di opere situate sia in territorio laziale che umbro ad una nuova personalità, nella quale sono confluiti anche dipinti che Faldi aveva ricondotto al Maestro del Trittico di Chia.

All'anonimo pittore Todini ha perciò attribuito gli affreschi delle chiese di San Salvatore e San Lanno a Vasanello (già assegnati da Faldi a Velandi[543] e da Cannatà al Maestro di Castiglione in Teverina[544]), quelli della chiesa di San Rocco a Montecalvello (che Faldi indicava come un'opera del Maestro del Trittico di Chia[545]), l'edicola di San Rocco a Castiglione in Teverina, quella dell'Annunziata a Toscolano e la lunetta della chiesa di San Simeone a Porchiano del Monte[546] (queste ultime due fino a quel momento dibattute tra Piermatteo d'Amelia[547] o un suo debole seguace locale[548]).

L'anonimo maestro, attivo in area viterbese alla fine del XV secolo, sarebbe un seguace e collaboratore di Piermatteo d'Amelia. Egli, inoltre, manifesterebbe sia dei ricordi di Benozzo Gozzoli che dei rapporti con la pittura viterbese, mentre nella sua fase tarda si sarebbe avvicinato ai modi di Antoniazzo Romano[549].

Gli studi successivi non hanno operato sostanziali modifiche al quadro delineato da Todini né hanno messo in dubbio il catalogo da lui raggruppato. Solo recentemente Petrocchi[550] ha proposto di unificare le due figure del Maestro di Castiglione in Teverina e del Maestro di Toscolano ("le presunte divergenze tra le opere raccolte sotto al maestro di Castiglione e di Toscolano vanno, invece, decisamente riunite"[551]), accorpando i due cataloghi[552].

Le date delle opere riunite dallo studioso confermerebbero i riferimenti culturali in esse riscontrati, quali "l'appartenenza alla bottega di Piermatteo" e "l'elaborazione di una cultura figurativa che dalla radice laurenziana e amerina muove nel corso degli ultimi due decenni verso l'acquisizione di modelli antoniazzeschi"[553].

---

543 Faldi 1970, p. 35.
544 Cannatà 1983, p. 215.
545 Faldi 1970, p. 34; *idem* 1990, p. 103.
546 Todini 1989, I, p. 199. Al maestro Todini attribuiva znche due tavole in collezione privata: un *San Sebastiano*, laterale frammentario di un polittico già a Firenze in collezione privata (n. 1091) e una *Madonna con il Bambino* già ad Amsterdam nel 1934, all'interno della Galleria Goudstikler (n. 1095), cfr. *ibidem*.
547 Sgarbi 1985, pp. 96-98.
548 Zeri 1985, p. 6, n. 6; Lunghi 1985, p. 7.
549 *Ibidem.*
550 Petrocchi 2010, p. 183-192.
551 Ivi, p. 185.
552 Al catalogo del Maestro di Toscolano proposto da Todini, Petrocchi aggiunge quindi le due tavole del Lindenau Museum di Altemburg con l'*Annunciazione* sul *recto* e *I santi Pietro e Paolo* sul *verso*, la tavola con l'*Assunta* della chiesa parrocchiale dei Santi Filippo e Giacomo a Castiglione in Teverina e una piccola tavola del Museo d'Arte Sacra di Orte con una *Annunciazione* datata 1501 (*Ibidem*).
553 *Ibidem.*

Il corposo catalogo riunito sotto al nome del Maestro di Toscolano, così come esso si presenta alla luce degli ultimi studi dedicati all'argomento, si presenta con caratteri molto eterogenei.
Il *corpus* necessiterebbe, infatti, di essere sfrondato di alcune opere che a mio giudizio non condividono le stesse caratteristiche di un gruppo compatto e molto omogeneo di affreschi che manifestano inequivocabilmente l'appartenenza alla mano di uno stesso artista che manifesta "una cultura certamente densa anche di influssi dialettali, derivante da un lato dal Maestro di Castiglione per certi tipi fisionomici e per il modo accurato di lumeggiare gli incarnati, e, dall'altro, dal maestro dell'Annunciazione Gardner per il gusto di un'insistita definizione lineare e per precisi prestiti iconografici"[554].
A questa anonima personalità, identificabile con il *namepiece* del "Maestro di Toscolano", è possibile, perciò, a mio avviso assegnare:

- gli affreschi dell'edicola di San Rocco a Montecalvello, databili tra il 1481 e il 1483 (fig. 67)[555].
- gli affreschi delle pareti laterali della chiesa di San Bernardino nel vicino centro di Sipicciano (figg. 68-69).
- gli affreschi della parete di fondo della chiesa di San Rocco a Castiglione in Teverina (come si apprende dall'iscrizione che corre in basso, commissionati dalla comunità di Castiglione ed eseguiti nel 1485 (fig. 70)[556].
- la lunetta dipinta per la famiglia Clementini nel 1486 nella chiesa di San Simeone a Porchiano del Monte (fig. 71)[557].
- l'edicola di Toscolano ad Avigliano Umbro (fig. 72).
- un inedito affresco, mutilo e molto deteriorato, raffigurante la *Madonna con il Bambino e la Trinità* nell'omonima chiesa posta poco fuori dell'abitato di Porchiano di Amelia[558].

Questi dipinti si collocano in un arco cronologico che può essere circoscritto al nono decennio

554 Cannatà 1983, p. 215.
555 La datazione si desume utilizzando come termine *post quem* la data 1481 apposta sulla *Madonna con il Bambino* del pannello centrale del polittico degli agostiniani di Orvieto, a cui si è ispirato il pittore, e come termine ante quem un graffito presente sull'intonaco degli affreschi datato 1483 (L. Castrichini 2009, p. 59).
556 "[...]magine a(n)no facto la comunità [...] de castiglione at on(o)re della gloriosa vergine/ s·rocho·ed·s·sebastiano·s ·iohanni […] et·s·berna(r)dino nostri ad vocati·m·cccc·lxxx·v"; sulla facciata di un trave del soffitto : "VENGA PUR DAL CIEL GRATIE DESIA·ECCO IL MAR DI·SALUTE·ECCO MARIA".
557 Ivi, p. 54. Luca Castrichini, preferisce correggere la datazione dell'affresco dal 1486, come era stata letta da Monica Castichini nel 1996 (M. Castrichini 1996, p. 182) al 1476. Tuttavia tale riferimento cronologico risulta impossibile, in quanto attribuirebbe all'affresco di Porchiano una precedenza rispetto al polittico degli Agostiniani del 1481, da cui in realtà è ripreso il gruppo della *Madonna con il Bambino*. Il confronto tra le due opere è talmente eclatante (la qualità della Madonna di Berlino del 1481 è notevolmente superiore a quella di Porchiano) da non lasciare adito a dubbi circa la precedenza dell'opera orvietana rispetto a quella porchianese.
558 L'inedito affresco è stato riscoperto alcuni anni fa dal restauratore Simone De Turres.

del Quattrocento e sono situati in centri messi in collegamento dal fiume Tevere o dalla via Amerina, in una zona molto interessante che fa da confine tra i territori posti sotto l'influenza amerina e quella orvietana. Osservando la carta del territorio, risulta subito evidente il profondo legame che unisce i centri che ospitano le opere del Maestro di Toscolano, bagnati dal corso del fiume Tevere in un'area che si estende per circa trenta chilometri.

Data la concentrazione delle opere, probabilmente il pittore deve aver avuto un forte radicamento in questa zona. Non è un caso che il maggiore modello di riferimento del maestro sia costituito dai dipinti di Piermatteo d'Amelia, il quale proprio tra Orvieto e Amelia si è trovato a vivere e a lavorare subito dopo il lungo soggiorno fiorentino, nei cinque anni che vanno dal 1479 al 1484[559].

Il Maestro di Toscolano, inoltre, sembra essersi specializzato in un ben preciso genere di immagini devozionali, quelle *contra pestem*, in quanto su sei opere ben tre sono le edicole decorate fuori dai centri abitati, lungo delle strade poste proprio a protezione delle comunità dal morbo[560].

Un dato caratteristico di questo maestro è il fatto che citazioni letterali delle figure piermatteane si ritrovano unicamente dal gruppo della *Madonna con il Bambino*, e in particolar modo dalla Vergine del pannello centrale del polittico di Orvieto. Il personaggio di Maria, infatti, è stato replicato molto fedelmente nella Madonna di Montecalvello, di Toscolano e, in controparte, di Porchiano del Monte. Il gruppo completo con il piccolo Gesù che porge alla Madre il chicco di melograna, invece, è stato riproposto unicamente a Toscolano, il cui cartone ribaltato è stato utilizzato successivamente anche a Porchiano.

Per quanto riguarda, invece, il gruppo centrale dell'affresco di Narni, esso è stato preso a modello unicamente a Castiglione in Teverina, forse perché qui la parete da affrescare risultava molto più vasta rispetto a quella delle piccole edicole degli altri centri e occorreva utilizzare un modello più articolato come quello della chiesa di Sant'Agostino a Narni. Probabilmente, il lungo drappo di stoffa che in quest'ultimo dipinto protegge la testa della Vergine per poi scendere verticalmente alle sue spalle è stato tenuto presente anche nella lunetta di Porchiano e a Montecalvello.

Presumibilmente, così come avvenuto per Pancrazio Jacovetti, che delle opere di Antoniazzo Romano ha riproposto incessantemente l'invenzione della Madonna Huston perché colpito particolarmente da quella innovativa soluzione iconografica[561], allo stesso modo il Maestro di Toscolano si è comportato nei confronti della figura della Vergine dipinta da Piermatteo a

559 Sul periodo umbro di Piermatteo d'Alia cfr. Vignoli 2015, pp. 201-220 e pp. 259-281
560 Ivi, pp. 416-417.
561 Cfr. Cap. I.

Orvieto.

Il maestro amerino aveva, infatti, trovato una sintesi efficace tra alcune delle più importanti correnti della pittura fiorentina del tempo (come la monumentalità e il naturalismo verrocchiesco, la grazia dei volti femminili delle sculture di Luca della Robbia, l'attenzione al dato descrittivo dei fiamminghi), che lo avevano portato a concepire una particolare tipologia di bellezza femminile, dolce e materna, ma allo stesso tempo estremamente seducente e aristocratica, di uno splendore apollineo e incorruttibile, in cui si materializzava un nuovo classicismo permeato di bellezza naturale e lucente.

Merito del pittore amerino è stato certamente l'intuizione di trasporre in chiave monumentale le iconografie che a Firenze erano destinate a tavole di piccolo formato concepite per la devozione privata. In particolar modo l'immagine della cosiddetta "Madonna del davanzale"[562] ha trovato una grande fortuna nella versione di grande formato sperimentata da Piermatteo nell'affresco di Narni e nella Pala dei Francescani di Terni, replicata in numerose zone dell'Umbria[563] e dell'alto Lazio[564].

La stessa Madonna del pannello centrale degli agostiniani, come già aveva riconosciuto Federico Zeri, costituisce una variazione aggiornata della Madonna del Tondo Bartolini di Filippo Lippi, un'opera destinata, anch'essa alla fruizione privata. Sono immagini del tutto innovative per il territorio posto tra Umbria e Lazio e devono senza dubbio aver colpito immediatamente l'occhio del pubblico, *in primis* quello degli artisti locali, che vi hanno scorto un nuovo modo di presentare la più tradizionale e più richiesta delle iconografie, quella appunto della Vergine con il Figlio in braccio.

Oltre allo schema iconografico della Madonna con il Bambino, un altro aspetto che il maestro ha cercato di riproporre dai personaggi di Piermatteo è il particolare atteggiamento delle figure dei pannelli laterali del polittico di Orvieto (come il *San Nicola*, il *San Giovanni Battista*, o il *Padreterno* nella lunetta ora a Barcellona[565]), senza dubbio l'opera che ha esercitato l'attrazione più forte nei confronti del Maestro di Toscolano. In particolare, in alcune figure dipinte dall'anonimo pittore si coglie la stessa inclinazione della testa, ruotata di tre quarti e lievemente piegata verso il basso, il rapporto di quest'ultima con il collo e il busto, un analogo modo di delineare gli occhi, disegnati con una linea insistita e molto incisiva, che

562Sull'argomento cfr. Vignoli 2015, pp. 131-152.

563 Per la diffusione in Umbria delle invenzioni di Piermatteo d'Amelia cfr. ivi, pp. 418-419.

564 Per la diffusione nel Lazio delle invenzioni di Piermatteo d'Amelia cfr. *ibidem* e Petrocchi 2010, pp. 187-189.

565 È stato dimostrato come la lunetta già in collezione Cambò, attualmente custodita dai frati cappuccini del convento di Sarrià a Barcellona, provenisse in origine proprio dal polittico degli Agostiniani di Orvieto (Vignoli 2015, p. 204 e pp. 486-488)

cercano lo sguardo dell'osservatore.
Un altro degli influssi che il Maestro di Toscolano ha subito da Piermatteo è senza dubbio quello di ricercare nelle proprie opere un lustro estremo della superficie pittorica e una particolare definizione delle figure attraverso una linea estremamente calligrafica, limpida e priva di sbavature.
Tale particolare aspetto della pittura dell'anonimo maestro è apprezzabile soprattutto negli esempi meglio conservati dei suoi attestati, in particolare negli affreschi di Castiglione in Teverina e Sipicciano, i quali anche per l'estrema vicinanza di alcuni elementi decorativi, come ad esempio le cornici contenenti girali floreali, a mio avviso dovrebbero essere posti vicini da un punto di vista cronologico. Proprio alcune caratteristiche marginali, come ad esempio gli elementi decorativi, si dimostrano indicative nell'evoluzione dello stile del pittore. Basti osservare l'opera più antica conservata, il ciclo della chiesa di San Rocco a Montecalvello, una decorazione piuttosto estesa e di una certa complessità, per rendersi conto sia degli ulteriori punti di riferimento del maestro che della sua cultura di provenienza.
Come già riscontrato per il Maestro del Trittico di Chia, anche in questo caso, quando il pittore di Toscolano non ha avuto a disposizione modelli iconografici diretti a cui attingere per costruire le sue figure, il tono della sua pittura si abbassa di livello, soprattutto nelle parti più marginali e nei personaggi posti nelle zone periferiche, per le quali non si può escludere anche l'intervento di aiuti. Nella lunetta della parete di fondo si staglia la *Vergine in trono con il Bambino tra i santi Sebastiano e Rocco*; sulla volta a botte campeggia al centro la figura del *Padreterno* in una mandorla e agli angoli i *Quattro Evangelisti* con i loro simboli; lungo la parete destra ci sono isolate all'interno di riquadri le immagini singole dei santi *Antonio Abate, Egidio e Caterina*.
In primo luogo risulta interessante osservare come il pittore abbia deciso di riprendere esclusivamente la figura della Vergine dipinta da Piermatteo a Orvieto, modificando invece quella del Bambino. Quest'ultimo, infatti, è ritratto frontalmente nell'atto di benedire l'osservatore. Nella mano della Madre è rimasta la melagrana, ma il piccolo Gesù, che ha conservato intorno al corpicino la stola e il cuscino su cui è seduto, non porge più a Maria, come nel pannello orvietano, un chicco del frutto simbolico, ma stringe saldo un pettirosso, mentre intorno al collo presenta la bene augurale collana di corallo, indossato sotto forma di braccialetti anche intorno a entrambi i polsi.
A Montecalvello si assiste alla massima concentrazione possibile di oggetti simbolici, lì dove Piermatteo, al contrario, li utilizza con estrema parsimonia e oculatezza: il corallo, ad esempio è assente a Orvieto, dove compaiono unicamente la mela grana, unico oggetto in mano a

Gesù, e quattro piccole ciliege quasi dimenticate per caso ai piedi del trono, al margine della composizione; il corallo, invece, compare nell'affresco di Narni, dove costituisce l'unico elemento simbolico che caratterizza Gesù.

Anche questa tendenza a sovraccaricare le proprie raffigurazioni di simboli costituisce, a mio avviso, un esempio della mentalità di estrazione più popolare del maestro, che ricerca un arricchimento delle proprie opere attraverso "l'accumulo" e la "giustapposizione" di elementi decorativi al contrario di Piermatteo d'Amelia, che costruisce le proprie composizioni attraverso un sofisticato sistema ipotattico.

Di contro alla monumentale e ben delineata struttura corporea del *San Sebastiano*, un vero e proprio nudo atletico, classicamente concepito (estremamente vicino e quasi sovrapponibile al corpo dell'analogo santo dipinto a Castiglione in Teverina, mentre diversa appare l'ideazione del volto), altre figure mostrano un carattere più corsivo e di qualità ben più modesta. Basti pensare ai piatti santi della parete destra, che denunciano una secchezza e un'impostazione che sembrerebbe rimandare a modelli più antichi, così come a modelli molto tradizionali e di ambito provinciale fanno pensare i riquadri che li incorniciano, le cui fasce bianche sono abbellite da una ripetitiva decorazione geometrica nera, realizzata con una mascherina attraverso la tecnica dello *stencil*.

La stessa fascia che cinge tutta intorno la volta a botte, decorata da un motivo floreale a monocromo su fondo giallo, è resa in modo estremamente semplificato ed essenziale.

Oltre ai legami con le figure di Piermatteo, a mio avviso, come aveva già osservato Faldi, è possibile istituire dei confronti tra alcune figure del ciclo di Montecalvello e quelle della cappella Mazzatosta. In particolare, molto stringenti, mi sembrano i confronti effettuabili tra il profeta *Zaccaria* dipinto nel sottarco di accesso alla cappella viterbese e il *San Matteo* di Montecalvello: un confronto così palmare da far credere a Faldi che il pittore di Montecalvello, ritenuto dallo studioso il Maestro del Trittico di Chia, avesse partecipato al cantiere della cappella Mazzatosta.

Non è escluso quindi, che il pittore di Toscolano abbia tenuto ben presente la figura del profeta realizzato dalla bottega di Lorenzo da Viterbo (o lo abbia preso espressamente a modello), per ideare il suo evangelista. In effetti, così come evidenziato per il Maestro del Trittico di Chia, anche in alcune teste di vegliardi con lunga barba e baffi dipinti dal maestro di Toscolano si può notare un modo caratteristico di tratteggiare i baffi, che scendono in due lunghe ciocche nascenti direttamente dalla parte inferiore del naso e che ritornano come una sigla propria dei santi effigiati nel sottarco della cappella Mazzatosta.

Un altro dettaglio compositivo che ritorna nelle opere dell'anonimo maestro è costituito dalle

tipiche nuvolette che si attaccano ai piedi degli angioletti o si dispongono intorno alle figure che si librano nei cieli ultraterreni, come gli Evangelisti e il Padreterno. Esse, infatti, sono realizzate con una particolare forma stereotipata, che dal centro più voluminoso si assottiglia fino alle due estremità appuntite, e si stagliano come se fossero di un materiale solido nette e isolate, o accostate tra loro, ma senza nessuna intenzione di voler dare l'impressione di un unico ammasso atmosferico. Esempi se ne vedono intorno agli Evangelisti della volta di Montecalvello e di Toscolano, negli angeli che incoronano la Vergine a Castiglione in Teverina e ancora nella piccola immagine del Cristo indicata da San Vincezo Ferrer a Sipicciano.

Probabilmente, anche la particolare sigla delle nubi costituisce una ripresa da quelle di notevole qualità dipinte da Lorenzo da Viterbo sotto alle schiere degli angeli musicanti posti ai lati della Vergine nella scena dell'*Assunzione*, sulla parete di fondo, e sotto ai *Dottori della Chiesa* e agli *Evangelisti* nelle vele della volta della cappella Mazzatosta. Sia nella lunetta che sulla volta, le nubi sono rese in cumuli corposi e stratificati, eterei e sfilacciati eppure con una loro densità materica, ottenuta con un magistrale uso delle diverse tonalità del bianco e con vari passaggi di sfumature molto delicate, per rendere l'idea di una superficie aerea, leggera e, tuttavia, capace di sostenere il peso degli angeli o dei Profeti e degli Evangelisti. Probabilmente, quindi, nell'adattare l'esempio di Lorenzo da Viterbo, il Maestro del Trittico di Chia e quello di Toscolano hanno operato una semplificazione che ha tradotto in forme più schematiche, accessibili e popolareggianti l'alta raffigurazione poetica dell'artista viterbese.

Cronologicamente molto vicino al ciclo della chiesa di San Rocco a Montecalvello si deve porre, a mio avviso, il cantiere dell'edicola di Toscolano, probabilmente realizzato prima del 1485, anno degli affreschi di Castiglione in Teverina.

A Toscolano, come a Montecalvello, un piccolo edificio religioso posto lungo una strada che conduce ad un modesto e isolato centro abitato, la decorazione risulta di una certa complessità.

La struttura dell'aula è costituita da un ambiente voltato a botte completamente ricoperto di affreschi, presenti anche su quella che in origine doveva essere la facciata esterna della costruzione (attualmente inglobata in una chiesa più grande dedicata alla Santissima Annunziata ed edificata intorno all'edicola nel 1744[566]). Lo schema compositivo è lo stesso di Montecalvello: sulla lunetta della parete di fondo si trova la *Madonna con il Bambino tra i santi Rocco e Sebastiano*, sotto alla volta a botte il *Padre Eterno in una mandorla* attorniato dagli *Evangelisti*, lungo le pareti varie figure di santi, tra cui si riconoscono *Caterina*,

566 Castrichini 2009, p. 57.

Maddalena, e *Francesco*, a destra, *Antonio abate* e un'altra santa (forse *Lucia*[567]) a sinistra. Sopra all'arco di accesso all'edicola, infine, compare la scena dell'*Annunciazione*, con la classica suddivisione dell'arcangelo Gabriele a sinistra, della Vergine annunciata a destra, e del padreterno che invia la colomba al culmine degli spioventi.

Nel ciclo di Toscolano si evidenzia un evoluzione nello stile del maestro, che si fa più attento alla riproposizione del modello piermatteano. Anche le fisionomie dei volti appaiono più curate così, come più elaborata è anche l'ambientazione della scena dell'Annunciazione. Vengono abbandonate, inoltre, le rigide suddivisioni dei santi effigiati lungo le pareti laterali, inseriti all'interno di uno spazio unificato da un lungo velario che si stende dietro le loro spalle, mentre compaiono ancora le decorazioni geometriche a stampo nelle fasce divisorie.

Una ulteriore evoluzione nello stile del pittore si evidenzia con l'affresco di Castiglione in Teverina, soprattutto per una più accentuata monumentalità dei personaggi e degli elementi architettonici. Proprio quest'ultimi, in particolare, si mostrano come un elemento nuovo e distintivo della composizione: una sorta di struttura in muratura che fa da "arco scenico" abbellita nella parte rivolta verso l'osservatore da una fascia decorativa di girali floreali a monocromo che rigira tutta intorno e che mostra un linguaggio molto più evoluto rispetto a quello dei due cicli di Montecalvello e Toscolano. Un analogo motivo decorativo è presente anche nelle due gallerie di santi che decorano le pareti laterali della piccola chiesa di San Bernardino a Sipicciano[568]. Tuttavia, a Sipicciano la composizione appare un po' sotto tono rispetto a quella di Castiglione, forse a causa di una minore importanza rivestita dalla commissione. I santi, infatti, sono inseriti all'interno di nicchie rese in maniera estremamente piatta e bidimensionale. Elevato rimane, invece il tono delle figure, realizzate con una stesura pittorica estremamente sorvegliata e molto curate nelle annotazioni delle capigliature e dell'abbigliamento. L'evoluzione in chiave monumentale del maestro potrebbe essere giustificata attraverso un aggiornamento compiuto sull'affresco realizzato da Piermatteo d'Amelia per la famiglia Gattamelata nella chiesa di Sant'Agostino a Narni.

In quest'opera, infatti, terminata il 24 ottobre 1482, lo stile di Piermatteo si fa molto più magniloquente e la composizione assume un respiro ampio e solenne che non era presente nelle opere precedenti dell'amerino[569]. Un simile cambiamento è stato spiegato con

567 *Ibidem.*

568 Sgarbi 2008, p. 193.

569 L'evoluzione nello stile di Piermatteo d'Amelia manifestata nell'affresco di Narni era stata già sottolineata da Federico Zeri che vi scorgeva l'inizio dell'influsso esercitato sul maestro amerino da Antoniazzo romano (Zeri 1953, II, p. 246). Vignoli afferma che nel linguaggio di Piermatteo "è ormai visibile l'influenza del soggiorno romano": l'arco a botte cassettonato, infatti, "sembra richiamare il celebre affresco con Sisto IV che consegna le chiavi della Biblioteca Vaticana al Platina di Melozzo, mentre la veduta si apre su un paesaggio di grande poesia che riecheggia gli sfondi della Cappella Sistina (Vignoli 2015, p. 262).

l'esperienza maturata dal maestro umbro sui palchi del cantiere della Cappella Sistina, al seguito del Perugino, di cui è stato ipotizzato che Piermatteo sia stato uno dei principali collaboratori nelle scene del *Battesimo di Cristo* e della *Circoncisione di Mosé*[570]. Un carattere monumentale che si riscontra, inoltre, anche nella lunetta di Porchiano di Amelia, dove le sottili cornici policrome sono state sostituite da una più poderosa struttura architettonica voltata in pietra e appoggiata su pilastri.

Per quanto riguarda l'elemento decorativo visibile a Castiglione in Teverina e Sipicciano, esso non si riscontra in nessuna opera di Piermatteo. Non escluderei che una idea possa essere stata suggerita al Maestro di Toscolano da un simile partito decorativo presente, al contrario, nelle fasce che circondano le vele e le lunette della cappella Mazzatosta, dove è presente un girale floreale monocromo che si sviluppa contro uno fondo campito alternativamente di rosso e d'azzurro, così come la modanatura a foglia d'acqua che corre sotto al piano dei personaggi di Castiglione in Teverina e Sipicciano, completamente fuori scala rispetto al classico modello presente alla base delle lunette nella cappella di Lorenzo da Viterbo.

Per quanto riguarda la possibilità che il maestro di Toscolano possa essere stato uno stretto collaboratore di Piermatteo d'Amelia[571], ritengo che debba essere condivisa l'opinione di Vignoli, la quale ha evidenziato come il maestro amerino non abbia mai diretto una vera e propria bottega attiva localmente[572].

Nonostante Piermatteo d'Amelia ha avuto seguaci che hanno diffuso a livello locale le sue invenzioni, molto probabilmente egli non ha mai preso direttamente delle commissioni nei vari centri minori della teverina laziale e viterbese, dove al contrario si registra una notevole presenza di repliche dei suoi dipinti più famosi. Queste ultime sono il prodotto di "pittori attivi indipendentemente a livello locale che sono rimasti influenzati dalle sue opere"[573], tra i quali certamente spicca il cosiddetto Maestro di Toscolano, una personalità attiva in alcuni centri posti sui due versanti del Tevere, prevalentemente nel territorio situato nell'antica diocesi di Bagnoregio, in una zona compresa tra l'area di influenza orvietana, amerina e viterbese. Al Maestro di Toscolano deve essere attribuito il merito di aver importato nel corso degli anni ottanta nel territorio viterbese una trascrizione semplificata del nuovo linguaggio che Piermatteo aveva appreso a Firenze e portato a maturazione a Roma, un tipo di pittura lucente e preziosa, scultorea e monumentale, vivificata dalla strutturante linea verrocchiesca che profilava le figure e ne indagava i lineamenti del voto in un modo del tutto nuovo.

570 Ivi, pp. 229-240.
571 L'ipotesi è stata ribadita recentemente da Marcelli 2009, p. 21.
572 Vignoli 2015, p. 412-417.
573 Ivi, p. 415.

Un crocevia di rapporti: il Maestro di Toscolano, il Maestro del Trittico di Chia e altre personalità attive allo scadere del XV secolo

Si è accennato nel paragrafo dedicato al Maestro del Trittico di Chia al fatto che all'interno della custodia di Sant'Egidio si riscontri un nuovo interesse per la caratterizzazione della figura umana, un più vigoroso calligrafismo e una maggiore ricerca di monumentalità che potrebbero essere imputate ad un influenza esercitata sul pittore dal cosiddetto Maestro di Toscolano.

Tale ipotesi nasce sulla base di alcune puntuali riprese che il pittore di Chia ha operato dai dipinti che il maestro di Toscolano ha lasciato, non a caso, in centri posti in prossimità di Orte, come Sipicciano e Montecalvello.

In particolare il piccolo Gesù benedicente affrescato a Montecalvello è stato riproposto con alcune varianti nell'affresco eseguito dal Maestro del Trittico di Chia nell'absidiola destra della chiesa di San Salvatore a Vasanello. In quest'ultimo dipinto, infatti, il Bambinello presenta una strutturazione dei caratteri somatici del viso molto simile a quella del suo probabile modello: simile è la capigliatura bionda, che si apre in due ciocche sulla fronte, così come la forma degli occhi e della bocca. Analogamente a quanto avviene a Montecalvello, inoltre, Gesù, avvolto dalla stola della madre, benedice con la mano destra mentre con la sinistra stringe un uccellino.

Tra i due affreschi si registrano anche delle significative differenze, come ad esempio la mancanza a Vasanello del corallo e la presenza, al contrario, di una lunga veste, dettaglio caro alla tradizione iconografica viterbese.

Se si accettasse l'ipotesi di una dipendenza, almeno nella figura della di Gesù, dell'affresco di Vasanello da quello di Montecalvello, si avrebbe per la prima volta un preciso termine di riferimento cronologico per un'opera del Maestro del Trittico di Chia, databile sicuramente dopo il 26 luglio 1483[574], termine *ante quem* per l'opera del Maestro di Toscolano.

Un ulteriore elemento a favore di tale ipotesi potrebbe essere costituito, inoltre, dal particolare modo di rendere il profilo del naso e della forma degli occhi nel volto della Vergine di Vasanello, del tutto assente nelle opere più antiche attribuite al pittore (quali la tavola con l'*Annunziata* di Porchiano di Amelia e il *Trittico del Salvatore* del Museo Diocesano di Orte): una tendenza che potrebbe essere stata desunta dal Maestro di Chia dai profili "piermatteani" delle Vergini del Maestro di Toscolano.

574 Carosi 1981, p. 10.

Un altro confronto a mio giudizio molto stringente è quello effettuabile tra il *San Bernardino* di Sipicciano e l'analogo santo affrescato dal pittore di Chia a Otricoli: identica risulta, infatti, la forma della testa, del naso, la caratterizzazione della bocca, oltre la stessa impostazione della figura atteggiata nella medesima posizione mentre sostiene con le mani la tavoletta del monogramma di Cristo. Simile appare anche la collocazione e la descrizione della custodia degli occhiali e del cordone che scendono sotto alla mano sinistra e alla cornice inferiore della tavoletta.

In comune tra gli affreschi viterbesi e quello umbro, è a mio avviso anche la piccola figura del Salvatore benedicente che si eleva sopra alla testa di Bernardino da Siena a Otricoli, che richiama l'analogo personaggio di piccole dimensioni indicato dal San Vincenzo Ferrer dipinto sulla parete sinistra di Sipicciano.

Per quanto riguarda le datazioni, sembrerebbe più probabile che anche l'esecuzione del santo otricolano possa essere spostata agli anni successivi il 1485 circa, periodo intorno al quale è plausibile collocare la realizzazione dei dipinti di Sipicciano.

È nel corso degli anni ottanta del Quattrocento, quindi, che avviene l'incontro tra il maestro del Trittico di Chia e il Maestro di Toscolano, forse favorito anche dalla particolare dislocazione delle opere di quest'ultimo pittore, come ad esempio la chiesa di San Rocco a Montecalvello, situata lungo un'antichissima via, molto transitata perché metteva in collegamento la Cassia con un punto di attraversamento o di imbarco del fiume Tevere, dal quale si poteva passare in Umbria o scendere verso Roma[575]. Lo stesso Sant'Egidio dipinto sullo sportello esterno della custodia di Orte mostra nei lineamenti del volto alcuni caratteri che potrebbero derivare dagli influssi ricevuti dalle figure del maestro di Toscolano, quali ad esempio il *San Rocco* dipinto nell'omonimo oratorio di Castiglione in Teverina.

Pertinente a questa fase dell'attività del pittore, sviluppatasi a partire dalla metà degli anni ottanta circa, dovrebbe essere anche la *Crocefissione* dell'ospedale dei Raccomandati di Orte, il cui carattere patetico della Vergine ci mostra un inedito Maestro del Trittico di Chia, impegnato a forzare, non senza qualche impaccio, quelle fisionomie algide e distaccate che hanno fatto molto apprezzare alla critica il celebre Trittico del Museo d'Arte Sacra di Orte.

Il tono “sentimentale” della composizione, in linea con la vocazione assistenziale della confraternita, tuttavia, è smorzato dalla sobria e composta figura del Cristo, il quale, nonostante qualche insicurezza anatomica, mostra dei punti di qualità come il volto, serenamente addormentato e delineato con un profilo scultoreo che richiama nuovamente i contatti con la cultura di Piermatteo divulgata dal Maestro di Toscolano. Vivacemente

575 Carosi 1981, p. 5.

descritti, inoltre, si presentano i due piccoli personaggi inginocchiati ai piedi della croce, forse anche in questo caso il priore e il camerlengo della confraternita.

A mio avviso non si deve incorrere nel rischio di semplificare eccessivamente il variegato panorama artistico locale, riducendolo a poche personalità attive in un territorio circoscritto. L'area ortana, infatti, al pari di quella vicina dell'Umbria meridionale, proprio a causa della sua collocazione geografica che ne costituisce una naturale cerniera tra Roma, le città dell'alto Lazio e l'Italia settentrionale, si presenta come una zona caratterizzata da una notevole mobilità di persone. Per tale ragione il passaggio degli artisti e la circolazione delle loro idee in questo territorio, soprattutto quelle che risalivano dall'Urbe, è stato continuo e intenso. Si è già analizzata la vicenda di Cola da Orte e di Giovanni Antonio da Roma, a cui si devono aggiungere le personalità del Maestro del Trittico di Chia e di Toscolano. A questi va a mio avviso affiancato anche il pittore antoniazzesco autore della tavola con l'*Assunzione della Vergine* conservata nella parrocchiale dei Santi Filippo e Giacomo a Castiglione in Teverina (fig. 77).

L'opera, fin dalla sua esposizione alla mostra sulla pittura viterbese del 1954[576] ha destato l'interesse della critica, in particolar modo quello di Zeri, che nella recensione dell'esposizione aveva giudicato il dipinto come il prodotto dello stesso autore della tavola con il *Redentore* conservata all'interno del Museo d'Arte Sacra di Orte, alle quali, forse, secondo lo studioso poteva essere accostata anche l'*Annunciazione* datata 1501 dello stesso museo.

Il dipinto di Castiglione denunciava per Zeri la personalità di un artista che aveva portato avanti in “un tono più dimesso” il discorso di Lorenzo da Viterbo dopo la scomparsa del maestro, mostrando le caratteristiche proprie della pittura viterbese negli anni ottanta del XV secolo, in un momento in cui i pittori locali avrebbero subito gli influssi delle opere di Antoniazzo romano[577]. Successivamente, lo stesso Faldi ha confermato l'impostazione critica di Zeri, riunendo in un unico catalogo, oltre alle tre tavole sopra citate anche alcuni affreschi nelle chiese di San Salvatore e San Lanno a Vasanello, giudicati il vertice della produzione dell'artista a cui assegnava il nome di Domenico Velandi, sulla base della firma presente sulla già citata tavola raffigurante la *Madonna in trono con il Bambino* che Faldi aveva ritrovato in una collezione privata di Cracovia e che, a detta dello studioso, mostrava la “stessa mano” della tavola della parrocchiale di Castiglione in Teverina[578].

A partire dal catalogo ricostruito da Faldi si muove successivamente Cannatà, il quale,

576 Faldi 1954, p. 72 cat. n. 67
577 Zeri 1955, p. 90.
578 Faldi 1970, p. 34.

tuttavia, preferisce eliminare il nome di Velandi, per la distanza riscontata tra l'opera di Cracovia e l'*Assunta* di Castiglione, e coniare un nuovo pseudonimo proprio a partire dal dipinto della parrocchiale di Castiglione in Teverina. Nasce, così, il "Maestro di Castiglione in Teverina", al cui catalogo sono aggiunte due tavole conservate nel Museo Lindenau di Altemburg e gli affreschi di Vasanello, mentre gli vengono tolte, invece, il *Salvatore* e l'*Annunciazione* del Museo Diocesano di Orte. Secondo Cannatà, nelle opere di Castiglione e di Altemburg il maestro si dimostrerebbe estraneo alla problematica pittorica dibattuta tra gli anni '70 e '80 tra Roma, Perugia e Firenze[579] (riferendosi lo studioso, in questo modo, probabilmente al primo periodo di attività del Perugino, quale si palesa negli affreschi ancora fortemente verrocchieschi della Cappella Sistina).

Il linguaggio del Maestro di Castiglione, inoltre, si svilupperebbe completamente nell'alveo della cultura pittorica viterbese, considerata in sostanza come quella espressa unicamente da Lorenzo da Viterbo, la quale sarebbe stata aggiornata di volta in volta attraverso dei "prestiti esterni"[580]. L'estraneità alla pittura umbro-romana sarebbe evidente anche negli affreschi delle chiese di San Lanno e San Salvatore a Vasanello, dove, il Maestro di Castiglione cercherebbe di raggiungere una "maggiore pienezza formale inserendo nel primitivo filone laurenziano derivazioni desunte probabilmente da pittori senesi quali Matteo di Giovanni e Benvenuto di Giovanni"[581].

Mentre Sbrilli[582] si allinea con quanto sostenuto da Cannatà, la nuova proposta dello studioso non viene accolta favorevolmente da Faldi, che alcuni anni dopo reputa "fittizio" il "maestro di Castiglione in Teverina" e giudica "senza alcuna ragione" il trasferimento a quest'ultimo del catalogo di Demonico Velandi[583].

Negli anni successivi, la tavola di Castiglione è stata lasciata in secondo piano dagli studi dedicati alla pittura viterbese di fine Quattrocento, al contrario di quanto è avvenuto per gli affreschi di Vasanello, i quali a causa del loro inserimento all'interno del catalogo del Maestro di Toscolano, hanno beneficiato dell'attenzione degli interventi critici che negli ultimi anni sono stati rivolti a Piermatteo d'Amelia.

La pala castiglionese è stata presa nuovamente in considerazione da Petrocchi che, nel suo

579 Cannatà 1983, p. 215.

580 *Ibidem.* Delle opere "affini" dalle quali si coglierebbero rimandi estranei alla cultura umbro-romana, Cannatà cita esclusivamente la *Natività* della collezione Jarves nella Yale University Art Gallery, attribuita a Gerolamo da Cremona.

581 *Ibidem.*

582 Sbrilli 1987[c], p. 689.

583 Faldi 1990, p. 103. Oltre a mantenere la sua vecchia linea interpretativa, Faldi giunge ad attribuire anche il ciclo di Toscolano al Maestro del Trittico di Chia, al quale aveva già assegnato quello di Montecalvello, mentre reputa da un altro pittore gli affreschi della chiesa di San Rocco a Castiglione in Teverina.

citato articolo dedicato allo sviluppo della pittura viterbese nel periodo successivo all'attività di Lorenzo da Viterbo, come si è già visto ha proposto di unificare i due cataloghi fino a quel momento ricondotti alle due personalità del Maestro di Castiglione e del Maestro di Toscolano: per lo studioso le divergenze presunte tra le opere raccolte all'interno dei due raggruppamenti andrebbero eliminate, in quanto in esse si colgono alcune coordinate comuni quali l'appartenenza alla bottega di Piermatteo e l'elaborazione di una cultura che, "da una radice laurenziana e amerina, muove nel corso degli ultimi decenni in direzione di Antoniazzo Romano"[584].

La tavola dell'*Assunta* viene così assegnata allo stesso pittore dei vari cicli di Toscolano, di Montecalvello, di San Rocco a Castiglione in Teverina e di San Lanno e San Salvatore a Vasanello. A questi affreschi sono, inoltre, affiancate le tavole del Museo Lindenau di Altemburg e quella con l'*Annunciazione* del Museo d'Arte Sacra di Orte, giudicata l'estrema testimonianza in direzione umbro-romana della stagione finale di questo pittore[585].

Alla luce della vicenda critica delineata sopra, ritengo che sia più prudente considerare la tavola di Castiglione in Teverina come un'opera eseguita da un anonimo maestro di cui ancora si conoscono pochi numeri, ben distinto dal seguace di Piermatteo d'Amelia convenzionalmente definito Maestro di Toscolano. Un pittore con una grafia sottile e accurata, che ricorda il calligrafismo pulito ed elegante di Antoniazzo della seconda metà degli anni settanta del Quattrocento, e che con lo stesso Antoniazzo sembra condividere l'impostazione sobria ed austera della figura umana, il carattere iconico della composizione, il recupero della tradizione medievale attraverso l'utilizzo del fondo oro.

Allo stesso tempo, contraddistingue la pala castiglionese una certa eleganza decorativa data da alcuni accorgimenti tecnici, quali la particolare cura nella realizzazione delle punzonature, nella delicatezza delle fisionomie dei volti, negli incarnati chiari e delicati. Un pittore che non sembra guardare a Lorenzo da Viterbo ma, come aveva rilevato la critica più antica, ad Antoniazzo Romano e ai suoi seguaci. Questo artista sembra aver avuto dei contatti con gli artisti locali quali il Maestro del Trittico di Chia, come dimostrerebbero le tipiche nuvolette schiacciate visibili nella pala di Castiglione tanto care alla tradizione viterbese. All'ambito del pittore credo che possa essere avvicinata anche un'inedita tavola proveniente dal Palazzo Comunale di Civitella d'Agliano, recentemente sottoposta ad un intervento di restauro presso il Centro di Restauro della Provincia di Viterbo (fig. 79). L'opera presenta la *Vergine con il Bambino* assisa su un trono di nubi e circondata da cherubini e angeli musicanti e mostra lo

584 Petrocchi 2010, p. 185.
585 Ivi, pp. 185-186.

stesso tipo di scrittura della tavola castiglionese, in particolare il volto della Vergine, reso con una linea sottilissima e molto raffinata che indugia in alcuni dettagli di qualità, come i capelli che fuoriescono dal velo, il contorno del velo decorato da un sottile puntinato bianco o la passamaneria dorata che borda il manto. Inoltre, non escluderei che nella scelta di raffigurare la Vergine con il velo bianco in testa morbidamente ricadente sulle spalle e con il manto blu riccamente panneggiato allacciato con una spilla al petto, il pittore possa essere stato ispirato dal pannello centrale del polittico degli Agostiniani di Piermatteo. L'opera, tuttavia, non è priva di alcuni punti dal un carattere un po' corsivo, come ad esempio i volti degli angeli, o di alcune ingenuità, come dimostra il rapporto poco proporzionato tra la parte superiore e quella inferiore del corpo di Maria.

Oltre alle medesime nuvolette stilizzate presenti nell'*Assunta*, un altro elemento compositivo che avrebbe potuto ispirare i pittori locali potrebbe essere stato costituito dagli oggetti simbolici che caratterizzano il piccolo Gesù, come la collana e i braccialetti di corallo e il pettirosso in mano, come si è visto presenti sia nelle opere del maestro del Trittico di Chia che in quelle del Maestro di Toscolano. Una sigla particolare di questa composizione sono, inoltre, i cherubini rossi dai lineamenti del volto definiti tramite l'oro a missione, che si stagliano contro il cielo azzurro e che ritornano uguali anche intorno alla figura del Padreterno nella tavoletta con l'*Annunciazione* della Vergine datata 1501 presso il Museo Diocesano di Orte. Gli stessi volti dell'arcangelo e della Vergine in quest'ultima opera mostrano, a mio avviso, strette analogie con quello della *Vergine* di Civitella (figg. 78-79).

Credo, perciò, che l'intuizione di Zeri possa essere condivisa e che, come riteneva anche Faldi, vada assegnato al Maestro di Castiglione in Teverina anche quest'ultimo dipinto.

Il dettaglio dei cherubini rossi che circondano le figure del Padreterno e di Maria nelle due tavole di Civitella e Orte mostra, inoltre, delle analogie con un analogo spunto compositivo utilizzato dal Maestro del Trittico di Chia nel tabernacolo a sportelli del Salvatore e nell'*Assunta* di Porchiano del Monte. Non è escluso, quindi, che anche in questo caso l'anonimo pittore di Chia, di certo una personalità di ambito più locale e di qualità più modesta rispetto al Maestro di Castiglione, possa essere stato ispirato dalle tavole di quest'ultimo nella propria invenzione.

Non è possibile stabilire in nessun modo se questo anonimo maestro sia di estrazione locale oppure un forestiero trapiantato qui negli ultimi decenni del Quattrocento. Di certo la sua attività potrebbe nel corso del tempo essere incrementata attraverso la riscoperta di altre opere provenienti da questo territorio di confine incuneato lungo il corso del Tevere tra Lazio e Umbria e sottoposto all'antica diocesi di Bagnoregio, indagato dagli studi solo

occasionalmente.
Per quanto riguarda il catalogo proposto recentemente da Petrocchi, a mio giudizio esso risulta troppo eterogeneo per essere attribuito ad una sola personalità, anche considerando l'evoluzione di un percorso stilistico maturato nel corso di alcuni decenni, e ritengo più prudente circoscrivere tutti questi dipinti in alcuni raggruppamenti più piccoli e coerenti sulla base di alcune precise e definite differenze stilistiche già riscontrate negli studi precedenti.
È stato possibile delineare, in questo modo, le fisionomie di tre distinte personalità anonime che già in parte erano state messe a fuoco negli anni passati: il Maestro del Trittico di Chia, il Maestro di Toscolano e il Maestro di Castiglione in Teverina, ai quali, a mio avviso, vanno affiancati ancora altri pittori, tutti operosi in quell'area del Patrimonio di San Pietro posta più a ridosso dell'Umbria meridionale a partire dall'ultimo decennio del Quattrocento, soprattutto durante il pontificato di Alessandro VI Borgia.
Tale complessità del panorama artistico locale, non deve affatto stupire.
Occorre precisare, infatti, che il quadro che fino ad oggi gli studi hanno delineato della pittura nel territorio viterbese negli ultimi tre decenni del XV secolo (e in minor grado in quello dell'Umbria meridionale, meno indagata), è stato sempre considerato secondo uno sviluppo di tipo lineare, caratterizzato da fasi successive, durante le quali le maestranze locali si sono rivolte ora ad una ora ad un'altra principale scuola pittorica. Tale impostazione era già stata categorizzata nella recensione di Zeri alla Mostra del 1954 sulla pittura Viterbese, e poi ripresa come paradigmatica nella monumentale storia della pittura viterbese di Italo Faldi, un contributo quest'ultimo che, se da un lato ha avuto l'altissimo merito di far conoscere le opere locali al grande pubblico, dall'altro ha offerto una visione del territorio quasi esclusivamente gravitante su Viterbo e sui principali fatti pittorici occorsi in questa città, impostazione metodologica che non ha mancato di influenzare anche gli studi successivi.
È così che le varie maestranze locali sono state considerate come satelliti orbitanti intorno a diversi poli d'attrazione succedutisi cronologicamente uno dopo l'altro e costituiti dai grandi nomi dei principali maestri attivi o collegati con la città dei Papi, come ad esempio Lorenzo da Viterbo, Antoniazzo Romano o Antonio del Massaro detto il Pastura. A questi, negli ultimi anni, si è aggiunta la figura di Piermatteo d'Amelia, la cui influenza nell'area nord-occidentale del territorio viterbese è risultata talmente evidente da annettere di diritto il pittore tra i poli di riferimento di questo sistema planetario artistico locale.
In realtà, l'analisi delle testimonianze lasciate in quest'area geografica danno conto di una situazione tutt'altro che lineare, caratterizzata dalla contemporanea presenza di produzioni di vario livello qualitativo e di differente estrazione culturale che si trovano ad intrecciare

contemporaneamente in diversi centri dei vivaci rapporti di scambio. Nello stesso momento, infatti, si trovano a lavorare sia pittori che hanno un ristretto baglio formativo che grandi maestri e si assiste al passaggio di invenzioni e motivi dalle botteghe più affermate a quelle meno aggiornate in una fitta e continua opera di adattamento, aggiornamento, accoglimento o respingimento di ciò che proveniva dalla cultura dominante delle grandi capitali artistiche vicine.

La caratteristica più evidente di questo territorio di passaggio e di confine è infatti quella di non disporre di un unico, prevalente, grande centro dominante di codificazione e di irradiazione, ma di tante piccole e medie "stazioni" (con l'eccezione di Orvieto, che si pone, tuttavia, ai limiti dell'area), ognuna caratterizzata dalle proprie specifiche peculiarità figurative, determinate in buona parte dall'estrazione culturale della committenza.

In questa rete così fitta è così possibile incappare in tanti singoli episodi di contaminazione tra le idee provenienti dai vicini centri di Roma, Orvieto, Siena e Viterbo e la figuratività locale, che innescano continue reazioni a catena di rimescolamento di motivi e suggestioni molto aggiornati, spesso sposati a un linguaggio ancora arcaizzante e conservatore, o che vedono coesistere in una stessa composizione delle parti di qualità sostenuta accanto ad altre meno convincenti o poco coerenti. Inoltre, la particolare conformazione frantumata e policentrica dell'area ha permesso di recepire nello stesso momento in varie parti del territorio diversi influssi provenienti sia dalle opere più antiche, ma fortemente innovative come la cappella Mazzatosta, come da quelle più recenti come il polittico degli Agostiniani di Orvieto, tanto dalle opere romane di Antoniazzo o Pintoricchio, quanto da quelle dei pittori attivi in Umbria, influssi che poi si sono irradiati lungo le varie vie di comunicazione interne generando ulteriori incontri e commistioni. Senza considerare gli arrivi improvvisi e spiazzanti favoriti dalla committenza, che in alcuni casi poteva avere dei rapporti con linguaggi figurativi anche molto diversi da quelli locali, come ad esempio è avvenuto per la pala del *Salvatore* di Liberale da Verona nel Duomo di Viterbo.

In un contesto così fluido e caratterizzato da diverse "velocità" e modalità di ricezione e che deve necessariamente essere letto sincronicamente (piuttosto che diacronicamente) con quanto avviene nei territori vicini, mi sembra che possano rientrare alcuni dipinti la cui difficoltà di lettura e soprattutto di attribuzione è data proprio dalla peculiare situazione che vive l'area ortana allo scadere del Quattrocento.

Si tratta della tavola del *Salvatore* del Museo Diocesano di Orte e degli affreschi delle chiese di San Lanno e San Salvatore a Vasanello, che sono stati recentemente disputati tra vari maestri (anche molto diversi tra loro), tra cui Piermatteo d'Amelia, Domenico Velandi, il

Maestro di Castiglione in Teverina e Cola da Orte.

Ritengo che possa essere utile a chiarire la questione partire dalla tavola con il *Salvatore* di Orte, un'opera di indubbia qualità che un'iscrizione in caratteri latini posta sulla decorazione dello scollo della veste del Cristo pone al 1491 (figg. 80-81).

L'indiscutibile livello qualitativo della tavola è facilmente giustificabile con il luogo di provenienza del dipinto, la chiesa della Madonna dei Raccomandati[586], annessa all'Ospedale della potente confraternita ortana, dove faceva compagnia alla *Vergine dei Raccomandati* di Cola da Orte e a quella dei santi *Simone e Giuda* di Giovanni Antonio da Roma. All'interno della chiesa, infatti, esistevano tre altari di cui uno proprio dedicato al Salvatore[587]. L'impostazione fortemente iconica del Cristo, che si staglia contro un fondale dorato, probabilmente deve essere giustificata anche con l'importante funzione devozionale cui esso era demandato, ossia la partecipazione alla processione dell'Assunta la sera del 14 agosto, testimoniata nel XVI secolo, quando il dipinto veniva portato processionalmente fino alla piazza della cattedrale di Orte, dove si inchinava al passaggio del dipinto di Taddeo di Bartolo raffigurante la *Madonna advocata*[588].

Un'altra tradizione devozionale a cui era legata l'opera, che quindi assumeva un grande valore simbolico ed identitario per gli abitanti di Orte, era rappresentata dalla partecipazione alla processione di mezzagosto di una fanciulla povera alla quale la confraternita dei Raccomandati elargiva una somma di denaro per procurarle la dote per sposarsi. La fanciulla estratta a sorte pochi giorni prima del 14 agosto, il giorno della processione doveva recarsi all'interno della chiesa dell'Ospedale vestita a festa e accompagnare la tavola con il *Redentore* fino alla piazza della cattedrale dove avveniva l'inchinata[589].

Un'opera, perciò, che rivestiva una importanza tale da giustificare anche la chiamata da parte della confraternita di un artista di grido proveniente da fuori città. Di fatto, il *Salvatore* rappresenta la più antica immagine che venne inserita dalla confraternita dei Raccomandati all'interno della propria chiesa nell'ambito di un progetto di rinnovamento di tutte le pale d'altare conclusosi nei primi anni del Cinquecento.

A mio avviso occorre sgombrare il campo, immediatamente, da alcune attribuzioni avanzate recentemente che non hanno alcun riscontro oggettivo con i caratteri stilistici propri della tavola: essa, infatti, non può essere in alcun modo assegnata né a Piermatteo d'Amelia[590] né a

586 Principi 2013, p. 33.
587 Cfr. in questo capitolo *La* questio *della tavola della Madonna dei Raccomandati: Cola da Orte, Egidio di Cola e Giovanni Antonio da Roma.*
588 Ivi, p. 35.
589 Gioacchini 2002, p. 19.
590 La proposta di attribuzione è avanzata da Ricci (Ricci 2012, pp. 167-189).

Cola da Orte[591], per le evidenti differenze riscontrabili con le opere certe di questi due maestri. Nel recente catalogo del Museo d'Arte Sacra, la tavola è stata ritenuta pertinente all'ambito di Piermatteo d'Amelia, senza tuttavia che fosse specificato se con tale sigla si intendesse uno stretto seguace del pittore o un maestro influenzato in modo generico dal suo stile.

Per quanto riguarda quest'ultima ipotesi attributiva, ritengo in primo luogo che assegnare un'opera a Piermatteo d'Amelia o a un suo stretto seguace a una data avanzata come il 1491 sia molto problematico, in quanto non si dispone di alcuna opera certa del maestro realizzata dopo la Pala dei Francescani di Terni, terminata nel 1485 e condotta con la collaborazione di diversi pittori, tra cui un notevole maestro di cultura meridionale all'opera sui pannelli laterali[592]. A partire dagli anni del pontificato di Innocenzo VIII, infatti, Piermatteo diventa un grandissimo impresario e organizzatore di cantieri decorativi all'interno dei Palazzi Pontifici e, probabilmente, si concentra esclusivamente sulle remunerative committenze romane di curia abbandonando l'attività di pittore "da cavalletto"[593]. Termini di confronto, quindi, possono essere solamente le opere realizzate da Piermatteo entro la prima metà degli anni ottanta, con le quali il *Redentore* di Orte non condivide quasi nulla, ad eccezione di un certo carattere monumentale ed iconico che traspare anche nella Vergine della Pala dei francescani, la quale si staglia ugualmente contro un fondo dorato.

Un altro elemento che avvicina la figura del *Redentore* ad alcune Vergini di Piermatteo, inoltre, potrebbe essere costituito da una particolare concezione dell'aspetto della divinità magistralmente resa da Piermatteo nei volti delle sue Madonne, una caratteristica che, anche se ad un livello meno elevato, si riscontra pure nella tavola ortana: una bellezza classica, apollinea, dai lineamenti delineati con poche ma sicurissime linee di contorno e sbalzati attraverso una luce chiara e diffusa che da l'idea di un superficie incorrotta ed eternamente giovane. Una bellezza a cui si lega un sentimento di dolcezza e umiltà reso attraverso la testa china e lo sguardo abbassato, come perso in pensieri dolci e profondi rasserenati da un timido accenno di sorriso sulle labbra.

Se, tuttavia, si avvicina la figura ortana ad altre due immagini del Cristo eseguite con certezza da Piermatteo come l'*Imago pietatis* del Duomo di Orvieto e il *Salvotor mundi* della lunetta del polittico degli agostiniani della stessa città, ci si rende conto della notevole distanza che

591 A Cola lda Orte il dipinto viene riferito da Petrocchi (2010, p. 181), il quale aveva letto nelle lettere dipinte nello scollo del Cristo dopo la data le iniziali "N" "P" interpretate come "*Nicolaus pinxit*".

592 Vignoli 2015, pp. 271-281. Il pittore che ha collaborato con Piermatteo all'esecuzione dei santi laterali della Pala dei Francescani di Terni (Giovanni Battista, Bonaventura, Francesco e Ludovico da Tolosa). È stato riconosciuto con lo stesso autore di una tela conservata presso la Galleria Nazionale di Palazzo Barberini a Roma, forse un'anta d'organo, attribuita al maestro napoletano Francesco Pagano e raffigurante i santi *Sebastiano* e *Caterina* (ivi, p. 277-281).

593 Ivi, pp. 24-25.

intercorre tra i due artefici.

In accordo con la più antica tradizione critica[594], quindi, ritengo che il *Salvatore* ortano debba essere considerato il prodotto di un maestro romano, di influenza antoniazzesca, in particolare dell'ultimo Antoniazzo, quello che ha già fortemente risentito degli influssi della pittura umbra e che ha addolcito e illanguidito le pose e le fattezze dei suoi personaggi. Antoniazzesca mi sembra la punzonatura dell'aureola, l'impostazione del corpo del Cristo, in particolare del busto, il modo in cui è delineata la mano benedicente, così come la sottile e curata linea di contorno che struttura la figura e l'attenzione minuta attraverso finissime pennellate con cui sono realizzati i capelli e i peli della barba. Di contro, la schematicità con cui sono rese le pieghe del panneggio, voluminose ma un po' rigide, sembrerebbe rimandare alla pittura dei seguaci del Pintoricchio, mentre la visione scorciata della mano sinistra che sostiene saldamente il globo terracqueo dimostra una derivazione da una lunga tradizione iconografica di matrice umbra, inaugurata a Perugia negli anni settanta del XV secolo da Fiorenzo di Lorenzo e Perugino e importata da quest'ultimo maestro a Roma nelle scene della Cappella Sistina, dove nell'episodio del *Battesimo* compare in alto la figura del Padreterno che sostiene il globo nella medesima posa del *Redentore* di Orte. Alla stessa tradizione iconografica si ricollegano, inoltre, i serafini della parte bassa della tavola ortana. Se ci fosse ancora bisogno di sottolineare la distanza di fondo che separa la figura della tavola di Orte da quelle realizzate da Piermatteo d'Amelia, infine, basterebbe confrontare con il Salvatore ortano le due immagini del Padreterno benedicente con il globo in mano che compaiono nella volta a botte dell'edicola di Sant'Agostino a Narni e nella lunetta della Pala dei Francescani di Terni.

Ci troviamo perciò al cospetto di un artista diverso da tutti quelli di cui si è parlato fino ad ora e che, come osservato dallo stesso Cannatà[595], non presenta elementi in comune con l'*Assunta* di Castiglione in Teverina, tanto che non può essere assegnato nemmeno al maestro che da quell'opera prende il nome.

Senza alcun dubbio, alla stessa mano del *Redentore* appartiene, invece, un'altra tavola ugualmente conservata all'interno del Museo d'Arte Sacra di Orte, raffigurante l'*Eterno benedicente.* L'opera, di cui non si conoscono le vicende conservative, dopo una citazione nel 1908 che la ricorda al di sopra della Madonna dei Raccomandati è stata portata all'attenzione degli studiosi per la prima volta nel 1967, quando Mortari la prelevò dai magazzini del Palazzo vescovile di Orte per esporla nel Museo[596]. Il dipinto è giunto in uno stato di

594 Van Marle 1934, p. 302; Faldi 1954, p. 73; Zeri 1955, p. 90; Mortari 1967, pp. 21-22.
595 Cannatà 1983, p. 218.
596 Cavatorti 2013, p. 36 (alla recente scheda del catalogo del museo si rimanda anche per la bibliografia

conservazione non ottimale, con alcune estese cadute di colore sullo sfondo a foglia d'oro e nell'aureola dell'Eterno.

In base all'aspetto della parte superiore del supporto, dalla quale è stata asportata la superficie (non è possibile dire se dipinta o no) seguendo un andamento circolare, si potrebbe ipotizzare che in origine il dipinto avesse un struttura a forma di lunetta. Per tale ragione Petrocchi ha sostenuto che esso potesse in origine fungere da coronamento alla tavola con il *Redentore*[597]. Nonostante l'ipotesi non sia praticabile per le evidenti incompatibilità delle dimensioni (le due tavole misurano attualmente, grossomodo, la stessa larghezza, mentre se l'*Eterno* fosse stato dipinto all'interno di una lunetta questa sarebbe dovuto essere molto più larga, almeno più del doppio), l'osservazione di Petrocchi di assegnare le due figure addirittura ad uno stesso complesso decorativo risulta estremamente indicativa delle evidenti analogie esistenti tra di esse.

Nell'*Eterno*, infatti, oltre alla medesima impostazione della figura, al punto tale da sembrare quasi un cartone modificato, si registra una tale vicinanza nella stesura del colore, nella minuzia della descrizione delle caratteristiche del volto attraverso sottilissimi tocchi di pennello, nell'andamento del panneggio della veste (sovrapponibile è lo sviluppo delle pieghe nella parte che si arriccia sopra alla vita) da lasciar cadere ogni dubbio. Anche per questa bella figura di vegliardo, perciò, valgono le stesse annotazioni sottolineate per quella del *Redentore*, con la differenza che in questa tavola, l'anonimo pittore antoniazzesco, indugia nella descrizione fisiognomica, indicando con diligenza la veneranda età del personaggio attraverso un maggiore risentimento plastico delle sporgenze del volto, una sottolineatura delle rughe e utilizzando l'espediente della vena che si gonfia sulla fronte. Un vero e proprio brano di bravura, inoltre, è la compiaciuta e minuziosa descrizione della fluente barba e delle ciocche di lunghi capelli bianchi, dove il maestro ha voluto indicare i riflessi della luce quasi su ogni singolo pelo e capello.

Estremamente interessante, a mio avviso, risulta l'informazione della collocazione dell'*Eterno* a coronazione della *Madonna dei Raccomandati*, quando quest'opera si trovava nei primi anni del Novecento all'interno della chiesa di San Rocco (successivamente dedicata a Sant'Andrea) in contrada Olivola, di fronte alla chiesa di Sant'Agostino e vicino all'Ospedale di Santa Croce al quale quello dei Raccomandati era stato annesso nel 1617. La presenza dell'opera all'interno della chiesa della confraternita, dove erano state trasferite tutte le pale che decoravano gli altari della primitiva chiesa della compagnia in contrada San Sebastiano (la tavola con la

specifica sull'opera).

597 Petrocchi 2010, p. 181.

Madonna dei Raccomandati, quella con il *Salvatore* e quella con i santi *Simone e Giuda*) potrebbe portare a ritenere una sua originaria collocazione proprio nell'antica aula di culto dell'Ospedale della Madonna dei Raccomandati. Un indizio di un certo peso a sostegno di tale ipotesi è rappresentato, inoltre, dal fatto che lo stesso autore dell'*Eterno* aveva sicuramente lavorato per la confraternita in occasione dell'esecuzione del *Salvatore* nel 1491. Inoltre, se si prolunga idealmente a destra e a sinistra l'andamento curvilineo della parte superiore della tavola si ottiene una lunetta con una base si una larghezza all'incirca equivalente a quella della tavola della *Madonna dei Raccomandati*, sopra la quale l'opera è ricordata proprio nel 1908. A questo punto, visto che la decorazione degli altari della chiesa dei Raccomandati in contrada San Sebastiano è stata mantenuta nella nuova sede in contrada Olivola, si prospetterebbe l'interessante ipotesi che l'*Eterno* possa essere stato *ab antiquo* collocato sopra alla tavola di Cola da Orte a formare una lunetta che completava in alto la tavola quadra ospitante la *Vergine dei Raccomandati*. Poiché i caratteri stilistici dell'opera inducono a datarla in anni vicini al *Redentore benedicente* e al massimo entro il primo decennio del XVI secolo, ci potrebbero essere buone probabilità che l'autore dell'*Eterno* e del *Redentore* possa essere identificato in un pittore di evidente formazione e provenienza romana fortemente legato alla confraternita dei Raccomandati e operoso anche per l'altare maggiore della chiesa dell'omonimo ospedale. Tale personaggio potrebbe a questo punto essere riconosciuto nel documentato Giovanni Antonio da Roma e proprio all'*Eterno*, oltre che al completamento della tavola principale potrebbe essere collegato, forse, il pagamento effettuato in suo favore da Egidio di Cola nel 1513[598].

La Madonna con il Bambino e santi *della chiesa di San Lanno a Vasanello*

Contrariamente a quanto sostenuto da Cannatà e in accordo, invece, con quanto osservato da Ricci[599], molto significativi appaiono i confronti che la tavola di Orte istituisce con gli affreschi della chiesa di San Lanno a Vasanello.

In particolare, nonostante lo stato di conservazione con cui si presenta attualmente il ciclo di Vasanello, estremamente abraso e scolorito e in alcuni punti completamente illeggibile, è

598 L'opera non risulta citata nei documenti riferiti alla Tavola dei Raccomandati del 1500 e del 1502, tuttavia non è escluso che nel contratto non si sia fatto riferimento alla parte sommitale, di corredo, della pala di cui sarebbe stato citato solo il soggetto principale. Nel documento, infatti, non c'è alcun riferimento, infatti, anche alla struttura portante della tavola, alla cornice, che doveva essere di una certa importanza vista la dimensione del quadro e doveva essere corredata anche da scomparti di predella e da una sorta di architrave in alto. Si potrebbe pensare, inoltre, che l'opera possa essere stata commissionata all'artista anche in un secondo momento, per completare un commissione lasciata interrotta a causa della morte di Cola da Orte.

599 Ricci 2011, pp. 175-176.

possibile avvicinare il *Redentore* di Orte all'Eterno benedicente che è stato effigiato nella parte più alta dell'affresco che decora la parete di fondo della chiesa di San Lanno.

L'opera di San Lanno, a mio avviso, costituisce una delle testimonianze pittoriche più interessanti e di più alto livello di tutto il territorio viterbese nell'ultimo decennio del secolo. Essa, nonostante, l'impossibilità di leggere nel dettaglio le singole figure, di cui sono andati perduti, in particolare, quasi tutti i volti (probabilmente a causa di una non ottimale tecnica esecutiva del maestro e per una notevole presenza di umidità nelle murature del piccolo ambiente), consente tuttavia di effettuare una lettura dell'idea compositiva generale e della cultura pittorica di fondo che sostiene il discorso figurativo del ciclo.

Gli affreschi sono databili al 1493, come si evinceva da un'iscrizione mutila in caratteri romani che era stata letta da Faldi[600], e prima ancora da Mariani[601], ma che con più precisione è ricordata da Leoncini nella sua *Fabbrica Ortana*: "S. Lannus...questa cappella anno fatto fare la comunità di Bassanello...per loro devozione 1493"[602].

I dipinti decorano la parete di fondo della chiesa sorta per commemorare il luogo del martirio del santo patrono di Vasanello. L'edificio è situato poco fuori l'abitato del borgo, lungo la via ortana, e viene descritto più volte nella *Fabrica Ortana* di Leoncini: "questo atto e martirio del B. Lando fu eseguito fuori le mura di Bassanello, incontro la porta, un tiro di mano, ove è la chiesola di S. Lando e suo martirio, che sino da quel giorno ne ritiene il nome"[603]; "fuori la porta di Bassanello sta una chiesola, ove dicono fosse martirizzato S. Lando, con la sua immagine, sotto la quale sono lettere antiche [..]"[604].

All'interno della chiesa, che nel 1878 è stata sopraelevata con la costruzione di una volta in muratura che ha sostituito gli spioventi originali su travature lignee, si trovava in origine addossato alla parete di fondo, sotto alla figura della Vergine, un altare in pietra decorato sul paliotto e sui pilastrini laterali da intarsi cosmateschi[605]: un manufatto databile approssimativamente ai secoli XII-XIII che testimonia l'antichità del sito di culto. Il manufatto medievale nel 1952 venne demolito durante un'esplorazione delle parti laterali[606] e al suo interno venne rinvenuto l'altare attuale realizzato, con due lastre monolitiche di peperino.

L'affresco rappresenta una delle più antiche testimonianze del culto tributato a Vasanello per il

600 Faldi 1970, p. 35.
601 Mariani 1957, p. 196.
602 Leoncini, *Fabbrica* ..., II, parte I, p. 168.
603 Ivi, IV, p. 164; cfr. anche I, pp. 92-93.
604 Ivi, II, parte I, p. 168.
605 Un'immagine dell'altare con decorazioni cosmatesche, è stata pubblicata (capovolta di 180°) da Mariani (1957, p. 196).
606 Ivi, pp. 196-197.

proprio santo protettore, una figura di martire poco conosciuta e poco documentata, festeggiata il 5 maggio e il cui corpo riposa nella chiesa di Santa Maria all'interno delle mura del centro abitato.

Il luogo che ospita gli affreschi in esame, pertanto, rivestiva una grande importanza per la comunità di Vasanello e la stessa raffigurazione di *San Lanno* che vi è conservata, proprio perché posta sul sito del martirio, ha costituito probabilmente uno dei punti di riferimento iconografici più importanti tra le immagini che tramandano l'aspetto del santo. Un esempio è costituito ancora una volta da Leoncini il quale, quando nel Seicento si trova a descrivere nella *Fabrica Ortana* il giovane santo martire, utilizza proprio l'immagine dell'affresco della chiesa di San Lanno: "Due miglia lontano dalla città di Orta nella Terra di Bassanello, Diocesi Ortana, […] si onora il corpo del glorioso Cavaliere Beato Lando, quale ivi fu martirizzato et sepolto, pingendosi detto glorioso Martire a Cavallo, con uno stendardo in mano rosso che dalla Beatissima Vergine le si dà con il vessillo Salutifero della S. Croce, bianca in detto campo rosso […]."[607].

L'opera presenta al centro la *Vergine in trono con il Bambino*, *San Lanno a Cavallo* a sinistra e *San Francesco e una santa* a destra. Il trono di Maria si trova elevato su un alto suppedaneo ed è sormontato da un baldacchino di stoffa che ricade alle spalle della Madonna. Ancora più un alto, incuneata nel punto in cui si incontrano gli spioventi del tetto, è la figura dell'*Eterno Benedicente* inserito in una mandorla di serafini e affiancato ai lati da due angeli. L'immagine è inquadrata, in un modo che ricorda la stessa soluzione dell'affresco di San Rocco a Castiglione in Teverina, con degli elementi architettonici che svolgono la funzione di arco scenico: ai lati si innalzano due pilastri quadrangolari che sostengono in alto due travi che seguono l'inclinazione delle falde del tetto. Tutti gli elementi architettonici sono decorati da una fascia contenente classici girali floreali monocromi che si sviluppano contro un fondo giallo e rosso. Negli anni Settanta, come si può vedere da una fotografia della Fototeca Zeri di Bologna (inv. 55707), il dipinto, sebbene molto rovinato, conservava porzioni di affresco attualmente perdute (fig. 84). In particolare, è andata distrutta (forse in occasione di un successivo intervento di restauro) tutta la parte inferiore della composizione, quella che si svolgeva al di sotto del piano di appoggio delle figure, la quale presentava una cornice fittamente modanata sotto la quale scendeva fino al pavimento un basamento ai lati del quale erano raffigurate losanghe inserite all'interno di riquadri dipinti a finto marmo.

Si è visto come gli affreschi della chiesa di San Lanno siano stati sempre apprezzati dalla critica, a partire da Faldi, che considerava le candeliere che decorano i pilastri e il frontone

607 Leoncini, *Fabbrica* ..., IV, p. 5.

“finissime”, il profilo di San Lanno a cavallo “acutissimo”, mentre la qualità generale dell'opera veniva definita “molto alta”. Attribuendo l'opera a Domenico Velandi e allo stesso autore dell'*Assunta* di Castiglione in Teverina, lo studioso scorgeva nei dipinti di Vasanello “il progressivo accrescersi delle influenze antoniazzesche, particolarmente sensibili nella figura della Madonna con il Bambino, insieme con elementi umbri alla Fiorenzo di Lorenzo nell'Eterno Padre che ricalca fedelmente quello della tavola di Orte del 1491”[608].

Successivamente Cannatà ha ritenuto gli affreschi estranei agli influssi della pittura umbra divulgati in area viterbese da Antonio Pastura[609]. Nel modo di disegnare il panneggio della Madonna, inoltre, è riscontrata la ricerca di nuove soluzioni compositive in cui è stata colta un'eco lontana del maestro dell'*Annunciazione* Gardner *alias* Piermatteo. In questo ciclo, inoltre, il pittore (ritenuto il Maestro di Castiglione in Teverina) si sarebbe attestato su posizioni di ascendenza laurenziana, irrigidendo il contorno delle figure, ma conferendogli contemporaneamente una “ben più larga e matura configurazione formale” rispetto alle opere precedenti[610].

Dopo essere stato incluso nel catalogo del Maestro di Toscolano[611], o più in generale assegnato alla bottega di Piermatteo d'Amelia[612], il ciclo di San Lanno è stato preso in considerazione recentemente da Ricci nell'ambito di uno studio dedicato alla tavola con il *Redentore* di Orte.

In particolare, in questo contributo è stato evidenziato come l'immagine dell'*Eterno benedicente* all'interno della mandorla dell'affresco di San Lanno costituisca un'esatta derivazione, “ottenuta mediante l'uso dello stesso cartone preparatorio”, di quella della tavola ortana[613]: “la stessa figura di Orte è ripetuta in maniera pressoché identica: cambia soltanto il particolare del colore della barba e dei capelli, qui imbiancati perché atti a identificare Dio padre anziché Gesù Cristo”[614].

In effetti, come si può ben vedere dall'esempio fornito da Ricci[615], le due immagini sono quasi sovrapponibili e condividono in particolare quella specifica combinazione dei gesti delle due braccia che rappresentano, a mio avviso, una originale invenzione compositiva ottenuta attraverso la commistione del motivo antoniazzesco del braccio destro benedicente con quello peruginesco della mano sinistra scorciata frontalmente che sostiene il globo. Nel ristretto

608 Faldi 1970, p. 35.
609 Cannatà 1983, p. 215.
610 *Ibidem.*
611 Todini 1989, I, p. 199; Marcelli 1996, p. 55;
612 Sgarbi 2008, p. 195; M. Castrichini 2011, p. 163; Ricci 2011, p. 175.
613 *Ibidem*.
614 *Ibidem*.
615 Ivi, tav. LXV figg. 12-13.

ambito geografico della città di Orte e della vicina Vasanello, ritroviamo per ben tre volte la stessa soluzione, invenzione che al contrario non è riscontrabile in nessuna altra opera coeva del territorio sia viterbese che dell'Umbria meridionale.

Si è portati, perciò, a credere che le tre figure siano state eseguite da uno stesso artista (forse Giovanni Antonio da Roma) che ha lavorato in un periodo di tempo circoscritto (i dipinti di Orte e di Vasanello sono stati eseguiti nel triennio 1491-1493) esclusivamente nella città di Orte e nelle sue immediate vicinanze.

Si è visto come l'affresco di Vasanello nasca da una commissione pubblica della comunità, la quale probabilmente avrà ricercato un maestro all'altezza di un incarico importante come quello di decorare la chiesa martiriale del proprio santo patrono. A questo punto mi sembra interessante ricordare il carattere pubblico rivestito dalla tavola con il *Redentore* di Orte, per la quale è testimoniata una utilizzazione nella processione religiosa della festività dell'Assunta fin dai primi anni del Seicento[616]. Non si può escludere, anche in base alle sue specifiche caratteristiche stilistiche, marcatamente iconiche, che l'opera sia stata commissionata proprio per essere utilizzata a tale scopo, forse in sostituzione di una tavola più antica.

L'inchino della tavola del *Salvatore* in occasione della processione dell'*Assunta*, è un rito testimoniato in realtà anche per la città di Civita Castellana, dove a tale scopo veniva utilizzata una tavola databile alla fine del XIII secolo o ai primi anni del secolo successivo[617]. Non escluderei, perciò, che la tradizione di trasportare le tavole della Vergine e del Cristo in processione all'interno della città possa essere stata importata a Orte in seguito all'unificazione della sua diocesi proprio con quella di Civita Castellana, evento avvenuto nel 1437 ad opera di Eugenio IV: il vescovo avrebbe dovuto risiedere durante l'anno per sei mesi ad Orte e per sei mesi a Civita Castellana e durante questo periodo avrebbe dovuto essere chiamato unicamente con il nome di vescovo della città di residenza[618]. Forse non è un caso quindi che in Orte non sopravvivono icone medievali collegabili alla tradizione laziale (mutuata da quella romana) della processione del 14 agosto[619], ma due opere quattrocentesche, la *Vergine advocata* dipinta da Taddeo di Bartolo nel 1420 e il *Redentore* del 1491[620]. Se quest'ultima tavola, fosse stata portata in processione già appena ultimata, certamente essa avrebbe goduto

616 Principi 2013, p. 35.
617 Ivi, pp. 18-19.
618Gioacchini 2001, p. 75.
619 Sulla processione a Roma dell'icona dell'Acheropita cfr. Parlato 2000, pp. 69-92, in particolare pp. 74-84. Per la diffusione nel Lazio delle immagini che riprendono l'iconografia dell'icona del Salvatore di San Giovanni in Laterano, fondamentale è lo studio di Volbach (W. F. Volbach, *Il Cristo di Sutri e la Venerazione del Ss. Salvatore nel Lazio*, Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia, *Rendiconti*, XVII, 3-4 (1940-41), pp. 97-126); in merito all'argomento cfr. anche Belting 2001, pp. 399-401.
620 Per la storia critica della tavola di Taddeo di Bartolo e per la sua utilizzazione in occasione della processione dell'Assunta cfr. Principi 2013, pp. 20-22 e Solberg 2001, pp. 123-135.

di una grandissima visibilità ed esposizione durante una festa solenne alla quale potrebbero aver partecipato anche gli abitanti della vicina Vasanello, centro ricompreso nell'antica diocesi di Orte. È possibile che questi ultimi, colpiti dall'aspetto dell'importante tavola ortana, abbiano richiesto i servigi dello stesso maestro anche per la decorazione della chiesa dedicata al loro patrono. Gli stessi committenti del *Redentore* di Orte, inoltre, avevano degli interessi diretti nel territorio di Vasanello, in quanto le due più potenti confraternite ortane, quella dei Raccomandati e quella dei Disciplinati di Santa Croce, avevano aperto nel 1411 nel vicino centro un ospedale dedicato a Santa Lucia che nel 1482 era ancora in funzione[621]. Essi stessi potrebbero essere stati il canale attraverso il quale gli abitanti di Vasanello avrebbero potuto contattare l'autore della tavola conservata nella chiesa dell'Ospedale della Madonna dei Raccomandati.

Purtroppo, gli affreschi di Vasanello, come si è detto, non consentono di avanzare precisi confronti stilistici a causa della irrimediabile perdita di tutti i volti delle figure, ad eccezione di qualche brano sopravvissuto nei serafini intorno all'Eterno, degli angeli ai suoi lati, e del profilo di San Lanno. Nuoce gravemente ad una compiuta analisi dei dipinti la distruzione totale del gruppo della Vergine con il Bambino, ridotto a poco più di una *silhouette* colorata, così come la perdita di tutti i dettagli e delle rifiniture che avrebbero potuto consentire di operare dei precisi confronti con le opere degli altri artisti a cui il ciclo viene attribuito.

Pur avendo conservato l'Eterno benedicente unicamente le linee dell'incisione tratte dal cartone, in esso si possono ugualmente cogliere alcune similitudini che lo legano fortemente alle tavole di Orte, in special modo lo stesso identico andamento delle pieghe sul bordo della tunica panneggiato al di sopra del girovita, la linea fluente della capigliatura, che ricorda moltissimo quella del Redentore, il rapporto tra la posizione degli occhi, del naso e della bocca. Sono molto forti perciò, anche se non completamente risolutivi, gli indizi che indurrebbero ad attribuire gli affreschi di San Lanno all'autore delle tavole ortane (figg. 89, 91, 92).

Il ciclo di San Lanno si segnala per delle notevoli soluzioni iconografiche, soprattutto nel gruppo di San Lanno a cavallo, un vero e proprio “monumento equestre” dipinto, che non trova esempi paragonabili in questo periodo in tutto il territorio del Patrimonio di San Pietro. Destriero e cavalcatura sono effigiati di profilo, come fossero sbalzati sulla faccia di una medaglia, e il santo martire si presenta quasi come un valoroso capitano di ventura. Non a caso è stato chiamato come termine di confronto il Monumento del Verrocchio di Bartolomeo

621 Gioacchini 2002, p. 14.

Corleoni[622], ma ulteriori confronti si potrebbero istituire con altri monumenti equestri rinascimentali (come ad esempio quello ferrarese di Niccolò III d'Este), tutti ispirati, ovviamente, sull'onda della ripresa delle iconografie classiche, al grande esempio della statua romana di Marco Aurelio, creduta nel Rinascimento un ritratto di Costantino.

Sorprende la soluzione adottata per mettere in collegamento il santo cavaliere con il gruppo centrale della *Madonna con il Bambino*, attraverso il gesto di Gesù e Maria che porgono l'asta con il vessillo crucisegnato al santo (fig. 86). Questo spunto introduce nella composizione una nota narrativa che colpisce notevolmente rispetto alla consueta tradizione riscontrabile in questo tipo di immagini destinate alla parete di fondo di una chiesa che, in genere, presentano una *Sacra Conversazione*, ossia una visione della *Comunità Celeste*, i cui protagonisti sono rappresentati stanti e centrati ciascuno sul proprio ruolo, all'interno di quel "luogo eletto abitato dalla divinità e dalla sua corte, che il fedele può contemplare dall'interno di un edificio sacro grazie alle opportunità offerte dal linguaggio delle immagini"[623].

L'interazione che si riscontra a Vasanello tra il gruppo di sinistra e quello centrale, invece, costituisce il racconto condensato di una vera e propria "storia", quella in cui Cristo nomina "suo cavaliere" il giovane martire, che con la mano sinistra afferra saldamente l'asta del vessillo, mentre con la destra accarezza il collo dell'animale, quasi a volerlo calmare. Tale innovativo spunto compositivo, inoltre, viene arricchito da una serie di annotazioni descrittive che contribuiscono ad aumentare la ricchezza dell'immagine. Si noti, infatti, l'elegante motivo del vessillo che si attorciglia sinuosamente intorno all'asta, o ancora l'accurata acconciatura da parata della coda del cavallo, o la naturalistica descrizione dei finimenti dell'animale e in particolar modo della sella, con l'anello per legare le briglie, la dettagliata analisi della postura a cavallo del martire. Sono tutti elementi che fanno la loro comparsa per la prima volta in queste zone e che ci fanno pensare ad un maestro di primo piano, estremamente originale e dotato di un notevole bagaglio espressivo che gli consente di strutturare le proprie composizioni in maniera innovativa.

Oltre a spunti di derivazione antoniazzesca, se ne riscontrano altri di matrice fiorentineggiante, forse assimilati anche attraverso la mediazione di Piermatteo d'Amelia. Ci si riferisce in particolare alla postura della santa, la quale in origine forse stringeva nella punta delle dita della mano destra un elemento simbolico che ne permetteva il riconoscimento, attualmente impossibile. Purtroppo con la distruzione di tutta la parte bassa dell'affresco sono andati perduti anche i piedi di questa figura, apprezzabili al contrario in un'immagine della

622 Ricci 2011, p. 175.
623 Dalli Regoli 2011, p. 192.

Fototeca Zeri, dove essi si stagliano eleganti e delicati, in una posa molleggiata e sinuosa che quasi fa pensare ai personaggi danzanti del Perugino. Tutta la parte superiore del corpo, soprattutto il busto, la posizione ruotata delle spalle, il braccio destro proteso davanti alla figura per porgere all'osservatore un qualche tipo di oggetto tenuto delicatamente tra pollice e indice, lo stesso abbigliamento della santa, sembrerebbero essere stati ispirati dalla santa Lucia affrescata da Piermatteo nell'affresco di Narni del 1482. A questo stesso affresco si ricollega anche la forma del trono e il drappo di seta che corre dietro le spalle della Vergine a formare un baldacchino sopra alla sua testa. Tuttavia, le riprese sono sempre molto libere e rielaborate con spunti originali, come ad esempio il velo della santa che scende ondeggiante e leggero ai lati delle spalle, con un effetto del tutto insolito e nuovo. La stessa figura del san Francesco (chiaramente identificabile dalle stimmate e dal libro), ormai ridotto ad una larva, si presenta con caratteri piuttosto inconsueti, soprattutto nel volto che, a quanto pare dalla copia che ne è stata tratta in un altro affresco di Vasanello conservato nella chiesa di San Salvatore, presenta il santo stempiato e con pochi capelli, senza barba, con il volto scorciato dal basso verso l'alto, delle caratteristiche fisiognomiche che ricordano piuttosto una commistione tra le consuete fattezze di san Bernardino da Siena e quelle di sant'Antonio da Padova.

A mio avviso l'autore del ciclo di San Lanno non può in nessun modo essere confuso con il Maestro di Toscolano il quale, al contrari nelle composizioni di più ampio respiro si mostra molto più legato a precisi modelli di riferimento e meno ricco di soluzioni originali. Basti confrontare tra loro il ciclo della chiesa di San Rocco a Castiglione in Teverina con quello di Vasanello.

In primo luogo la più immediata differenza tra le due opere, che apparentemente si presentano molto simili nell'impostazione generale, è costituita dal diversissimo rapporto esistente tra le figure e lo spazio architettonico: a Castiglione i personaggi incombono monumentali all'interno della composizione riempendo quasi tutto la superficie della parete, quasi in una sorta di *horror vacui*, mentre al contrario a Vasanello essi sono di proporzioni molto più piccole e sono inseriti in modo più arioso e armonico, conferendo alla scena un'impostazione generale di maggiore classicità. Diverse sono le proporzioni e gli atteggiamenti delle figure stesse.

Basti confrontare tra loro i due Eterni benedicenti per constatare quanto il maestro di Toscolano appaia un pittore di formazione periferica e locale, con alcuni tratti dialettali di fronte al pittore di Vasanello, il cui bagaglio culturale si appoggia al contrario ad una tradizione “alta”, recepita attraverso una formazione di prima mano avvenuta presso un

grande centro artistico (figg. 89-90). Nonostante le architetture appaiano simili, in realtà analizzandole più a fondo si riscontra quella netta differenza già evidenziata nei personaggi dipinti: l'architettura di Vasanello, infatti, è pensata secondo una logica organicistica e le varie parti che la compongono sono collegate attraverso i classici elementi del linguaggio architettonico, come le basi e i capitelli modanati, le cornici modanate delle mensole e del timpano laddove a Castiglione l'elemento architettonico è estremamente povero ed elementare, costituito da un unica struttura che rigira, come una cornice, tutta intorno al bordo della parete.

Il punto di maggiore vicinanza tra le due composizioni è costituito dagli elementi decorativi dei pilastri, già notato dalla critica[624], i quali sono costituiti a Castiglione da girali floreali monocromi su fondo giallo, decorati al loro interno, a loro volta, da campiture rosse e blu.

È un motivo di qualità, che certamente deve essere stato derivato dal pittore da qualche modello con il quale è venuto in contatto poco prima della metà degli anni ottanta. Come si è visto, infatti, negli affreschi precedenti il Maestro di Toscolano utilizza nelle fasce decorative un linguaggio ben più semplice e tradizionale. Anche nella chiesa di San Lanno a Vasanello, nei riquadri che abbelliscono le architetture, compaiono dei girali floreali monocromi simili a quelli di Castiglione.

Tuttavia, questi ultimi appaiono di qualità più alta: sviluppandosi in maniera meno serrata essi si distendono con più morbidezza lungo la superficie e presentano un'unica campitura interna di colore rosso. Inoltre, il fregio che decora gli architravi che formano il timpano presenta un motivo diverso, ancora più curato e di classica derivazione, con delle palmette che si snodano ai lati di rigogliosi mazzi di foglie d'acanto.

Probabilmente, queste decorazioni, prima della dilagante moda delle grottesche inaugurata a Roma da Pintoricchio, dovevano costituire il lessico più diffuso nelle parti decorative delle partiture architettoniche, come si evince anche da un simile motivo che compare nelle paraste della cappella dell'Ospedale civile di Bracciano dipinta da Antoniazzo con largo aiuto della bottega nel 1495[625], o in quelle della cappella di Santa Caterina in Santa Maria del Popolo a Roma, fatta decorare dal cardinale del Portogallo Giorgio Costa negli anni 1488-1489[626].

Sempre a Orte si incontra un analogo partito decorativo negli affreschi eseguiti all'interno dell'abside della chiesa di San Gregorio (attualmente abitazione privata) realizzati da un interessante pittore di cultura umbro-romana che ha eseguito l'opera subito dopo i lavori di

624 Cannatà 1983, p. 215; Sgarbi 2008, p. 193.
625 Sulla cappella di Bracciano cfr. Cavallaro 2013, p. 40; *idem* 1992, p. 202.
626 Sulla cappella cfr. Auciello 2013, p. 132.

restauro dell'edificio terminati nel 1500 (figg. 93-95)[627].

L'affresco è stato rinvenuto sotto ad una scialbatura bianca nel 1976 durante dei lavori di manutenzione dell'edificio[628]. l'opera raffigura la *Vergine in trono con il Bambino* tra i santi *Sebastiano e Gregorio magno* a sinistra e *Giobbe e il donatore inginocchiato* a destra.

Russo ha assegnato i dipinti ad "un generico ambito viterbese che ben testimonia comunque i mutamenti della pittura tra Quattro e Cinquecento in questa zona del territorio laziale"[629]. Principi, inoltre, vi ha scorto una derivazione "più rustica e di minore qualità" dai santi Rocco e Fabiano affrescati nel transetto sinistro della chiesa viterbese di Santa Maria della Verità, attribuiti dalla critica a Giovanni Antonio di Marozio, sulla base di una notizia fornita da Signorelli[630].

L'affresco presenta nelle figure dei caratteri un po' corsivi e una certa rigidità nell'impostazione dei corpi, che tuttavia non sono privi di monumentalità, come il bel personaggio di Gregorio Magno e il san Giobbe, una figura di chiara impronta antoniazzesca. Delineato con un secco calligrafismo è invece san Sebastiano, forse la meno risolta tra tutte le figure, mentre di un certo interesse risulta il gruppo centrale, dove si segnala la figura di Maria che risente sia di influssi antoniazzeschi che pintoricchieschi, soprattutto nei caratteri minuti del volto. Da notare anche la forma assai articolata del trono e del baldacchino circolare sovrastante. Di alto livello qualitativo si mostra infine la figura del committente inginocchiato sulla destra, un personaggio dal nobile profilo, dallo sguardo intenso, con lunghi e fluenti capelli ricadenti sulle spalle su cui è addossato un pesante mantello.

Anche in questo caso ci troviamo al cospetto di un esempio isolato, forse lasciato da un artista assoldato a Roma e giunto in città per eseguire questo unico lavoro, che non condivide molto con la tradizione pittorica viterbese di questo periodo in quanto Orte, al contrario della città dei papi in cui il mercato artistico era saldamente controllato dalle botteghe locali, si caratterizza per un'apertura ai forestieri, tra i quali un peso importante rivestono i pittori romani.

Questi ultimi, infatti, probabilmente a causa di una agguerrita concorrenza, attirata sempre di più a Roma dai grandi investimenti che vi andavano effettuando i pontefici nella promozione della propria "immagine" (attraverso sempre più sontuose cerimonie di possesso, sfarzose celebrazioni per le feste religiose, una curia principesca di cardinali che seguivano anch'essi un politica di importante mecenatismo), andavano cercando occasioni lavorative anche nei

627 La conclusione si ricaverebbe da un'epigrafe trascritta da Leoncini (Russo 1999, p. 183).
628 Zuppante 1983, pp. 44-46.
629 Russo 1999, p. 183.
630 Principi 2013, p. 41.

territori circostanti.

Si pensi a Cola *de Urbe* e Giovani Antonio da Roma e agli altri artisti di cui parlano i documenti, ma il cui linguaggio aspetta ancora di essere definito attraverso delle opere certe: oltre al maestro Giovanni Antonio de Mandula *de Urbe* documentato a Viterbio nel 1514, si è a conoscenza dell'attività di un certo Paolo di Giovanni Angelello del rione ponte che nel 1490 esegue delle figure nella cappella della Madonna della Consolazione a Nepi o di quella di Giovanni Paolo di Francesco Falente da Roma, attivo a Bolsena e a Vignanello alla fine del Quattrocento[631].

In effetti, anche osservando il censimento effettuato nel 1999 sui dipinti posti sulla riva destra della "Media Valle del Tevere"[632], si intravede uno stuolo di maestri di varia estrazione e dal linguaggio a volte fortemente vernacolare, che si muovono con molta fluidità all'interno di una cultura che oscilla tra i modi di Antoniazzo e quelli di Pinturicchio, ma che mostra anche tratti di arcaismo con sopravvivenze tardogotiche. Questi pittori rappresentano una storia alternativa della pittura romana e laziale degli ultimi decenni del Quattrocento, di carattere più popolare e provinciale, le cui caratteristiche ancora non sono state del tutto delineate.

Rientra a mio avviso di diritto in questo scenario l'affresco della chiesa di San Gregorio a Orte.

Basti pensare come, stando a Leoncini, quest'ultimo edificio venne restaurato grazie alle sollecitudini del vicario del vescovo di Orte e Civita Castellana, Domenico Sordolini, il quale il 16 aprile del 1499 aveva supplicato il Consiglio della comunità di Orte di poter completare i lavori di restauro iniziati già nel 1497[633]. Il privilegio gli fu concesso dal vescovo Giorgio Maccafani proprio a Roma, in casa del cardinale Orsini, insieme alla possibilità di erigervi una cappella sotto l'invocazione dell'Annunciazione della Vergine per sé e per i suoi eredi, donata nel 1501 alla Compagnia di Cristo[634]. Il vescovo di Orte e il suo vicario avevano perciò rapporti con Roma e potrebbero essersi procurati l'artista di San Gregorio proprio in questa città.

L'affresco di San Salvatore a Vasanello

A partire da Faldi, quasi tutta la critica ha ricondotto allo stesso autore del ciclo di San Lanno anche un affresco conservato sulla parete sinistra della chiesa di San Salvatore nella stesso centro di Vasanello (fig. 96). L'attribuzione è stata avanzata sulla base della figura di San

631 Per i documenti su questi pittori cfr. Fagliari Zeni Buchicchio 1991, p. 20;
632 Russo-Santarelli 1999.
633 Russo 1999, p. 193.
634 Principi 2013, p. 42.

Francesco dipinta nell'affresco di quest'ultimo edificio, che rappresenta la ripresa palmare in controparte della stesso santo realizzato all'interno della chiesa di San Lanno. La similitudine tra queste due figure rappresenta l'unico elemento oggettivo confrontabile tra le due opere in quanto, come si è visto, tutti i volti e le rifiniture dei personaggi dipinti nella chiesa che ricorda il luogo del martirio del santo cavaliere sono andati, a parte qualche eccezione, perduti. Il dipinto in San Salvatore, al contrario, si conserva in buono stato e, nonostante le abrasioni e gli sbiancamenti, esso è perfettamente leggibile.

L'opera, situata a ridosso della controfacciata, si presenta divisa su due registri ed è circondata da una cornice molto elementare costituita da due bande interne di colore verde e rosso cerchiate da una fascia bianca esterna decorata con motivi geometrici neri realizzati con una mascherina.

Il registro inferiore presenta tre santi francescani inseriti all'interno di esili arcate contenenti, da sinistra, *San Francesco*, *una santa francescana* (probabilmente Chiara d'Assisi) e *San Bernardino da Siena*. Nel registro superiore è raffigurata la scena corale della *Pietà*, dove oltre alla Vergine con il corpo di Cristo adagiato sulle ginocchia sono presenti Nicodemo, Giovanni Battista, e le due Marie.

Come si è detto, non è possibile effettuare dei precisi confronti risolutivi tra il dipinto in esame e quello in San Lanno. Risulta tuttavia interessante costatare come degli elementi in comune, quasi fosse una derivazione, si evidenziano tra il modo in cui è costruito il volto della probabile Santa Chiara e quello del *Redentore* della Museo d'Arte Sacra di Orte, il cui autore, forse, deve essere riconosciuto nello stesso maestro responsabile della decorazione della chiesa del santo protettore di Vasanello.

A livello più generale si riscontrano, però, alcune nette differenze, soprattutto nell'organizzazione compositiva delle due scene: in primo luogo l'affresco di San Salvatore nella tipologia delle cornici e nella suddivisione dello spazio del registro inferiore (realizzata attraverso una semplice arcata in cui è assente qualsiasi tipo di definizione architettonica e spaziale), sembra rimandare molto di più agli esempi del Maestro di Toscolano e ad un ambito culturale prettamente locale. Risulta, inoltre, completamente diverso anche il rapporto che le figure istituiscono con lo spazio, del tutto privo nel dipinto con la *Pietà e santi francescani* di indicazioni di profondità: il fondo della composizione, infatti, è concepito come una quinta piatta contro cui si stagliano monumentali le figure scultoree dei personaggi, i quali nel registro superiore arrivano con le loro aureole a toccare il bordo della scena, riempendo tutto il riquadro.

Molto diverso, appare anche il modo in cui è realizzata la struttura dei personaggi, nettamente

ritagliati da un'energica e vibrante linea di contorno che interviene spesso con fluenti o nervose linee di tratteggio (sia incrociato che parallelo) di colore nero anche a suggerire il chiaroscuro nelle anatomie o l'arruffarsi delle ciocche dei capelli. I profili dei volti di tre quarti si stagliano scultorei, con un tipico richiamo ai modi di Piermatteo, e alcune fisionomie nella scena della *Pietà* sono rese con viva forza drammatica (figg. 96-98, 102-103).

La monumentalità dei santi è enfatizzata dai panneggi voluminosi e ricadenti in pieghe molto avviluppate, in particolar modo quelle della probabile santa Chiara (forse la titolare della cappella, in quanto effigiata al centro del trittico di santi francescani) e quelle della Vergine. Negli affreschi di San Lanno i santi appaiono invece di proporzioni meno imponenti (soprattutto se confrontati con quelli della scena della *Pietà* in San Salvatore) e, per quello che è dato vedere, essi sono costruiti grazie a tocchi di luce e di colore chiaro che sbalzano le superfici, come si evince anche dal profilo più conservato del santo cavaliere o dal classico panneggio della santa sulla destra, meglio apprezzabile nella fotografia della Fototeca Zeri. In San Lanno l'elemento architettonico e spaziale è decisamente valorizzato e costituisce una componente importante nell'economia della scena, mentre nei dipinti dell'altra chiesa vasanellese esso è del tutto assente, come assenti sono gli elementi decorativi all'antica. In fine, un dettaglio tecnico che potrebbe rivelarsi discriminante nel riconoscimento di due diverse personalità attive a Vasanello nell'ultimo decennio del secolo, a mio avviso è costituito proprio dai due diversi stati di conservazione degli affreschi, indice di una diversa procedura seguita nella stesura e nella composizione dell'intonaco. Pur ipotizzando che il degrado dei dipinti in San Lanno sia stato causato da particolari condizioni ambientali, del tutto sfavorevoli alla realizzazione di un dipinto ad affresco, sembra strano infatti che lo stesso maestro abbia eseguito negli stessi anni in una chiesa vicina (utilizzando perciò, si crede, gli stessi materiali) un altro affresco in cui i volti delle figure si sono conservati pressoché intatti, presentando, inoltre, una particolare qualità di stesura dell'intonaco.

Oltre ai rapporti con le pitture della chiesa di San Lanno, la critica ha notato delle affinità tra i dipinti di San Salvatore e quelli attribuiti al Maestro di Toscolano, al quale l'opera è stata in più occasioni assegnata[635]. In effetti, l'affresco di Vasanello mostra alcune affinità con le figure dipinte dal Maestro di Toscolano, in particolar modo con quelle della chiesa di San Rocco a Castiglione in Teverina. Soprattutto il volto ritratto frontalmente di *San Sebastiano* in quest'ultimo edificio presenta analogie con quello della *Santa Chiara* e di *San Giovanni Evangelista* di Vasanello (figg. 98, 101).

635 Todini (1989, I, p. 199), Marcelli (1996, p. 55), Petrocchi (2010, p. 185), Sgarbi (2008, p. 193) e M. Castrichini (2011, p. 163) assegnano l'opera alla bottega di Piermatteo d'Amelia.

La stessa figura di *San Francesco* nell'affresco vasanellese potrebbe essere avvicinata al *San Rocco* di Castiglione in Teverina. Si richiamano, inoltre, le cornici eseguite dai due pittori con la tecnica dello *stancil* e l'espediente di inquadrare le figure al di sotto di esili archi bidimensionali, (utilizzato dal maestro di Toscolano negli affreschi di Sipicciano).

Tuttavia, se si confrontano da vicino i volti delle figure, ci si rende conto di una certa distanza di concezione di fondo che separa i due artefici, come ad esempio nei due *San Bernardino* dipinti dal *Maestro di Toscolano* a Sipicciano e Castiglione che appaiono molto diversi rispetto all'analogo santo affrescato in San Salvatore a Vasanello. Mentre le due figure del pittore di Toscolano, pur con alcune varianti, si ricollegano alla tradizionale iconografia del santo senese, mostrando quelle fattezze convenzionali divulgate nel territorio dell'alto Lazio dal pittore senese Sano di Pietro attraverso le tavole di Acquapendente e Civita Castellana[636], al contrario il *San Bernardino* di Vasanello si presenta con un aspetto più originale e realistico: la testa rotonda è caratterizzata dall'ampia fronte corrucciata, gli occhi sono allungati e segnati dalle rughe, la mascella è ossuta e contratta (ma non esageratamente pronunciata come di solito essa viene rappresentata), mentre una sottile coltre di ispida barba bianca appena spunta dalle guance.

Una netta differenza nel procedimento con cui i due pittori conferiscono volume alle proprie figure si coglie anche nei due nudi confrontabili di San Sebastiano a Castiglione in Teverina e del Cristo in pietà a Vasanello: mentre nella prima figura la possente muscolatura è suggerita attraverso il colore, tramite le lumeggiature che mettono in risalto il volume degli addominali e dei pettorali, con sottili trapassi tonali tra le parti in ombra, realizzate con un incarnato più scuro e quelle a rilievo, quasi bianche (fig. 99), nel Cristo di Vasanello l'anatomia è molto più disegnata e il rilievo della muscolatura viene ottenuto attraverso delle linee più insistite e tramite il tratteggio incrociato (fig. 97).

Pertanto, ritengo più plausibile non assegnare l'affresco di Vasanello al Maestro di Toscolano, ma ad altro pittore contraddistinto da un linguaggio ad esso affine.

Se tale osservazione si rivelasse esatta, ci troveremmo quindi al cospetto di un'ulteriore anonima personalità, attiva allo scadere del secolo, caratterizzata da alcuni tratti un po' popolari e che prende degli spunti compositivi da alcune figure realizzate, sempre a Vasanello, nella chiesa di San Lanno. Sembra più probabile, infatti, dato il suo carattere meno complesso, che sia il san Francesco in San Salvatore a dipendere da quello realizzato nella chiesa dedicata al santo martire cavaliere. Inoltre, la postura delle gambe di san Francesco è stata riproposta simmetricamente anche nel san Bernardino da Siena attraverso il ribaltamento

636 Cfr. Strinati 1983, p. 207-208.

del cartone, a denunciare l'operazione meccanica effettuata dal maestro che ha utilizzato l'invenzione copiata in San Lanno per risolvere lo sviluppo di diversi personaggi.

La data di ultimazione della decorazione della chiesa di San Lanno, perciò, fissata al 1493, costituisce un probabile termine *post quem* per l'affresco con la *Pietà e santi francescani*. L'anonimo pittore si dimostra in linea, da un punto di vista espressivo, con quanto andava sperimentando in quegli anni il Maestro di Toscolano, né si esclude una possibile influenza tra i due artisti, i quali ricercano nelle proprie figure un carattere di monumentalità ed enfasi, attraverso una espansa strutturazione dei corpi, caratterizzati da una buona conoscenza anatomica e da una ricercata gestualità e caratterizzazione fisiognomica. Le figure sono, inoltre, sviluppate attraverso una netta linea di contorno che le isola dal fondo e le superfici si presentano campite con colori intensi e uniformi. Poche o nulle sembrano le analogie dell'affresco della chiesa di San Salvatore con le opere di Piermatteo d'Amelia a differenza di alcuni elementi che, al contrario, sembrerebbero rimandare ad un cultura di riferimento di ambito antoniazzesco.

In primo luogo abbastanza insolito è il tema affrontato della *Pietà*, una vera e propria sacra rappresentazione dipinta, con il gruppo centrale che mette in scena il dolore della Vergine di fronte al corpo del figlio morto secondo l'iconografia nordica della *Vesperbield*, un soggetto di pietà popolare realizzato in opere plastiche dal particolare accento patetico, diffuse nella vicina area umbra dove se ne trovano vari esemplari, ma del tutto insolito, ad esempio, a Roma[637].

Nell'affresco di Vasanello i personaggi sono variamente atteggiati in espressioni di tristezza e dolore, come il *San Giovanni*, raffigurato a mani giunte mentre versa copiose lacrime, che presenta alcuni elementi in comune anche dal punto di vista stilistico con delle figure di scuola antoniazzesca, come ad esempio il volto della Vergine nella scena della *Crocifissione* del ciborio dell'altare maggiore della chiesa di San Giovanni in Laterano a Roma, decorato negli anni del pontificato di Alessandro VI, intorno al 1495, quando la basilica lateranense fu sottoposta a restauri e ampliamenti[638]. Alcune affinità, inoltre, si possono riscontrare tra il volto del Cristo dello stesso affresco lateranense e quelli di Nicodemo o del Cristo in pietà del dipinto di Vasanello.

Lo stesso Antoniazzo, inoltre, si cimentò nella raffigurazione della *Pietà* nell'affresco staccato

637 Cavallaro 2013, p. 122.

638 Ivi, p. 39. La scena della *Crocifissione* è stata attribuita da Cavallaro ad Antoniazzo romano, mentre altra parte della critica tende ad escludere la partecipazione della bottega dell'Aquili all'impresa, e a riconoscervi al mano di artisti di formazione umbra. Recentemente Gualdi ha proposto di attribuire le figure del ciborio lateranense allo stesso maestro autore delle lunette con i *Dottori della Chiesa* nella cappella Costa in Santa Maria del Popolo a Roma (Gualdi 2009, p. 294).

dell'atrio della chiesa di Sant'Ambrogio della Massima a Roma, ma in origine proveniente dalla sala capitolare dell'antico monastero benedettino, dove era stata commissionata nel 1497 dalla badessa Lucia II de' Mancinis[639].

Oltre alla scena in Sant'Ambrogio, un'altra *Crocifissione* eseguita dalla bottega di Antoniazzo a Roma, dai toni patetici e di forte impatto emotivo, è quella della stanza del transito di Santa Caterina da Siena attualmente nella chiesa di Santa Maria sopra Minerva, dove la Vergine ai piedi della Croce è atteggiata nella stessa posizione assunta nel ciborio di San Giovanni in Laterano[640].

In alcuni santi eseguiti dai collaboratori di Antoniazzo in questo ciclo, come ad esempio la Santa Caterina d'Alessandria e la Santa Brigida di Svezia, attualmente presso la sala capitolare dell'Ordinariato militare a Magnanapoli, si riscontra una tendenza alla semplificazione dello stile di Antoniazzo, ridotto in forme più bidimensionali attraverso una secca definizione lineare (non esente da qualche impaccio), che trovano una sintonia con lo stile che caratterizza le pitture di Vasanello, le quali traducono in forme più provinciali l'alto eloquio dello stile antoniazzesco senza tuttavia perdere una certa tensione formale che distingue l'opera nel panorama artistico locale.

Per concludere il discorso sulla chiesa di San Salvatore, a mio avviso è importante citare alcuni dipinti conservati all'interno della chiesa che si segnalano per la loro qualità.

In primo luogo di estremo interesse risulta un *San Francesco* affrescato sulla prima colonna di sinistra, databile al terzo quarto del Quattrocento e che si impone per il carattere eccentrico e per la forte carica espressiva, con i lineamenti del volto corrucciati in una smorfia “grifagna” che ne mettono in risalto la cifra stilistica del tutto eterodossa.

In controfacciata, inoltre, all'interno di un riquadro vi è rappresentata la doppia effigie di *San Sebastiano*, cosiderata una riduzione corsiva e sgrammaticata delle figure dipinte nell'affresco con la *Pietà e santi francescani* all'interno della stessa chiesa[641], ma che a mio avviso costituiscono una ulteriore dimostrazione della forza d'attrazione esercitata in questo territorio dalla pittura di Piermatteo d'Amelia. Le due figure, infatti, tutt'altro che sgrammaticate, si dimostrano di qualità piuttosto sostenuta, soprattutto nei volti che palesano degli evidenti debiti con la tipologia della Vergine del polittico degli agostiniani di Orvieto. Una ripresa tuttavia che, a differenza del secco calligrafismo del Maestro di Toscolano, si dimostra molto più attenta ai valori tridimensionali espressi dal maestro amerino, attraverso l'accentuato risalto plastico conferito ai lineamenti del volto.

639 Cavallaro 2013, p. 122.
640 Ivi, p. 143.
641 Petrocchi 2010, p. 189.

CAPITOLO III

Il crogiolo orvietano:
i cantieri del Duomo degli ultimi due decenni del Quattrocento e la figura di Jacopo di Lorenzo da Bologna

Orvieto nel Quattrocento: vicende storiche e artistiche

Orvieto vive il suo momento di massimo splendore alla fine del Duecento.

A questa data il Comune è riuscito, infatti, ad estendere e ad affermare la propria giurisdizione su un contado piuttosto ampio ed è ormai pronto ad affrontare i complicati rapporti con i potenti centri vicini come la città di Todi, e, soprattutto, con il Papato, suo massimo referente istituzionale[642]. Grazie alla sua ferma posizione filopapale e grazie alla sua ubicazione strategica, la città era diventata, infatti, nella seconda metà del Duecento una delle sedi preferite dei papi, da Urbano IV a Bonifacio VIII.

È un periodo in cui, dopo aver attraversato una fase consolare e podestarile, il Comune raggiunge una salda e stabile struttura controllata da un regime politico di tipo popolare, rappresentato ai vertici da un Capitano del Popolo e dalla magistratura dei Signori Sette, consoli delle arti[643].

"L'affermazione del popolo, tuttavia, si era maturata all'interno di un sistema di governo che non aveva escluso la presenza della nobiltà urbana, in una compartecipazione che è stata il tratto caratterizzante di tutto lo sviluppo istituzionale di Orvieto per tutto il basso Medioevo"[644].

Per avere un quadro completo dei principali protagonisti della grande fioritura che interessa la città in questo momento, occorre ricordare accanto al Comune e alle sue magistrature il Capitolo della Cattedrale e l'Episcopato.

Per quanto riguarda il primo, è stato chiarito come esso si sia gradualmente imposto come uno dei principali proprietari fondiari del contado, tanto da arrivare a svolgere "un ruolo attivo accanto al Comune nell'organizzazione politica e amministrativa del territorio circostante"[645].

Per quello che concerne l'autorità del vescovo, basti ricordare come il potere e la giurisdizione comunale, lungo un periodo durato fino al pieno del XIII secolo, si siano affermati per gradi

642 Andreani 2010, p. 121.
643 Ivi, p. 122.
644 *Ibidem.*
645 *Ibidem.*

proprio all'interno dei confini del potere diocesano per poi arrivare, infine, a coincidere con esso[646].

I tre organismi sopra ricordati e i loro interessi coincidenti e variamente intrecciati tra loro, rappresentano, perciò, l'elemento più caratterizzante della fase di maggior splendore della città: ciò appare chiaro anche in considerazione del fatto che i personaggi legati alle tre istituzioni sono uniti da vincoli di parentela e dall'appartenenza ad uno stesso ceto, circostanza che ha reso "coese le *elìtes* del clero diocesano con quelle del laicato cittadino"[647].

Un esempio illuminante di come la collaborazione tra queste realtà ha concorso in modo determinante allo sviluppo della città è offerto dall'impresa dell'edificazione della nuova cattedrale, la cui erezione viene promossa e sostenuta attivamente dal vescovo, mentre il Capitolo concede il terreno su cui iniziare i lavori e il Comune fornisce un supporto burocratico amministrativo alla realizzazione del progetto. Siamo nel 1290[648].

Il Trecento invece, contrariamente al secolo precedente, rappresenta per Orvieto un periodo di crisi politica, sociale ed economica che si manifesta in primo luogo nell'instabilità del governo municipale[649]. Alla morte del signore Ermanno Monaldeschi (nel 1337) la lotta intestina tra le fazioni scoppia con ancora più violenza e il controllo della città passa incessantemente da un tiranno all'altro, con una conseguente e progressiva perdita da parte del Comune del proprio potere su gran parte del suo contado[650]. In questo momento Orvieto diventa uno dei simboli delle lotte politiche interne, qui incarnate dalle due famiglie dei Filippeschi e dei Monaldeschi, la cui acerrima rivalità gli merita la celebre menzione dantesca nel VI Canto del Purgatorio[651].

Una normalizzazione della situazione politica e sociale prende il via solo a partire dal terzo decennio del Quattrocento, in concomitanza con la graduale penetrazione del potere papale

---

646 *Ibidem.*

647 Ivi, p. 123.

648 Proprio tra il 1260 e il 1300 numerosi sono gli edifici che sorgono a cambiare il volto urbanistico della città: si costruiscono il nuovo acquedotto, le chiese dei nuovi ordini religiosi che si erano insediati nel centro (Francescani, Agostiniani, Domenicani e Serviti), i palazzi pubblici e quelli destinati ad accogliere la corte pontificia.

649 Al vertice della guida della città, infatti, in un clima teso e conflittuale, nel corso della prima metà del secolo si avvicendano ai Signori Sette consoli delle arti, i Signori Cinque (un'oligarchia in carica dal 1313 al 1315), un governo delle arti posto sotto la guida di Poncello Orsini (1315-1322), un governo *bipartisan* sia nobiliare che popolare (1322-1332) e, infine, una signoria detenuta da Ermanno Monaldeschi (1332-1337), cfr. ivi, p. 126.

650 Negli ultimi anni del secolo si assiste all'arrivo dei rappresentanti pontifici i quali, sebbene in un quadro politico sempre aspro e conflittuale, cercano di esercitare un controllo più forte e saldo su Orvieto da parte del potere centrale.

La situazione vissuta dall'antica città etrusca nel Trecento va naturalmente inquadrata all'interno di un contesto più generale, che proprio in questi anni vede il trasferimento della sede papale ad Avignone: il passaggio dei due imperatori nelle terre del Patrimonio provoca la ripresa delle rivendicazioni del "ghibellinismo", con il conseguente riaccendersi delle lotte tra fazioni, cui la stessa Orvieto non si sottrae (Ivi, p. 127).

651 *Ibidem.*

nella vita politica e amministrativa locale, avviata da Martino V. Dopo alcune battute di arresto, il processo di avvicinamento al papato si rafforza ulteriormente con Callisto III, concludendosi con Nicolò V: questi in un breve del 13 febbraio 1451 conferma, infatti, il rinnovato conseguimento della pace in Orvieto. Nel documento si confermano, inoltre, gli statuti, le riformanze e il metodo da seguire nell'imbussolazione degli uffici pubblici, mentre sono mantenuti i privilegi di esenzione fiscale dei cittadini orvietani[652].

Un ulteriore passo in avanti nella normalizzazione della vita politica orvietana viene compiuto da Pio II, il quale in occasione del suo soggiorno in città nel 1460 concerta le nozze tra due esponenti degli storici clan rivali: Pietro Antonio Monaldeschi della Sala (figlio di Gentile, capo dei Melcorini) e Giovanna (figlia di Gentile di Luca Monaldeschi della Cervara, guida dei Muffati)[653].

Grazie a questa strategica unione, si gettano le basi per creare in città quelle condizioni di quiete necessarie alla ripresa della vita sociale e delle attività economiche ed edilizie[654].

Nel campo delle attività edilizie un ruolo importante viene rivestito dal cantiere della trecentesca rocca Albornoziana (restaurata su impulso di Niccolo V tra il 1450 e il 1453) e da quelli delle chiese degli ordini religiosi, quali i Serviti, gli Agostiniani, i Minori Osservanti[655].

Tra i lavori di rinnovamento architettonico promossi in Orvieto nel primo Quattrocento, senza dubbio un ruolo rilevante è rivestito dal cantiere della cattedrale di Santa Maria, per la quale prende il via l'impegnativo progetto di edificazione della parte superiore della facciata. Basti pensare che "solo negli anni centrali del XV secolo furono impiegate oltre centomila libbre di pietra: già soltanto questo numero fa intuire le ricadute che aveva un cantiere delle dimensione di quello della cattedrale del Duomo nell'economia di una città di poco più di 8.000 abitanti, un impatto in termini occupazionali e di distribuzione della ricchezza da

652 Vaquero Piñeiro 2010, p. 9. Il fondamento della ritrovata quiete cittadina, tuttavia, deve essere ricercato in primo luogo nell'accordo riservato dal pontefice alla fazione dei Muffati, che fin dalla fine del secolo precedente si contendeva con i Melcorini il primato in città. È, quindi, grazie a un compromesso con un gruppo dominante locale, al quale erano riservate le cariche dell'amministrazione cittadina e la sorveglianza del prelievo fiscale, che il pontefice riesce ad ottenere per sé il controllo delle questioni politiche e amministrative più importanti, soprattutto attraverso i propri rappresentanti locali, costituiti dal tesoriere e dal governatore (*Ibidem*).

653 Ivi, p. 11.

654 Basti pensare alle nuove e precoci fondazioni di importanti istituzioni di sostegno economico come quella del Monte di Pietà, che ad Orvieto prende il nome di Monte di Cristo (il secondo in Italia dopo quello di Perugia, fondato l'anno precedente), avvenuta nel 1463 su esortazione del francescano osservante Bartolomeo Lippi di Colle Val d'Elsa, mentre del 1490 è l'erezione del Monte del grano. Per la storia delle due istituzioni cfr. Vaquero Piñeiro 2010, pp. 21-25; Sensi 2010, p. 100-101.

655 In questi stessi anni (1452) prendono avvio lavori di restauro di importanti edifici religiosi come il monastero di San Paolo e la chiesa dei Serviti, interessata da lavori, in particolare, nella zona della tribuna (Benocci 2010, p. 251). A conclusione dei lavori di sistemazione della facciata della chiesa di Sant'Agostino, nel 1445 viene eseguito il portale marmoreo e si regolarizza la piazza antistante. Ancora nel 1462 è restaurata l'abazia dei santi Severo e Martino, mentre al 1467 data la consacrazione effettuata dal vescovo Giorgio della Rovere della chiesa dei Minori Osservanti dedicata alla Trinità (Ivi pp. 251-252).

considerare anche alla luce della simultanea messa in opera di altre importanti emergenze architettoniche"[656].

Tale celebre cantiere aveva ripreso slancio nel 1417, anno di elezione di Martino V Colonna, quando sono mandati degli operali nel contado senese per procurare i marmi necessari alla messa in opera dell'ambizioso progetto. Solo alcuni anni dopo, nel 1422, e pur trovandosi in una condizione di forti ristrettezze monetarie, i Soprastanti dell'Opera decidono di avviare anche la realizzazione della scalinata principale della cattedrale, secondo un preciso modello bicromatico[657]. A questa data, già da due anni è stato emanato il Breve pontificio con il quale Martino V disciplina l'ente preposto alla guida del cantiere della Fabbrica del Duomo. Nell'importante documento il pontefice "affrancava la Fabbrica da qualsiasi controllo ecclesiastico locale, anche per quello che riguardava la gestione dei redditi e dei proventi, contribuendo in tal modo a una laicizzazione dell'ente"[658].

Grazie all'appoggio del pontefice il Comune di Orvieto viene investito dell'autorità di riscrivere nuovi Statuti, licenziati nel dicembre del 1421: si inaugura così un assetto, incentrato su quattro soprastanti (in carica per sei mesi e nominati uno per ciascun quartiere), sul camerlengo o camerario (responsabile degli aspetti contabili e di rappresentare la Fabbrica nelle cause civili e criminali) e del notaio[659], che ha costituito l'ossatura dell'istituzione fino all'età contemporanea.

Pochi anni dopo l'entrata in vigore del nuovo Statuto dell'Opera, nel 1425, si attesta nei documenti la presenza ad Orvieto del grande Gentile da Fabriano il quale, come è noto, affresca una *Vergine in trono con il Bambino* in una finta nicchia ogivale dipinta lungo la navata sinistra della cattedrale di Santa Maria, a ridosso dell'entrata dell'edificio.

La presenza di un pittore di così alta rinomanza ad Orvieto, proprio in questo momento, è stata collegata alla contingenza storica del tutto particolare che vive la città, dove si assiste allo scardinamento del potere delle enclavi locali grazie al deciso intervento papale: tra le speciali misure adottate nella sua azione dal pontefice, si è visto come centrale risulti proprio la ridefinizione in chiave laica della Fabbrica del Duomo.

Occorre ricordare, infatti, come nella seconda metà del Trecento e nei primi decenni del secolo successivo, periodo che ha visto le fazioni locali disputarsi continuamente e in modo drammatico il controllo del potere del comune, il cantiere di abbellimento pittorico del duomo

656 Sensi 2010, p. 14.
657 Ivi, p. 12.
658 Andreani 2010, p. 128.
659 *Ibidem.*

sia proceduto incessantemente attraverso un'importante serie di commissioni ottenute quasi esclusivamente dalla scuola pittorica locale, rappresentata dagli orvietani Ugolino di Prete Ilario, Piero di Puccio, Cola Petruccioli e Andrea di Giovanni. Questi, nel giro di un cinquantennio, avevano eseguito una vastissima campagna decorativa ad affresco all'interno della cappella del Corporale e nella tribuna della chiesa.

La chiamata di un grande maestro proveniente da fuori, quindi, ha rappresentato certamente un segno di forte discontinuità con la tradizione. In particolare ciò va visto in relazione al ristabilimento del potere del pontefice attraverso un netto ridimensionamento dell'influenza sulla sua città di Francesco II Monaldeschi, che aveva appoggiato Braccio da Montone nel suo tentativo di costituire un forte e autonomo dominio personale all'interno dello Stato pontificio. Pur nominando il Monaldeschi vescovo di Orvieto (il quale, tuttavia, di lì a poco viene trasferito ad Ascoli Piceno), Martino V lo estromette da ogni possibile interferenza nei confronti dell'Opera del Duomo e, come ulteriore forma di controllo, nomina governatore del centro umbro un suo parente, Agabito Colonna.

È così che il nuovo corso che assume la gestione della Fabbrica della cattedrale da parte del Comune trova un suo netto carattere di distinzione con il passato nel coinvolgimento di eminenti personalità artistiche non orvietane[660]. Una personalità, quella di Gentile, che inoltre si caratterizza per il fortissimo legame con il pontefice e la città di Roma, nella quale, appena completato l'impegno orvietano, si avvia ad intraprendere la decorazione delle pareti della sede diocesana, la chiesa di San Giovanni in Laterano.

Probabilmente non è un caso che in questi stessi anni (siamo nel 1424), viene commissionato dall'Opera del Duomo un *San Giovanni Battista* (mai realizzato) a Donatello, destinato ad abbellire proprio il culmine del fonte battesimale collocato in prossimità dell'affresco di Gentile da Fabriano, a denotare in maniera inequivocabile e completamente nuova un punto molto visibile dell'edificio[661].

Da questo momento in poi, tutte le principali commissioni artistiche sono appannaggio di artisti non orvietani e in profondi rapporti con la città di Roma, a cominciare dalla decorazione della celeberrima Cappella Nova, affidata al Beato Angelico e alla sua *equìpe*, che vi mettono mano a partire dall'estate del 1447, per lasciarla tuttavia interrotta nel 1452 alle sole volte della prima campata.

Dello stesso tenore è la chiamata in città circa vent'anni dopo di Piermatteo d'Amelia, maestro di nascita umbra ma dalla squisita formazione fiorentina, che a partire dal 1479 inizia a

660 De Marchi 2010, p. 408.
661 *Ibidem.*

collaborare con la Fabbrica e che nel 1481, grazie alla mediazione di un soprastante dell'Opera, Antonio Simoncelli, realizza lo splendido polittico per gli Agostiniani di Orvieto[662]. Il maestro amerino, inoltre, stipula il contratto per proseguire la decorazione della cappella di San Brizio ma, probabilmente chiamato a lavorare alle pareti della Cappella Sistina, declina l'incarico attirato dalle lucrose opportunità offerte dai cantieri papali a Roma[663].

Per portare a compimento la decorazione della Cappella Nova si ricorre, quindi, nel 1490 a Pietro Vannucci da Città della Pieve, detto il Perugino, il quale tuttavia, dopo aver preparato il progetto e aver iniziato, forse, a tratteggiare qualche figura, declina anch'egli l'offerta dei Soprastanti[664].

Come è universalmente noto, per vedere l'inizio dei lavori di completamento della cappella occorre aspettare il 1499, quando giunge ad Orvieto Luca Signorelli da Cortona per dare inizia a quello che sarà il suo indiscusso capolavoro costituito dai celeberrimi affreschi raffiguranti gli *Episodi del Giudizio Universale* e i *Fatti dell'Anticristo*.

Sullo scorcio del Quattrocento si assiste all'arrivo ad Orvieto anche di altre importanti personalità pittoriche "straniere" che vengono impegnate nella decorazione della cattedrale, come ad esempio quelle del Pinturicchio e di Antonio del Massaro da Viterbo detto il Pastura (di cui si parlerà diffusamente più avanti), a cui si aggiungono uno stuolo di maestranze minori sia locali che forestiere, che concorrono a delineare un quadro quantomai ricco e variegato della situazione artistica.

Sono questi gli anni che registrano in città anche la presenza di un interessante maestro non orvietano, attivo per la Fabbrica del duomo per un decennio, Lorenzo di Jacopo degli organi da Bologna sul quale si cercherà di fare un po' di chiarezza nei paragrafi seguenti.

Jacopo Ripanda e Jacopo di Lorenzo: storia critica di un caso di omonimia.

Il nome del pittore bolognese Jacopo Ripanda, attivo nel primi decenni del XVI secolo a Roma e considerato uno dei massimi esponenti del genere pittorico di ispirazione archeologica (ricordato, come è noto, per aver eseguito la completa trascrizione su carta dei rilievi della Colonna Traiana), viene per la prima volta collegato ai documenti dell'archivio dell'Opera del Duomo di Orvieto da Ernst Steinmann nel 1901.

Lo studioso tedesco, infatti, nella sua precoce e pionieristica monografia dedicata ad Antonio del Massaro da Viterbo detto il Pastura non esita a riconoscere in Jacopo Ripanda il

662 Per l'attività orvietana di Piermatteo d'Amelia cfr. Vignoli 2015, pp. 201-220.
663 Ivi, pp. 214-216.
664 Cfr. Mencarelli 1996, pp. 88-91.

personaggio che i documenti orvietani (pubblicati alcuni anni prima dal Fumi e dal Rossi) chiamano Giacomo da Bologna[665].

Il cognome "Ripanda" era stato utilizzato per la prima volta nel XVII secolo dal medico e intenditore d'arte senese Giulio Mancini, in riferimento ad un certo *Jacobus Bononiensis* citato nei primi anni del Cinquecento dall'umanista Raffaele Maffei detto "il Volaterrano" nei suoi *Commentariorum urbanorum*[666], una sorta di grande raccolta enciclopedica di stampo umanistico- cristiano[667]. In particolare, dal passo del Volaterrano, Mancini trae la notizia della trascrizione grafica effettuata da Giacomo bolognese dei rilievi della colonna Traiana, alla quale il medico senese aggiunge, inoltre, l'informazione, senza dubbio ricavata oralmente, della perduta decorazione eseguita dallo stesso maestro delle stanze del Palazzo dei Conservatori in Campidoglio.

Successivamente allo Steinmann si deve a Federico Zeri (e non, come erroneamente creduto da diversi studiosi, a Italo Faldi) il primo riferimento a Ripanda dei documenti orvietani nella letteratura critica in lingua italiana. Nella sua recensione alla mostra dedicata alla pittura viterbese del '400, Zeri affermava infatti che Antonio del Massaro detto il Pastura era stato attivo in Vaticano, nell'appartamento di Alessandro VI, dopo aver fiancheggiato ad Orvieto il maestro bolognese[668].

La notizia viene in seguito confermata da Faldi il quale continua ad identificare Jacopo Ripanda con il pittore-mosaicista "Jacopo di Lorenzo da Bologna", attivo per lungo tempo all'interno del cantiere del Duomo di Orvieto e in stretti rapporti con Antonio del Massaro[669].

Risulta chiaro come il collegamento con i documenti umbri offrisse alla scarna biografia di Jacopo Ripanda, conosciuto fino a quel momento solo in base a poche citazioni di fonti coeve (e, soprattutto, all'importante menzione fattane nel Seicento da Giulio Mancini, ripresa da tutti gli studi successivi), una consistente serie di notizie in grado di gettare luce sull'attività del maestro precedente al suo periodo romano, collocandola inoltre in un centro di assoluta importanza quale era, appunto, la città di Orvieto.

Tale identificazione è stata quindi accolta da tutta la critica, poiché forniva elementi utili per chiarire la formazione di base di un artista dallo stile ancora poco definito. Gli attestati che

---

665 Steinmann 1901, pp. 4-5.

666 *Commentariorum urbanorum Raphaelis Volaterrani Octo et triginta libri*, Lugduni 1552, p. 654: "*Floret item nunc Romae Jacobus Bononiensis, qui Traiani picturae omnes ordinae delineavit, magna omne admiratione, magnoque periculo circum machinis scandendo*". Per un approfondimento sulla figura del Maffei e della sua opera.

667 Farinella 1992, p. 29. A questo stesso testo si rimanda per un approfondimento sulla figura e il testo del Volaterrano, in particolare cfr. ivi, pp. 29-31.

668 Zeri 1954, p. 91.

669 Faldi 1970, pp. 38, 42, 50.

fino a quel momento erano riconducibili con certezza al Ripanda (un taccuino di disegni conservato a Lille e alcuni affreschi custoditi all'interno del Palazzo dei Conservatori in Capidoglio a Roma, cui si aggiungeva un eterogeneo *corpus* di disegni di genere antichizzante nei musei di Parigi, Londra, Firenze e Oxford) risultavano, infatti, poco omogenei tra loro e rendevano piuttosto difficoltosa l'attribuzione di nuove opere al pittore bolognese.

La possibilità di riconoscere l'artista ad Orvieto, invece, permetteva di collegare in maniera diretta il suo nome a quello di Perugino e Pintoricchio, maestri con i quali lo "Jacopo di Lorenzo da Bologna" citato nei documenti dell'Opera del Duomo era entrato in contatto nei primi anni novanta del XV secolo.

In particolare, Pietro Perugino ebbe rapporti diretti con Jacopo di Lorenzo quando quest'ultimo venne inviato nel 1489 a Castel della Pieve per sollecitare il pittore a recarsi a Orvieto, dove avrebbe dovuto dare il via ai lavori per la decorazione della "Cappella Nova"[670]. Alla fine dello stesso anno, inoltre, il bolognese fu tra i testimoni del contratto stipulato per la decorazione della suddetta cappella tra il Vannucci e i Soprastanti di Santa Maria[671].

Nello stesso periodo in cui Jacopo di Lorenzo è attivo nella città umbra, l'Opera si avvale anche della collaborazione di Bernardino Pintoricchio, impegnato a partire dal 1492 nell'esecuzione degli affreschi della parete destra della tribuna della cattedrale.

È così che, in seguito alla proposta identificativa di Faldi, Marzia Fajetti e Konrad Oberhuber, riprendendo un'ipotesi di Erbert-Schifferer, hanno supposto per Jacopo Ripanda una prima, importante, formazione avvenuta sulla pittura umbra[672].

Secondo i due studiosi, infatti, i documenti orvietani testimonierebbero come "qualunque sia l'esperienza personale di Jacopo prima del 1485 (quando verosimilmente si lasciò alle spalle Bologna, dove la spinta maggiore verso l'arte fiorentina veniva dal Francia), in Orvieto venne decisamente in contatto con la cultura umbra"[673]: "l'identificazione tra Jacopo di Orvieto e Jacopo Ripanda", sembrava perciò giungere per gli studiosi ad un punto nodale, in quanto una "verosimiglianza di percorso" si affiancava "ad un'effettiva vicinanza culturale"[674].

Tale proposta risultava utile, in particolare, per ipotizzare una partecipazione del Ripanda a un gruppo di cantieri decorativi romani che Vasari aveva assegnato a Baldassarre Peruzzi (tra i quali in primo luogo gli affreschi dell'abside della chiesa di Sant'Onofrio al Gianicolo), ma che dichiaravano anche una vicinanza alla pittura umbra, in special modo a quella del Pintoricchio.

670 Fumi 1891[a], p. 397, doc. n. XCIX.
671 Andreani 1996, pp. 431-432 docc. 183, 184.
672 Faietti – Oberhuber 1988, p. 57.
673 *Ibidem.*
674 *Ibidem.*

Gli affreschi della chiesa gianicolense, in particolare, mostravano agli occhi di Faietti e Oberhuber delle consonanze con alcune parti della decorazione della Sala di Annibale in Campidoglio, attribuita dalle fonti storiche allo stesso artista bolognese.

È così che l'ipotesi di un apprendistato orvietano avvenuto presso il Pintoricchio risultava utile come elemento di triangolazione per confermare a Ripanda gli affreschi del Campidoglio ed attribuigli, nello stesso tempo, una partecipazione al cantiere di Sant'Onofrio[675].

L'ipotesi di una formazione umbra del pittore è stata successivamente riproposta da Sybille Erbert-Schifferer[676], Faietti[677] e da Farinella[678].

Il ruolo di primo piano rivestito da Jacopo Ripanda a Roma nei primi anni del Cinquecento nell'ambito della cultura figurativa di ispirazione archeologica è stato, come si è visto, ampiamente riconosciuto dalla critica, che ha focalizzato quasi esclusivamente la propria attenzione sullo studio del periodo romano dell'artista (al quale vengono ricondotti, anche nell'ambito di una collaborazione con altri maestri, oltre ai citati affreschi della chiesa di Sant'Onofrio al Gianicolo e della *Sala di Annibale* e della *Lupa* nel Palazzo dei Conservatori[679], le perdute scene della vita di Cesare e Traiano, realizzate a monocromo nel Palazzo del cardinale viterbese Fazio Santoro[680] e i dipinti assai celebri del salone dell'Episcopio di Ostia[681]).

Un ulteriore elemento di complessità che si aggiunge al problema del riconoscimento del maestro documentato ad Orvieto si è presentato nel momento in cui la critica ha stabilito che il *corpus* di opere grafiche assegnate a Ripanda in realtà era troppo eterogeneo e andava scisso tra due distinte personalità artistiche: lo Jacopo bolognese *alias* Ripanda documentato a Roma e lo Jacopo da Bologna che sottoscrive il già citato taccuino di disegni conservato a Lille[682].

Alla luce di questa nuova linea interpretativa, recentemente Ricci, seguito da Petrocchi[683],

675 Per una ricapitolazione degli studi sulla chiesa di Sant'Onofrio cfr. R. Cannatà, *Di alcune questioni relative relative agli affreschi nell'abside di Sant'Onofrio al Gianicolo in Roma*, in *Leonardo e il Leonardismo a Napoli e a Roma*, catalogo della mostra, Firenze 1983, pp. 218-225; *idem*, *La pittura a Roma prima di Raffaello: Baldassarre Peruzzi e Jacopo «de Rimpacta» (Ripanda)* in *Aspeti dell'Arte a Roma prima e dopo Raffaello*, catalogo della mostra, Roma 1984, pp. 25-33; Testa 1989, pp. 171-186.

676 Schifferer 1988, pp. 238-239.

677 Faietti 1990, pp. 97-110.

678 Farinella 1992, pp. 17, 28, p. 98 n. 38

679 Ivi, pp. 80-99. Cfr. anche da ultimo Guarino 2008, pp. 52-63.

680 Per il ciclo traianeo di Palazzo Santoro cfr. ivi, pp. 100-123.

681 Gli affreschi del salone dell'episcopio di Ostia sono stati scoperti sotto allo scialbo tra il 1979 e 1980. Essi sono descritti (in modo un po' impreciso) e da Vasari nella seconda edizione delle Vite, dove li attribuisce a Baldassarre Peruzzi e Cesare da Sesto. Gli affreschi sono datati tra il marzo1511 e il febbraio 1513, periodo compreso tra l'elezione di Raffaele Riario a vescovo di Ostia e la morte di Giulio II, il cui stemma compare nel fregio del salone (Danesi Squarzina 2005, pp. 169-180). Per i primi studi seguiti alla scoperta delle pitture cfr. Danesi Squarzina 1981; Bernini 1981, pp. 7-9.

682 Faietti 1990, pp. 97-110.

683 Petrocchi 2012, pp. 137, 143 n. 15.

nell'ambito di una riconsiderazione del rapporto intercorso tra Pastura e Jacopo da Bologna attivo ad Orvieto, giunge a negare il riconoscimento di quest'ultimo in Jacopo Ripanda e a identificarlo, al contrario, con il Maestro del taccuino di Lille[684].

Come si è visto, nonostante numerose siano state le commissioni ricevute da Jacopo di Lorenzo da parte dell'Opera del Duomo, i dieci anni di attività di tale artista non sono stati ancora sufficientemente approfonditi. È evidente, infatti, come il poco documentato ma ben più celebre Jacopo Ripanda attivo a Roma abbia completamente adombrato il maestro orvietano, assorbendone le connotazioni storiche e catalizzando l'attenzione degli studiosi esclusivamente sulla fase "romana" della sua attività.

A dirimente l'annosa questione, giunge recentissima (rintracciata a Roma da Matteo Mazzalupi all'interno dell'Archivio di Stato e dell'Archivio Capitolino) la notizia documentaria che fornisce l'elemento chiarificatore circa la coincidenza tra i due pittori bolognesi di cui fin qui si è discorso. Diversi atti che datano a partire dal 1503, infatti, ci testimoniano che il nome del padre di "*Jacobus Rimpatta de Bononia*" era "Cristoforo"[685]. Non è possibile pertanto che questo maestro possa essere identificato con Jacopo da Bologna attivo ad Orvieto e documentato come figlio di un certo Lorenzo.

Si ritiene, perciò, che una più precisa definizione dell'inedita personalità di "Jacopo di Lorenzo da Bologna" sia sempre più necessario, soprattutto per comprendere pienamente le ragioni di quella determinata e particolare stagione pittorica vissuta in un vasto territorio gravitante intorno alla città di Orvieto negli ultimi decenni del XV secolo.

Questo centro e, in particolare, il cantiere della sua cattedrale, costituirono infatti in questi anni un vero e proprio crogiolo di numerose esperienze artistiche, uno snodo fondamentale per la formazione di alcuni grandi maestri (si pensi a Piermatteo d'Amelia o al Pastura) e per la sviluppo di tendenze figurative che troveranno una immediata accoglienza e diffusione nella vicina Roma papale.

La centralità rivestita per circa un decennio da Jacopo di Lorenzo nella città umbra, in un momento in cui, in particolare, il cantiere della cattedrale catalizzava la presenza di numerose

684 Ricci 2004, pp. 11-12 n. 7; *idem* 2011, p. 503 n. 7. In particolare la proposta di riconoscimento è suggerita allo studioso dalle figure disegnate nel f. 390 del Taccuino di Lille, le quali presupporrebbero come modello quelle dipinte da Signorelli nella Cappella di San Brizio: esse testimonierebbero, perciò, una presenza ad Orvieto dell'autore dei disegni del taccuino, omonimo e conterraneo di Jacopo di Lorenzo. Sulla questione cfr. *infra*...

685 La notizia, ancora inedita, è stata riferita dal ricercatore in occasione della giornata di studi dal titolo *La Roma di Raffaele Riario tra XV e XVI secolo: cultura antiquaria e cantieri decorativi* a cura di Giorgio Leone e Luca Pezzuto, organizzata a Roma il 2 febbraio 2016 presso la Galleria Corsini. Nel suo intervento intitolato *I fratelli Rimpatta: novità biografiche dagli archivi romani*, Mazzalupi ha dimostrato che Jacopo di Cristoforo da Rimpatta era il fratello del già noto pittore bolognese Antonio Rimpatta, documentato a Capodimonte nel 1509-1511. I due maestri sono ricordati in un atto a Roma il 5 maggio del 1500. Il solo Jacopo è ricordato il 21 marzo del 1501 come residente del rione Ponte, mentre del 13 luglio 1505 è l'inventario dei beni della sua futura sposa, una certa Caterina Parisi.

maestranze provenienti dalle zone vicine, ha indotto ad approfondire l'analisi della sua personalità, a prescindere dalla sua effettiva identificazione con il più noto Ripanda, identificazione definitivamente smentita tanto dalle ricerche condotte a Orvieto in occasione del presente lavoro, quanto dalle notizie documentarie emerse recentemente negli archivi.
Svincolato dall'ingombrante presenza del suo omonimo romano e considerato esclusivamente in base a quanto emerge dalla documentazione dell'Opera del Duomo, l'artista bolognese si presenta come una figura di notevole interesse, soprattutto per l'eterogeneità degli incarichi assunti e per i rapporti di collaborazione intrattenuti con numerosi pittori e scultori del tempo.

"Jacopo di Lorenzo degli organi" da Bologna

Dopo la pubblicazione da parte di Rossi[686] (1876) e Fumi[687] (1891) dei documenti dell'Opera del Duomo di Santa Maria, alcune importanti precisazioni sulla biografia di Jacopo di Lorenzo sono state offerte dalle notizie d'archivio pubblicate nel 1996 da Fagliari Zeni Buchicchio.
Mentre i primi due storici orvietani hanno dato conto delle vicende professionali relative al decennio 1485-1495, Buchicchio ha avuto il merito di pubblicare alcune informazioni riguardanti un momento più avanzato della vita del maestro, riuscendo così a gettare maggiore luce sul suo contesto familiare.
Stando a due documenti rinvenuti dallo studioso, datati 17 aprile e 5 maggio 1516 (quest'ultimo un atto in cui il pittore nomina suo procuratore il figlio Sebastiano)[688], "Jacopo di Lorenzo da Bologna" era probabilmente il figlio di un maestro organaro o, comunque, discendente da una famiglia di organari.
La connotazione artigiana della famiglia di Jacopo era così rappresentativa agli occhi del notaio che ha stilato l'atto in questione, che nel documento il pittore è definito in due occasioni maestro Jacopo "*de organis de bononia*". Probabilmente poteva essere proprio il padre di Jacopo, Lorenzo, ricordato in apertura del citato documento con l'appellativo di "maestro" ("*Sebastianus magistri Jacopi magistri Laurenzii de organis*"), a professare tale mestiere[689].
La notizia è degna di attenzione, in quanto è molto probabile che la prima formazione dell'artista sia avvenuta nella bottega paterna, dove si doveva praticare certamente il disegno,

686 Rossi 1876, pp. 3-19; *idem* 1877, pp. 155-256.
687 Fumi 1891[a], pp. 144-145; 299-305;
688 Fagliari Zeni Buchicchio 1996, p.467 docc. 9, 11.
689 Ivi, doc. 11.

l'arte della carpenteria e dell'intaglio del legno e, forse, anche quella della decorazione pittorica.

Un avviamento all'arte presso una bottega non direttamente specializzata nella pittura potrebbe rivelarsi un elemento utile a chiarire l'eterogeneità dei lavori di cui si sarebbe poi occupato il maestro ad Orvieto, come il restauro dei mosaici, la pittura ad affresco e su tavola, l'intaglio di elementi lignei e la modellazione di elementi decorativi in stucco.

Il pittore venne contattato per la prima volta dall'Opera del Duomo il 1 giugno 1485, per eseguire il restauro dei mosaici trecenteschi della facciata della cattedrale, estremamente danneggiati.

È interessante notare come, in occasione delle riunioni dei deputati del prestigioso ente orvietano, già dal 1481 fosse stato sollevato il problema della conservazione dei mosaici e che, appena qualche mese prima dell'ingaggio del maestro (il 25 novembre 1484), si fosse deciso di andare a chiamare un artista dalla città di Firenze.

Tuttavia, la presenza ad Orvieto di Jacopo, che si era proposto in prima persona agli Operali come esperto dell'arte del mosaico, aveva indotto questi ultimi ad assumerlo, dopo aver preteso l'esecuzione di una prova sulla figura molto danneggiata di sant'Anna, che si trovava su una delle due porzioni triangolari della facciata poste sopra al timpano del portale minore di destra. L'attività del maestro come restauratore di mosaici si prolungò fino al 7 novembre 1491, anno in cui Jacopo si dichiara contento del denaro ricevuto per i lavori eseguiti sulla facciata della chiesa.

Già a partire dal 1488 il pittore viene definito abitante di Orvieto, mentre in un pagamento dell'anno successivo si specifica che egli ha ottenuto la cittadinanza. In un atto del 1495, inoltre, viene specificata la zona in cui si trovava l'abitazione di Jacopo, il quartiere Olmo[690].

Quest'ultimo documento è collegato ad una serie di carte d'archivio che datano a partire dal 1493, anno in cui il maestro bolognese risulta legato al giovane pittore "*Smiraldus*", figlio del defunto pittore orvietano Bernardino di Giovanni, del quale Jacopo viene nominato procuratore per alcune faccende private[691]. Non ci sono elementi che permettono di stabilire se l'artista sia stato precedentemente in rapporti professionali con il padre di Smiraldo; tuttavia, il legame con la sua famiglia è stretto al punto che, come si apprende dal già citato documento del 1516, il pittore bolognese sposa in seconde nozze la madre di Smiraldo, dalla quale ha un figlio di nome Sebastiano [692]. Precedentemente Jacopo aveva già contratto un altro

690 Ivi, doc. 3.
691 Ivi, docc. 2-4.
692 Ivi, doc. 11.

matrimonio con una certa Sigoria, figlia del defunto Francesco Ghepzi di Orvieto[693].

I documenti certificano che il pittore fu stabilmente residente nel centro umbro dal giugno del 1485 al 19 ottobre 1495. Dopo un vuoto di venti anni, il suo nome ricompare nei registri notarili insieme a quello del figlio Sebastiano e del figlio adottivo Smiraldo. Dalle carte notarili si evince come le seconde nozze di Jacopo fossero state probabilmente celebrate dopo il 1495 (anno in cui Jacopo non è ancora ricordato come padre di Smiraldo), mentre Sebastiano deve essere nato non molto tempo dopo, visto che nel 1516 era sufficientemente grande per fare da procuratore al padre.

Gli interessi privati di Jacopo di Lorenzo, quindi, erano completamente rivolti alla città di Orvieto.

Mentre Jacopo risulta attivo in corrispondenza della zona inferiore della facciata della cattedrale (dove andava risarcendo, probabilmente attraverso degli estesi rifacimenti, i mosaici che abbellivano i timpani e gli spazi ai lati di questi ultimi sopra ai tre portali), gli Operali del Duomo ricorrevano alla sua opera anche per i lavori da eseguire all'interno della chiesa. Nel 1486, ad esempio, il pittore viene incaricato di dorare la nuova pila dell'acqua benedetta[694].

Tuttavia, il primo lavoro impegnativo in cui è coinvolto il maestro all'interno dell'edificio riguarda la decorazione della parte alta del trascoro della cattedrale (ossia il rivestimento esterno del coro ligneo trecentesco), realizzata tra la seconda metà del 1489 e i primi mesi del 1491.

La numerosa documentazione archivistica ancora esistente consente solamente di immaginare quella che doveva presentarsi come una sorta di complessa architettura dipinta che si ergeva al centro della chiesa, nello spazio della navata centrale delimitato dai primi due pilastri a partire dal transetto.

Una struttura monumentale realizzata in muratura, che si elevava in altezza al di sopra del coro ligneo, intorno al quale rigirava nella parte alta attraverso una sorta di camminamento protetto all'esterno da un parapetto, che le fonti d'archivio definiscono "*tabuleto*" e "*balchionem*".

L'attività del maestro su questa struttura è intensa e caratterizzata da una varietà di interventi che vanno dall'applicazione di rosette lignee intagliate, alla realizzazione di figure, probabilmente di santi, alla lavorazione delle cornici.

Dall'abbondante documentazione si comprende come questo singolare cantiere proceda in

693 *Ibidem*.
694 Fumi 1891[a], p. 332 doc. XXIII.

varie fasi successive, che interessano in momenti diversi i tre lati su cui si sviluppa l'imponente struttura.

Secondo quanto riportato dai documenti, il maestro si dedica prevalentemente alla decorazione della metà destra del prospetto principale. Suo aiutante in questa impresa è il già citato pittore viterbese Antonio del Massaro detto il Pastura, definito in un contratto "*salariatus*" di Jacopo.

L'altro lato della facciata della balconata viene affidato, invece, ad un altro maestro, l'orvietano Crisostomo di Jacopo, il quale in più di un'occasione è chiamato a conformarsi a quanto sta realizzando l'artista bolognese, la cui opera è presa come modello e standard di qualità dai deputati.

Di un certo interesse risulta anche una vicenda che permette di gettare una luce particolare sulle dinamiche di rivalità e di competizione che si instauravano tra i vari artefici impegnati all'interno del grande cantiere della cattedrale. Il primo pittore documentato al lavoro nel 1489 sulle figure che decoravano la balconata è un certo Giovanni Battista di Angelo da Firenze. Si ritornerà in maniera più approfondita su questo personaggio più avanti, tuttavia fin da ora è interessante sottolineare come nel 1490 Crisostomo si lamenti di voler trattenere Giovanni Battista a lavorare presso di lui, ma di non riuscire nel suo intento a causa dell'ostracismo di Jacopo di Lorenzo, di cui il pittore fiorentino sembra essere un "rivale" o un "concorrente".

In seguito alla lamentela avanzata da Crisostomo vengono così riscritti i patti con i vari maestri ingaggiati per la decorazione del monumento e, in particolare, risulta interessante notare come alcune commissioni precedentemente assegnate a Jacopo da Bologna siano cedute a Giovanni Battista da Firenze.

Purtroppo attualmente non rimane più traccia del trascoro del duomo di Orvieto, un'opera che per la posizione, l'imponenza e l'accesa cromia doveva suscitare un forte impatto all'interno dell'edificio: esso venne infatti smantellato nel 1537 su incarico di papa Paolo III, per permettere lo spostamento del coro ligneo all'interno dell'abside.

Oltre alla sua attività sia in qualità di pittore che di scultore sulle pareti della balconata, i documenti ci permettono di venire a conoscenza di una particolare abilità in cui era apprezzato Jacopo di Lorenzo, ossia la lavorazione dello stucco, un materiale con il quale il maestro progetta nell'autunno del 1490 un baldacchino o una pergola destinato a coronare l'altare maggiore della cattedrale.

La notizia è del tutto inedita e fino ad ora è passata inosservata perché dissimulata all'interno di una più ampia gamma di lavori che il maestro esegue per completare la decorazione del trascoro. All'opera progettata dal maestro bolognese devono lavorare anche lo scalpellino Vito

da Siena e Crisostomo i quali si devono attenere al disegno fornitogli dal pittore emiliano.
Il 15 aprile 1491 Jacopo di Lorenzo e il suo collaboratore Antonio da Viterbo dichiarano di essere stati pagati per tutti i lavori eseguiti al balcone del coro.
Tale incarico deve aver senza dubbio rafforzato i rapporti tra gli Operali di Santa Maria e Jacopo, che viene utilizzato dall'ente anche per mansioni di fiducia, come il viaggio compiuto nel 1489 a Città della Pieve per prendere contatto con il Perugino, incaricato dall'Opera di terminare la decorazione della Cappella Nova e la partecipazione, in qualità di testimone, alla stipula del contratto sottoscritto dal pittore umbro per onorare la prestigiosa commissione alla fine del dicembre dello stesso anno.
Nel 1492, proprio nel periodo in cui anche il Pintoricchio arriva ad Orvieto per lavorare all'interno della cattedrale, Jacopo riceve un'altra importante commissione: la decorazione delle volte e degli archi (trionfale e absidale) del transetto. Un cantiere grandioso per estensione delle superfici da dipingere, che viene concluso in due anni e che ancora oggi è visibile all'interno della chiesa, tanto da costituire l'unica opera certa del nostro pittore.
Il 28 febbraio 1493, nel cantiere, all'artista bolognese subentra un suo conterraneo, un certo Giovanni di Francesco, che si incarica di terminare la pittura di metà della volta della campata centrale del transetto e di quella del braccio destro, verso la Cappella di San Brizio.
Proprio in questo periodo, a Roma, un documento ricorda dei pagamenti per dei lavori eseguiti all'interno dei Palazzi Apostolici in favore di un certo "*magister Jacobus pictor*"[695], che la critica ha identificato con il Ripanda, ma che potrebbe essere, in realtà, Jacopo di Lorenzo. È assai più probabile, infatti, che sia stato quest'ultimo a intrattenere rapporti con il Pintoricchio, responsabile dei cantieri decorativi delle stanze di Alessandro VI in Vaticano, artista con il quale, come si vedrà nel dettaglio più avanti, Jacopo aveva lavorato fianco a fianco proprio sui ponteggi del duomo orvietano.
Il nome di Jacopo di Lorenzo ricompare nei documenti dell'Opera tra l'aprile del 1494 e il febbraio del 1495, quando risulta attivo soprattutto all'interno della Cappella del Corporale, ancora una volta insieme al pittore Crisostomo. All'interno di tale ambiente, fino ad ora non sono stati rinvenuti elementi riconducibili ad una fase quattrocentesca: ciò ha fatto ritenere che fosse impossibile valutare la portata dell'opera dei due pittori, il cui intervento effettuato sui dipinti trecenteschi di Ugolino di prete Ilario (che ancora oggi ricoprono la maggior parte delle pareti della cappella), appariva del tutto trascurabile. Al contrario, come si vedrà più avanti, sopravvivono in alcuni settori della grande cappella del Corporale dei dipinti che possono essere assegnati alla fine del XV secolo, e che pertanto si offrono come utili

695 Müntz 1898, pp. 180-181, n. 2

elementi di confronto per tentare una ricostruzione della fisionomia artistica di Jacopo di Lorenzo e di Crisostomo.

Intorno a questi anni l'artista deve essersi sposato in seconde nozze con la madre di Smiraldo e poco tempo dopo deve aver dato alla luce suo figlio Sebastiano.

L'ultima notizia che riguarda Jacopo di Lorenzo risale al 1516, quando il maestro affida a suo figlio una procura, forse perché già in età avanzata. Sebastiano, per rappresentare suo padre doveva avere compiuto già i venticinque anni.

I lavori alla facciata del Duomo

I mosaici della facciata del duomo di Orvieto occupano una posizione singolare nell'ambito della storia della decorazione architettonica del medioevo e del Rinascimento italiano[696]. Essi costituiscono, infatti, la reinterpretazione di una lunga tradizione di decorazione di facciate sviluppatasi in Italia "le cui lontane radici affondano nella visione e nell'eredità culturale della Roma paleocristiana e tardo antica"[697]. Oltre ai legami con Roma, il monumento umbro stringe dei naturali rapporti anche con alcuni edifici toscani medievali, primo fra tutti il Duomo di Siena, la cui facciata prevedeva anch'essa fin dall'origine la presenza di mosaici. Tuttavia, a differenza del progetto di Giovanni Pisano per la cattedrale senese, dove è l'apparato scultoreo a dominare su tutti gli altri elementi, ad Orvieto il ruolo dei mosaici è ampiamente rivalutato, fatto che conferisce un notevole equilibrio al rapporto tra le superfici bidimensionali e quelle tridimensionali.

Iniziati a partire dalla metà del Trecento circa, i mosaici della facciata erano pressoché conclusi prima della fine del secolo[698], ad eccezione di quello del frontespizio, la cui struttura di sostegno fu iniziata solo il 18 agosto 1514[699].

È stato chiarito come la scelta di utilizzare la decorazione musiva al posto di quella ad affresco fosse dettata da precisi motivi celebrativi e dalla competizione con le città vicine, in quanto la tecnica era apprezzata soprattutto per il suo effetto di splendore ed opulenza[700]: basti pensare come sia stato stimato che il costo della realizzazione dei mosaici sia stato superiore del 418 % rispetto alla decorazione di una equivalente superficie eseguita ad affresco[701]. Per tale ragione ad Orvieto, tra coloro che venivano stipendiati dalla Fabbrica, i maestri mosaicisti erano quelli che vantavano le migliori condizioni contrattuali: "i loro salari fluttuavano ma loro erano sostanzialmente retribuiti più di ogni altro operaio della cattedrale"[702].

Sebbene la documentazione sia molto ricca e costituisca una delle più approfondite testimonianze di un cantiere di mosaico medievale[703], ad eccezione del capitolo espressamente dedicatogli nella monumentale opera di Fumi[704], pochi sono stati gli studi che hanno tentato di

696 Harding 1988, p. 123.
697 Ivi, p. 133.
698 Ivi, p. 124.
699 Cannistrà 2010, pp. 341-342. Il frontespizio fu portato a compimento nel 1532 (*ibidem*).
700 Harding 1988, p. 124.
701 *Ibidem.*
702 Ivi, p. 131. I maestri mosaicisti documentati all'opera sul cantiere dellafacciata del duomo di Orvieto sono Giovanni di Bonino, Fra' Giovanni di Leonardello, Andrea Orcagna e Giacomino da Roma e, alla fine del secolo, i maestri orvietani Ugolino di Prete Ilario e Piero di Puccio, cfr. Fumi 1891[a], pp. 463-468.
703 Ivi, p. 123.
704 Fumi 1891[a], cap. IV, in particolare per il periodo che va dall'inizio dei lavori ai primi anni del XVI secolo cfr. pp. 463-469; per un approfondita analisi sulla progettazione e sull'esecuzione del mosaico del timpano maggiore ad opera di Cesare Nebbia cfr. Cannistrà 2010, pp. 341-357.

ricostruire la storia dell'esecuzione del rivestimento musivo della facciata della chiesa. Ciò si deve essenzialmente al fatto che poco o nulla si è conservato della decorazione originaria, in quanto le tessere, per la notevole estensione delle superfici, per la grande altezza a cui si trovano e per la loro continua esposizione agli agenti atmosferici, furono soggette a una continua serie di danneggiamenti e cadute.

Tale circostanza ha comportato un continuo ricorso a interventi di restauro, periodicamente necessari, che hanno alternato operazioni di risarcimento a veri e propri rifacimenti integrali, spesso eseguiti con le stesse tessere che si andavano staccando dai pannelli più deteriorati. Si sono così susseguite campagne di restauro o rinnovamento in quasi tutti i secoli a partire dal Quattrocento fino ad oggi. Ciò rende impossibile valutare la consistenza dell'intervento di Jacopo da Bologna, che proprio come maestro mosaicista fa la sua prima comparsa a Orvieto nel giugno del 1485.

Nel corso del XV secolo più volte gli Operali del Duomo si erano lamentati delle precarie condizioni conservative dei mosaici della facciata, come nel 1426[705], nel 1456[706] e nel 1481[707].

In particolare il 23 novembre del 1481 nelle riformanze si discute in uno dei punti all'ordine del giorno sul fatto che si debba provvedere al problema dei mosaici che minacciano di cadere[708].

La situazione rimane immutata nei successivi tre anni e perciò, il 25 novembre 1484, si registra un'accorata richiesta di intervento da parte dell'Opera, la quale proclama tutta la soddisfazione per l'unicità della propria cattedrale, la cui fama era garantita in primo luogo dalla qualità artistica delle sculture e dei mosaici della facciata. I soprastanti sono consapevoli che nulla può durare in eterno sotto al sole e che sia indispensabile far iniziare un restauro al più presto se non si vuole arrivare ad una spesa ben maggiore a causa della perdita definitiva delle tessere. Si propone pertanto di andare a Firenze a cercare un buon maestro di mosaico, raro a trovarsi: "*Cum dictum templum per universum orbem fama refloreat propter pulcritudinem eius facciate que ornatur sculturis marmorei set figuris moisaticis, et eo quod nichil sit perpetuum sub sole, dicte figure moisatice in aliqua parte sui defecerint, propter quod indigent refectione et riparazione, et nisi id fiat quam citius minantur ruinam, quod esset dicte Fabrice in dies magis dispendio sum et laboriosum, ac in civitate Florentie sit de predictis bonus magister, et de dicta arte et scientia raro inveniatur magistri* [...]"[709].

Si giunge così al 1 giugno dell'anno successivo, quando difronte al camerario e al notaio

705Fumi 1891[a], p. 142 doc. CXLVIII.
706Ivi, p. 142 doc. CXLIX.
707Ivi, p. 142 doc. CXL.
708*Ibidem.*
709 AODO, *Riformanze 1484-1526*, 25, c. 29*r.*

dell'Opera è presente un certo maestro Jacopo da Bologna, da qualche tempo giunto ad Orvieto[710].

Il documento si apre con la descrizione del grave stato di degrado in cui versano le porzioni eseguite a mosaico figurato sulla facciata, in molte parti "*ruinata et dissipata et in aliquibus minetur ruinam*". Per tale ragione il *Camerarius Sebastianus* aveva cercato un maestro idoneo, esperto dell'arte, che avesse potuto eseguire il restauro consistente nel rifacimento delle parti devastate ("*in partibus devastatis reficiatur*") e nella messa in sicurezza di quelle che minacciavano di cadere ("*in minantibus ruinam provideatur*")[711].

Ora, essendosi presentata la disponibilità del suddetto maestro bolognese, che aveva dichiarato e che dichiara ancora di essere esperto nell'arte del mosaico (cosa confermata anche da altre persone con cui aveva parlato il camerario), si decide di far iniziare a restaurare una parte della superficie musiva, stabilendo che Jacopo debba mettere mano al triangolo contenente la scena dell'*Annunciazione dell'Angelo a Sant'Anna*, posto alla destra della ghimberga del portale minore destro della facciata[712].

La scelta di tale brano deve essere stata dettata probabilmente proprio dalla particolare gravità del suo stato conservativo, un intervento di particolare difficoltà quindi, adatto a testare la perizia di un maestro, sull'effettiva competenza del quale non si aveva nessuna garanzia.

La figura di sant'Anna, infatti, risultava "*in multis partibus devastata*", mentre quella dell'angelo annunciante non era terminata dalla spalla in su; infine "*in aliquibus locis dicta prima pars dicti primi triangoli sit devastata et indigeat refectione, prout apparet rei evidentia*"[713].

Si tratta ad evidenza di una sorta di "prova" cui è sottoposto il maestro bolognese prima di ottenere l'incarico di lavorare all'intera superficie musiva.

Non sappiamo per quali ragioni Jacopo di Lorenzo si trovasse in quel momento a Orvieto.

Vi era giunto certamente prima del 1 giugno 1485 e forse si era recato nella città umbra proprio per offrire i suoi servigi all'Opera del Duomo, probabilmente dopo essere venuto a conoscenza del fatto che essa andava alla ricerca di qualcuno in grado di eseguire i complessi restauri ai mosaici della facciata della cattedrale.

Probabilmente, in un primo momento il maestro deve aver incontrato l'ostilità di qualche

---

710 Ivi, c. 43*r* e *v.*

711 *Ibidem.*

712 Si tratta dell'episodio in cui l'angelo annunzia ad Anna la futura nascita di Maria, corrisposto sul triangolo che si trova alla sinistra del timpano dello stesso portale, dall'*Annunzio dell'angelo a Gioacchino*, anziano sposo di Anna. Tra le due scene, all'interno del timpano, invece, si trovava la scena della *Nascita della Vergine*, realizzata o restaurata da Ugolino di Prete Ilario e Giovanni di Leonardello che firmarono l'opera nel 1365.

713Ivi c. n. 43*v.*

soprastante, in quanto in più di un'occasione i risultati del suo lavoro vengono criticati, anche duramente, al punto di proporre l'interruzione del cantiere o la sospensione del contratto stipulato con l'artista.

Si pensi ad esempio al passo delle riformanze del 24 aprile 1486, in cui si dichiara che il mosaico iniziato da maestro Jacopo bolognese, a giudizio di molte persone, appare eseguito male. Viene avanzata la richiesta pertanto di interrompere il rifacimento del vecchio mosaico, in quanto "*melius non facere, quam imperfecta conficere*"[714].

Tuttavia, ad evidenza, il suggerimento non viene accettato, in quanto l'anno successivo, il 25 maggio 1487, ci si continua nuovamente a lamentare dell'operato del maestro bolognese[715]. Questi, infatti, dopo il pannello con l'*Annunciazione a sant'Anna*, aveva sottoscritto un nuovo contratto di locazione per i mosaici che si trovavano sopra al portale maggiore, "*versus hospitale*", probabilmente all'interno della superficie triangolare alla destra della cuspide, nella quale sono raffigurati un gruppo di *Apostoli* che assistono all'*Assunzione della Vergine*, raffigurata a sua volta sopra al portale. Nonostante l'operato del maestro, che era giunto già a buon punto e aveva quasi ultimato il suo cottimo, venga giudicato da molti non bene eseguito ("*multi sint qui dicant opus inceptum per ipsum magistrum Jacobum non esse bonum*")[716], risulta accolta la proposta, avanzata dal soprastante Giovanni Ludovico Benincasa, di far proseguire e portare a compimento la locazione assegnata al pittore bolognese[717].

Le lamentele nei confronti di Jacopo di Lorenzo non accennano a smettere nemmeno al termine dell'appalto, quando il 28 dicembre 1488 si continua a mettere in dubbio il buon operato del maestro e si avanza per l'ennesima volta la proposta di non saldare completamente il pittore[718]. La sensazione, come si è già detto, è che tra i soprastanti dell'Opera ci sia qualcuno determinato a mettere in cattiva luce il lavoro di Jacopo e a fargli perdere la stima e gli incarichi da parte dell'ente. Tuttavia, all'interno della stessa istituzione il bolognese gode anche di protezione e, anche in questo caso, c'è chi giudica positivamente quanto da lui eseguito, dichiarando che il maestro debba essere retribuito secondo i patti stabiliti, con l'eccezione che egli debba reintervenire nelle parti rovinate della "*historia Sancte Elisabet*"[719].

---

714 AODO, *Riformanze 1484-1526*, 25, c. 71*v.*
715 Ivi, c. 97*v.*
716 *Ibidem.*
717 Ivi, c. 98*r.*
718 Ivi, c. 116*v.*
719 *Ibidem.* La citazione risulta interessante, in quanto attualmente non esiste nessun pannello musivo della facciata del duomo in cui compaia una storia di Santa Elisabetta. Ciò potrebbe far pensare che originariamente l'iconografia di uno dei pannelli musivi fosse diversa da quella attuale. Sembra strano, infatti, che il notaio o il soprastante abbiano confuso l'iconografia di un personaggio che doveva essere estremamente noto, come quella di Elisabetta, madre del Battista, la cui raffigurazione in rapporto ai cicli dedicati alla Vergine è generalmente quella nell'episodio della Visitazione, ossia dell'incontro con Maria, avvenuto quando entrambe le donne erano in

È a questo punto che si registra una svolta nei rapporti tra Jacopo di Lorenzo e l'Opera del Duomo di Orvieto. Nel 1489, infatti, il primo settembre, si stipula un nuovo contratto tra la Fabbrica e il maestro bolognese in cui il pittore ottiene l'incarico di restaurare tutti i mosaici rovinati che si trovano sopra alle porte per un compenso complessivo di cinquanta ducati. Non si decide più, quindi, di assegnare singole porzioni di decorazione musiva per testare la competenza del maestro e limitare, nel peggiore dei casi i danni causati dalla sua imperizia. Questa volta l'incarico riguarda l'intera superficie della facciata e verrà portato a compimento solo dopo due anni di lavoro.

Se le tessere messe a disposizione dall'opera non fossero bastate il maestro si sarebbe impegnato a fornire a proprie spese quelle necessarie a completare l'opera. Inoltre, egli si sarebbe incaricato di mantenere il lavoro perfettamente adeso alla parete per i successivi dieci anni a partire dal momento della consegna[720].

Il cambiamento riscontrabile nelle relazioni con gli Operali della fabbrica, a mio giudizio, risulta di un certo interesse.

Nei quattro anni precedenti, durante i quali è stato occupato sui ponteggi della facciata, il maestro è stato criticato in diverse occasioni ed ha rischiato di perdere il salario o, addirittura, l'appalto stesso. Mentre era al lavoro sui mosaici egli viene chiamato anche a eseguire un lavoro all'interno della chiesa, tuttavia si tratta di un incarico di scarsa entità, come la doratura con 254 foglie d'oro della nuova pila dell'acqua benedetta, per la quale viene pagato il 3 dicembre 1486[721].

Probabilmente, il nuovo corso che si dispiega per l'attività orvietana di Jacopo deve essere collegato a qualche avvicendamento avvenuto ai vertici dell'Opera che deve aver favorito il nostro maestro, il quale forse non a caso si impegna a garantire la buona tenuta del restauro dei mosaici della facciata per il lungo periodo di dieci anni: le sue prospettive di lavoro in città sembrano, infatti, essere cambiate, e probabilmente nuove importanti opportunità si stanno schiudendo per il pittore bolognese. In questo stesso momento, infatti, sta prendendo il via un importante cantiere all'interno del Duomo, quello della decorazione del trascoro, in cui viene coinvolto anche Jacopo di Lorenzo.

---

attesa di un figlio. Tuttavia, stando ai documenti, sembrerebbe che ad eccezione della cuspide centrale raffigurante l'*Incoronazione* (che in origine doveva ospitare una *Resurrezione di Cristo*) gli altri pannelli abbiano conservato la stessa iconografia stabilita nel XIV secolo.

720 Ivi, *Memorie 1484-1500*, c. 150*v*; *Riformanze 1484-1526*, 25, cc. 170*v* e 171*r.*

721 Fumi 1891[a], p. 332 doc. n. XXIII. Nello stesso documento sono pagati anche Giovanni di Stefano e Francesco di Leonardo di Antonio per la lavorazione di una "pedula" dell'acqua benedetta. Si tratta con ogni probabilità della pregevole acquasantiera marmorea che si conserva vicino all'uscita di sinistra del duomo e che recentemente è stata attribuita allo scultore senese Giovanni di Stefano, stretto seguace di Antonio Federighi e figlio del celebre pittore Stefano di Giovanni detto il Sassetta (Principi 2010, p. 532).

Tale impresa, una delle più impegnative di quegli anni, viene portata avanti principalmente durante il camerlengato di Antonio Simoncelli, una figura estremamente interessante di mecenate nel panorama del rinascimento orvietano, che forse potrebbe aver rivestito una certa importanza anche nei confronti della nuova svolta presa dalla carriera di Jacopo.
Il maestro viene retribuito per i restauri alla facciata del duomo ancora nell'ottobre del 1490[722], mentre il 7 novembre 1491 si dichiara soddisfatto per il saldo del lavoro eseguito[723].
A queste date il ruolo del pittore risulta molto diverso da quello che si era delineato all'inizio del suo ingaggio nell'estate del 1485. La sua attività di mosaicista ad Orvieto sembra volgere al termine (rimpiazzata dal ben più noto David Ghirlandaio) per lasciare spazio a quella di frescante e scultore, pienamente messa in mostra all'interno della prestigiosa cattedrale della città, dove Jacopo sembra ormai rivestire un ruolo di primo piano in numerosi cantieri di rilievo.

722 Fumi 1891[a], p. 145, doc. CLX.
723 Ivi, doc. CLXI.

Il trascoro della cattedrale di Orvieto

Entrando attualmente all'interno del Duomo di Orvieto si è subito rapiti dalla sensazione di imponenza e di maestosità che la struttura architettonica trasmette al visitatore, letteralmente sovrastato dagli altissimi pilastri che allontanano quasi fino al cielo le capriate lignee del tetto. La sensazione è senza dubbio amplificata dalla rarefazione dello spazio interno, un ampio invaso che lascia lo sguardo libero di spaziare in tutte le direzioni, lungo le nude pareti laterali e, soprattutto, verso il centro focale dell'edificio, l'altare maggiore con la retrostante cappella quadrangolare abbellita da preziosissimi affreschi tre-quattrocenteschi di Ugolino di Prete Ilario, Pintoricchio e Pastura.

Tuttavia, tale scenografico effetto di "vuoto", come tutti sanno, è il risultato di una lunga serie di interventi di rifacimento e di restauro che, nel corso dei secoli, hanno più volte modificato l'assetto interno della chiesa, consegnandoci così una situazione molto diversa da quella che si presentava agli occhi dei fedeli, anche fino in tempi piuttosto recenti.

In particolare, assai diversa era l'impostazione che era stata stabilita per l'interno della cattedrale nella sua prima fase di vita, databile tra il XIV e i primi decenni del XVI secolo, durante la quale, oltre al completamento della struttura esterna, un particolare sforzo venne riservato alla definizione, sia da un punto di vista funzionale che decorativo, di alcuni essenziali spazi liturgici.

Tra gli elementi che più caratterizzavano l'interno del duomo, senza dubbio un ruolo di primo piano era rivestito dal monumentale coro ligneo gotico, una straordinaria struttura organizzata su tre ordini di sedute decorate da intagli e intarsi, che si disponeva proprio al centro della chiesa. L'attuale posizione del coro, infatti, collocato lungo le tre pareti della tribuna, non corrisponde a quella originaria, localizzabile nella navata centrale in una zona comprendente la sesta e parte della quinta campata, contando a partire dalla controfacciata.

Tale antica collocazione è ancora individuabile grazie al pavimento che venne realizzato per riempire il vuoto lasciato dagli scranni, quando Paolo III Farnese, tra il 1536 e il 1537, volle arretrare il monumento in fondo alla cappella maggiore[724]: ancora oggi è possibile ammirare il gioco di intarsi lapidei che disegnano in terra degli ottagoni alternati a losanghe contenenti il giglio farnesiano e che circondano un preziosissimo lacerto dell'originario pavimento in cruste marmoree risalente alla fase trecentesca della cattedrale.

Il trasferimento del coro ne comportò delle fondamentali modifiche. In particolare ne venne capovolta la struttura e scambiata la posizione delle due ali ad "L" che fiancheggiano il grande arco centrale sovrastato dalla ghimberga decorata ad intarsio con la scena

724 Ermini 2013, p. 45.

dell'*Incoronazione della Vergine*[725].

In origine, quindi, il coro aveva inizio a partire dal transetto, dal quale le due ali si allungavano in direzione dell'ingresso della chiesa, tra il sesto e il quinto pilastro, a formare un'alta parete che divideva le navate laterali da quella centrale. Sopravanzato di qualche metro il quinto pilastro, le ali piegavano ad angolo retto verso l'asse centrale della navata maggiore, dove si incontravano attraverso un grande arco ligneo a ghiera bicroma e sesto ribassato. Questo arco (che attualmente è posto dietro all'altare e risulta chiuso da un pannello davanti al quale si dispone il trono del vescovo) in origine costituiva, pertanto, la bucatura della porta di accesso al coro dalla navata principale e rappresentava l'unico diaframma che metteva in collegamento visivo l'ingresso principale della chiesa con il suo altare maggiore.

Subito dopo aver messo in opera i lavori necessari alla costruzione delle travature lignee del tetto sovrastanti le campate che dovevano ospitare il coro (e prima ancora di completare definitivamente la copertura della chiesa)[726] i Soprastanti del Duomo nel 1332 chiamarono da Siena il maestro Giovanni Ammannati[727] per dare inizio all'esecuzione dell'opera lignea, indispensabile per il corretto svolgimento delle funzioni liturgiche.

Intorno al 1347 la maggior parte del monumento doveva essere concluso ad eccezione del badalone a cui si mise mano negli anni cinquanta del secolo[728].

A partire dalla seconda metà del Trecento, quindi, il coro era pressoché completato ed era provvisto anche di una zona sopraelevata alla quale si accedeva attraverso una porta posta "*supra chorum ecclesiae unde itur ad organos*"[729], che permetteva, cioè, di raggiungere degli organi.

È ragionevole pensare che fin da subito il progetto del coro prevedesse la realizzazione di una copertura esterna che ne nascondesse la parte tergale, caratterizzata dagli elementi portanti e strutturali e attualmente non visibile perché addossata alle pareti dell'abside, ma in origine, quando i sedili erano posti nella navata centrale, inevitabilmente offerta alla vista dei fedeli.

Tale schermatura venne probabilmente realizzata già a partire dalla prima metà del XV secolo come testimonia il fatto che nel 1424 si parla già di un muro posto dietro al coro e di un altare di Sant'Antonio, ivi collocato[730]. Considerato fino ad ora come un elemento accessorio del

725 *Ibidem.*

726 Quando nel nono decennio dell'Ottocento (1881-1888) fu rinnovata la travatura del tetto del duomo, venne rinvenuta su una delle quattro capriate della sesta campata un'iscrizione in volgare umbro trascritta da Fumi che recitava nel modo seguente: "MCCCXXVII mastro Lorenzu fece fare questi quatro chavalli de legnio" (ivi, p. 47). Al 1327, quindi, può essere fatto risalire l'esecuzione della copertura della sesta campata, e il maestro che ne fu responsabile deve essere riconosciuto in Lorenzo Maitani (*ibidem*).

727 Per una più corretta periodizzazione delle fasi trecentesche dei lavori al coro cfr. Ermini 2013, pp. 53-59.

728 Ivi, p. 59.

729 *Ibidem.*

730 Fumi 1891[a], p. 294, docc. CX, CXI.

coro ligneo e valutato solamente per la sua parte sommitale, ricordata nei documenti con il termine di “balconata”, la struttura che avvolgeva gli scranni del capitolo aveva in realtà una sua identità ben definita e una precisa funzione all'interno della chiesa. Quest'ultima può essere meglio compresa indicando l'elemento architettonico che rigira intorno al coro con il termine “trascoro”, con cui esso è conosciuto in Spagna, dove ebbe un notevole sviluppo e una grande diffusione all'interno delle chiese cattedrali e di quelle dei grandi ordini monastici.
Proprio la struttura del trascoro, di cui in Italia, sembrerebbe sopravvivere solo l'esempio della chiesa dei Frari a Venezia, venne interessata da una campagna decorativa che vide all'opera numerosi maestri tra scalpellini e pittori, tra i quali spiccano i nomi dello scultore Vito da Siena e dei pittori Jacopo di Lorenzo da Bologna, Antonio del Massaro da Viterbo e Giovanni di Crisostomo da Orvieto. Questa fase di abbellimento del monumento si data tra il giugno del 1489 e l'aprile del 1491 e si pone principalmente sotto il camerlengato di un'importante figura di mecenate orvietano, il mercante Antonio Simoncelli, che occupò tale carica nel 1490.
La quantità della documentazione, davvero abbondante, e la sua tipologia (note di pagamento, memorie dei camerlenghi, contratti e verbali delle adunanze degli Operali del Duomo), invece di contribuire in modo decisivo e chiaro alla ricostruzione di un elemento architettonico-liturgico di fondamentale importanza per la chiesa cattedrale, si dimostrano per la verità piuttosto vaghi se non, a volte, apparentemente discordanti tra loro.
Ciò solo in apparenza, poiché risulta del tutto evidente, infatti, che le lunghe e precise elencazioni dei pagamenti dovessero rispondere a esigenze di precisione calibrate sulle necessità di chiarezza del Camerlengo, del notaio dell'Opera e dei loro dipendenti. Tale documentazione trovava un'immediata rispondenza (o meno) nell'evidenza dello stato di avanzamento dei lavori che venivano di volta in volta saldati e che si presentava agli occhi di coloro che redigevano i documenti: evidenza che al contrario, oggigiorno, ci sfugge quasi completamente essendo andato perduto l'intero manufatto a cui la documentazione archivistica si riferiva.
Pertanto, cercare di ricostruire l'originaria struttura del perduto monumento in maniera precisa e definita anche dal punto di vista delle misure risulta piuttosto rischioso, se non quasi impossibile.
Tuttavia, se ci si propone di arrivare ad un'idea più generale, analizzando il cantiere del trascoro in un quadro complessivo dei lavori promossi in questa fase all'interno del duomo e, soprattutto, se si focalizzano alcune informazioni relative al rapporto instauratosi tra le varie maestranze e al loro peso esercitato nell'ambito del cantiere, è possibile aprire un capitolo del tutto inaspettato sulle vicende decorative della cattedrale di Santa Maria nella seconda metà

del Quattrocento.

E sarà il caso di premettere che, sebbene scarsamente considerato dalla critica, il cantiere del trascoro, insieme a quello della cappella della Madonna della Tavola, è stato la più importante e imponente impresa artistica promossa all'interno della chiesa nella seconda metà del Quattrocento prima del completamento della Cappella Nova.

Tale considerazione scaturisce soprattutto dal ruolo del tutto particolare che riveste il trascoro all'interno di una chiesa: trovandosi a ricoprire il lato del coro rivolto verso l'ingresso con un prospetto in muratura organizzato secondo gli ordini architettonici (come era nel caso anche del duomo di Orvieto) questo elemento giunge ad assumere le caratteristiche di una sorta di "facciata" e ad entrare, quindi, in relazione, in dialogo, con la vera e propria facciata della chiesa. Come ha espresso in modo illuminante Rivas Carmona, infatti, il trascoro "rappresenta, in effetti, una seconda facciata, o meglio una facciata interna che presidia il più importante spazio dell'edificio sacro. In questo modo si comprenderà come esso non potrà defraudare lo spettatore, già colpito dalla grandezza e dall'ornato della facciata esteriore. In altre parole, il trascoro deve dare risposte adeguate alla sontuosità della facciata, entrando in dialogo con essa e conseguentemente condividendo alcuni dei suoi lineamenti, anche se non si pretende di affermare che esista la necessità di ripetere sul trascoro quello che offre la facciata, perché è usuale che l'una e l'altro obbediscano a tempi e stili distinti"[731].

Inoltre, poiché il trascoro si pone come una barriera protettiva che abbraccia il coro del capitolo, luogo sacro per eccellenza all'interno del quale si custodisce e si svolge la liturgia, il servizio del culto divino, esso assume il compito di incorniciare e catalizzare l'attenzione dei fedeli verso tale spazio. Per tale ragione la sua funzione è anche e soprattutto liturgica e può essere avvicinata a quella di un'iconostasi o, come dice Rivas Carmona, a quella di un retablo: "per questo carattere liturgico, piuttosto che a quella di un recinto, il trascoro assolse ad una funzione più simile a quella di un retablo. Questo ruolo, conveniva, a sua volta, per la caratteristica ubicazione all'ingresso della chiesa, poiché esso è il primo elemento che identifica l'interno di detto edificio come un recinto sacro. Il trascoro, quindi, può costituire anche un'anticipazione dell'altare maggiore. In altre parole vale il discorso esposto in relazione alla facciata, anche se in questo caso, al contrario, anche se non esiste il condizionamento precedente esso deve anticipare e preparare gli animi alla sublime contemplazione della cappella maggiore. Il trascoro risulta pertanto una esigenza di compromesso, dato che in tal modo gli si impone l'importante compito di intermediario con la

731 Rivas Carmona 1994, pp. 24-25.

tensione in crescendo che rapisce lo spettatore dalla facciata fino al presbiterio"[732].

A mio giudizio, pertanto, risulta fuorviante l'impostazione assunta in alcuni studi che hanno dedicato alcune riflessioni alla struttura che rivestiva il coro del Duomo di Orvieto, nei quali l'unico elemento di interesse, come si è visto, è risultato la parte sommitale del trascoro, ossia il parapetto che sporgeva sopra la porta di accesso al recinto dei canonici.

Recentemente, Ermini, ad esempio, ha definito questa struttura come del tutto accessoria," una serie di elementi che facevano parte del coro o, meglio, che su di esso s'innestavano: i pergoli sul lato frontale, la cassa del crocifisso, la balaustra e il piano di calpestio al livello superiore, l'organo o gli organi pensili, nonché gli altari addossati all'esterno"[733].

Altri studiosi che si sono concentrati sui nomi dei pittori coinvolti nella decorazione della balconata hanno considerato, sulla scorta della ricostruzione un po' fumosa effettuata da Fumi[734] (che rimane ad oggi colui che ha dedicato il maggior approfondimento alla perduta

732 Ivi, p. 25.

733 Ermini 2013, p. 45.

734 Fumi 1891[a], pp. 277-278: "Fino agli ultimi anni del secolo XV il coro rimaneva presso a poco come prima, salvo la giunta di amboni o *pergoli* per leggere l'epistola e il vangelo e altre cose minori . Nel 1483 fra i molti lavori da intraprendersi nell'Opera si indicava quello del coro, che però dicevano principiato e i legnami, in parte lavorati, giacenti in fabbrica. In una tavoletta del postergale, in sul rovescioè scritto: Ora pro me a. 1489. Dunque in quest'anno ancora vi si lavorava; ma il lavoro non alterava il disegno antico, sì era diretto al compimento di alcune parti che dovevano aggiungersi sul lato davanti, per cui si entrava. Tutto questo nuovo lato consisteva nel tavoleto o balcone sopra la porta. Lo scolpirono tutto a figure e sotto a rose. Le figure, diciotto per lato, dodici maggiori e sei minori, raccolgievansi entro tabernacoli: spiccavano le rose a due grandezze, le maggiori entro a quadri, le minori entro a caselle e su gli architravi del mezzo dove si innalzava un crocifisso fra due figure coperte da tabernacolo. Si diceva la cassa del Crocifisso. Tutto era dipinto. Cotesto balcone reggevasi sopra un architrave intagliato di rilievo: appresso, una trave era dipinta a marmo rosso, e travicelli v'erano, ornati a fregi, e formavano la decorazione dell'arco di ingresso. Nell'arco posava poi, fra altri stemmi, quello della Fabbrica in mezzo ad una festa, ossia ghirlanda, sostenuta da due putti: un fregio a tarsia lo circondava. Un altro fregio vedevasi discendere con risvolta sopra la porta, e faceva risega presso due colonne rotonde di marmo rosso con capitello e chiocciola di rilievo intavolata all'intorno su i due lati. Di qua e di là erano eretti due altari, l'altare dell'Annunziata e l'altare di sant'Antonio e di san Sebastiano. Agli angoli di questo sporgevano due altri balconi sostenuti da colonne quadre con basi e capitelli di marmo. Scale a tre gradoni menavano in cima ai balconi dove posavano i leggii per l'epistola da una parte e per il vangelo dall'altra. Tutto il coro nei suoi tre lati era fermato con cappie di ferro a parapetti o spallette di muro ornato della sua gola o cornice, di pianelle e besi.

Il balcone di centro risplendeva d'oro e di colori. Iacomo da Bologna vi dipinse una delle figure, un'altra Giambattista da Firenze, cinque più Crisostomo di Iacomo di Ser Nino da Orvieto, che per dorarle recò da Roma qualche migliaio di foglietti. Niccolò da Tornio dorò quaranta rose di legno sotto il balcone. Iacomo intagliò la cornice su l'architrave e messe certe rosette a oro con cortina sopra la porta e sotto l'arco: vi colorì i quadretti con rose dorate condotte a modo delle parti inferiori del balcone, e le cornici tutte a oro. Niccolò di Matteo accettò un cottimo per cento trentaquattro di coteste rose, per altre tre grandi e per settantadue più date a dipingere al pittore orvietano. Nel 1490 Iacomo bolognese e Antonio da Viterbo detto il Pastura compivano dodici figure entro i loro tabernacoli nella parte anteriore destra e sei minori da un canto. Poi nella parte davanti sinistra le altre dieciotto figure vennero compite da Crisostomo, che dipinse anche cornici, architrave e cornici di sostegno del balcone insieme ai cieli della parte di sotto. Egli voleva ritenere a lavorare con sé quel pittore fiorentino ricordato di sopra, il quale, come emulo di Iacomo da Bologna, cercava invece di non farlo lavorare. Vennero fra loro a tanta rottura, che furono costrettti rinunziare ambedue alla condotta. Ritornarono poi a buon partito; perché l'orvietano si obbligò a far dipingere le figure da un maestro viterbese, detto comunemente il Fantastico, promettendo fare ogni sforzo per averlo. Altrimenti dovesse procacciarsene un altro uguale o migliore. Similmente il bolognese ripigliò la condotta a patto di far dipingere le figure a maestro Antonio da Viterbo, riserbandone per sé una di quelle migliori e non più. Allo stesso Antonio Pastura e al bolognese il Camerlengo Bernabeo nel dicembre 1490 dava a lavorare le figurette nel balcone sopra il coro e sopra l'Altare dell'Annunziata, presso la porta. Vito da Siena rilevò le colonne che riuscirono belle ornate con base e capitello. Una ne scolpì Benedetto di Simone

struttura), come si è detto, esclusivamente la parte terminale del monumento, rispetto al quale non è stato chiarito nemmeno se si trattasse di un'opera eminentemente pittorica o, al contrario, caratterizzata dalla presenza prevalente di manufatti scultorei: "momento significativo per le suppellettili lignee della cattedrale, dovette poi essere la fase relativa agli ultimi vent'anni del Quattrocento. Difatti sono ricordati al lavoro importanti maestri impiegati nella decorazione di alcune componenti del "balchione cori […]" Purtroppo questi documenti possono solamente restituirci una pallidissima idea della complessità di quest'organismo. I numeri ci parlano infatti di decine e decine di statue, eseguite da scultori in collaborazione con pittori e viceversa; e i materiali utilizzati – azzurro, cinabro, oro – ci consentono di immaginare un'impegnativa ed estenuante lavorazione"[735].

"Del monumentale parapetto che doveva giungere sino al centro della cattedrale – stando a Perali la più antica opera in stucco realizzata ad Orvieto (1483-1492) – ben poco è rimasto: la costruzione è andata distrutta nel 1540, con il trasferimento del coro ligneo all'interno della struttura absidale. Dalle carte d'archivio rese note dal Fumi, sappiamo che per la dipintura delle sculture, delle cornici e degli architravi che dovevano comporre la *balconata* vennero reclutati quattro pittori: Antonio da Viterbo, Jacobo de Bononia, e un «magistro pictori Viterbiensi vocati vulgariter Fantastico», ai quali si aggiunse un pittore orvietano: un tal *Crisostimo Jacobi.* Una "comitiva" di artisti piuttosto interessante, attiva ad Orvieto, a Roma e, come è stato dimostrato poco sopra, nei territori che si allargano dal viterbese all'orvietano"[736]

Come si è visto la cosiddetta *balconata* o *tavolato cori* non va considerata come un elemento a sé stante o di completamento e accessorio al coro ligneo, ma piuttosto come il coronamento del prospetto del rivestimento in muratura di quest'ultimo, il quale generalmente, anche nelle chiese spagnole del XVI secolo, si concludeva in alto con un elemento che si sviluppava orizzontalmente, una balaustra o qualcosa di simile (come un parapetto) utilizzato per la necessità di proteggere questa zona alta, adibita al transito e alla proclamazione delle scritture[737]. Inoltre, la parte centrale di questa zona superiore era generalmente occupata da un Calvario[738].

---

d'Antonio da Siena. Dorò i capitelli Iacomo Bolognese, e anche dipinse la porta a sei quadri a tarsia con fioroni e vi appose due anelli di bronzo sfaccettato forniti da messer Antonio degli Alberii. I pittori Angelo da Igliarello e Andrea lombardo colorirono tre predelle, nel mezzo e due altre piccole di legno, e terminarono la tarsia alla porta. Un Giacomo teutonico intagliò la cassa del Crocifisso, nelle colonne, nei capitelli nelle cornici e nei cornicioni di essa. Vi dettero sopra oro e colori, impiegandovi azzurro, indaco, cinabro, e verderame, i pittori Angelo e Antonio, che dipinsero anche il Crocifisso, meno due figure allato, opera del bolognese".

735 Principi 2010, p. 532.

736 Vincenti 2011, pp. 214-216.

737 Rivas Carmona 1994, p. 27.

738 *Ibidem.*

Tali caratteristiche trovano una perfetta coincidenza con il caso orvietano dove, stando ai documenti, erano collocati in corrispondenza della balconata i pulpiti per le scritture[739] (probabilmente situati alle estremità) e al centro, proprio sopra alla porta d'accesso al coro, un *Crocifisso*, che venne affiancato nel 1489 da due figure dipinte da Jacopo da Bologna (verosimilmente la *Vergine* e *San Giovanni Evangelista*, a completamento della classica iconografia della *Deesis*). Per farsi una generica idea di come dovesse apparire in parte il monumento è utile prendere come esempio il trascoro della chiesa di Santa Maria gloriosa dei Frari a Venezia.

Qui, la parte bassa è costituita da due setti marmorei decorati da sculture ad altorilievo che si dispongono ai lati di un grande ed elegante fornice centrale, su cui si imposta un pregevole Crocifisso ligneo quattrocentesco; alle estremità si protendono in avanti due amboni destinati alla lettura dei Vangeli e delle Epistole. La struttura veneta, tuttavia, appare molto più semplificata rispetto alla variante orvietana, perché sprovvista della balconata soprastante e disegnata con esili membrature architettoniche, rispetto alle quali spiccano notevolmente gli elementi decorativi scolpiti.

Ad Orvieto il trascoro si presentava, al contrario, molto più articolato e monumentale.

La struttura dell'opera orvietana, infatti, aveva il prospetto tripartito e si esemplava sul modello di quello che Rivas Carmona ha definito "trascoro monastico". Quest'ultimo costituisce una variante delle due tipologie più antiche e diffuse nei trascori spagnoli, ossia il "trascoro porta" e il "trascoro altare", e la sua originalità consiste nel fatto che esso riunisce elementi desunti da questi due modelli giungendo a un risultato totalmente distinto[740].

Nel "trascoro monastico", come avveniva anche ad Orvieto, il centro si apre in una grande porta, ricca di decorazioni, fiancheggiata a sua volta, da ambo i lati, da due altari con le loro rispettive pale[741]. In tal modo la facciata del trascoro si presenta come una sorta di trittico costituito da tre elementi verticali (dei quali quello centrale che dà accesso al coro perde l'enfasi caratteristica del "trascoro porta") che conferiscono all'insieme una sorta di equilibrio, poiché lo sviluppo sui tre assi verticali compensa quello in orizzontale, tradizionale di questa struttura.

È, infatti, la marcata orizzontalità, la caratteristica più pregnante da un punto di vista architettonico del trascoro il quale, a differenza delle facciate e dei retabli che prediligono uno sviluppo in verticale, pur distendendosi per l'intera larghezza della navata centrale, è costretto a interrompersi poco sopra all'altezza del coro ligneo per non spezzare la continuità spaziale

739 Fumi 1891[a], p. 277.
740 Rivas Carmona 1994, p. 30.
741 *Ibidem.*

dell'asse longitudinale dell'interno dell'edificio.
Interessante notare come la struttura tripartita della porta affiancata da due altari sia caratteristica dei cori monastici e trovi una sua spiegazione, in particolare, nei costumi dell'ordine benedettino, all'interno delle chiese del quale un setto murario orizzontale divideva più o meno al centro della chiesa, all'altezza dell'altare del Crocifisso, lo spazio dei monaci da quello dei laici[742].

Il cantiere del trascoro: maestranze e vicende costruttive

Come si è visto il trascoro del duomo di Orvieto era organizzato secondo la tipologia del "trascoro-monastico" spagnolo, ossia aveva la zona inferiore del prospetto principale tripartita, con al centro la porta di accesso al coro affiancata da due altari, quello di destra dedicato alla Vergine e quello di sinistra ai santi Antonio (probabilmente abate) e Sebastiano[743].
La zona inferiore, come si è visto, doveva essere già esistente prima del 1424, quando per la prima volta viene menzionata una parete del coro.
Per tale ragione si crede che il cantiere debba essere scandito in due fasi distinte tra la zona più bassa, iniziata prima del 1424, e quella superiore, compiuta nel triennio 1489-1491.

La prima fase

La prima fase deve aver riguardato l'erezione dei setti in muratura fino alla copertura del retro del coro ligneo: questi ultimi, oltre a celare il lato del coro rivolto verso l'ingresso della chiesa, rigiravano probabilmente anche sui fianchi della struttura lignea, sia sui brevi tratti che andavano dagli angoli del prospetto principale fino al quinto pilastro, sia nello spazio tra quest'ultimo e il sesto. Tale operazione doveva essere già conclusa da un po' quando nel

742 *Ibidem.* Nelle grandi chiese di questo ordine, "possedevano un proprio spazio tanto i monaci quanto i laici, quantunque debitamente separati e con i loro spazi ben delimitati, corrispondendo la metà occidentale al popolo e quella orientale ai monaci, il coro dei quali si affrontava alla cappella maggiore. In questo modo, successivamente, si interpose un muro tra una parte e l'altra, all'altezza della dell'altare del Crocifisso, che occupava il centro della navata, sebbene questa chiusura si realizzasse attraverso un ampio vano o una porta che permetteva agli assistenti laici di contemplare le cerimonie che si svolgevano presso l'altare maggiore
Anche nei monasteri che non ospitavano gente proveniente da fuori, come quelli dei Cistercensi o dei Certosini, la chiesa continuava a mantenere questa divisione della navata, in questo caso per distinguere il coro dei monaci da quello dei conversi, separandosi con una costruzione apposita, fino a un coro sopraelevato, nel quale caso, tuttavia c'era una porta di comunicazione e ai lati di questa due altari secondari, nei quali si officiavano le messe per i laici, uno dedicato alla Vergine e l'altro al suffragio dei defunti. Questi altari, senza dubbio, non solo furono riservati ai monastari rigoristi e ai loro conversi ma alla fine furono destinati anche al pubblico, dato che una volta chiusa la porta divisoria permettevano la celebrazione di un culto destinato ai fedeli".
743 Fumi 1891[a], p. 278.

novembre del 1424 veniva concesso al mercante Francesco Guidoni una sepoltura "*iuxta parietem cori subtus altare Sancti Antonii*"[744]. Al richiedente venne inoltre accordato il permesso di far dipingere sulla citata parete (che si estendeva dall'angolo della porta, che permetteva di accedere alla parte superiore del coro e agli organi, fino alla colonna che si trovava sull'angolo opposto) la storia di Santa Caterina, a patto che venisse risparmiata, però, l'immagine della Vergine con il Bambino dipinti su richiesta della moglie di un tale defunto Pinzuti[745]. La parete che rigirava intorno al coro era quindi decorata da cappelle e da dipinti votivi di primo quattrocento.

Sulla fronte, in particolare, in questo momento furono realizzate le membrature architettoniche dei due altari e, forse, del portale (certamente lapideo) che consentiva l'accesso al recinto sacro dei canonici.

Non è escluso che il completamento di questa prima fase possa essere inquadrato in una più vasta campagna che ha riguardato la ripresa dei lavori di abbellimento del duomo dopo la ritrovata pace in città conseguita grazie agli uffici di Nicolò V e Pio II[746]. In particolare, gli anni che vanno dal 1445 al 1450 e il biennio 1460-1461 videro la guida della Fabbrica del Duomo da parte del maestro senese Giovannino di Meuccio[747]. Questi, in particolare, diede il principio ai lavori per l'erezione della cappella della Madonna della Tavola e a quelli di decorazione delle absidiole esterne delle navate laterali.

Come hanno attestato gli ultimi studi il perduto tempietto della Madonna della Tavola rappresenta un episodio particolarmente significativo per la scultura rinascimentale ad Orvieto[748].

Il monumento venne realizzato, infatti, con un contributo dell'importante concittadino Fracesco Monaldeschi, già vescovo della città dal 1418 al 1443, ed era destinato a custodire la reliquia più importante della cattedrale dopo il Corporale, ossia l'antica e venerata immagine della Madonna di San Brizio.

Il tempietto quattrocentesco, la cui realizzazione si protrasse dal 1460 fino al 1493[749], probabilmente esemplato sul modello di quello realizzato da Michelozzo sulla controfacciata

744 Ivi, p. 294, doc. CX.

745 Ivi, docc. XX, CXI. Non è chiaro se l'altare citato possa essere identificato con quello dedicato ai santi Antonio e Sebastiano, appoggiato alla facciata del trascoro.

746 Principi 2010, p. 526.

747 Giovanni di Meuccio è stato capomastro dell'Opera del Duomo di Orvieto tra il 1445-1450 e tra il 146 e il 1462, ma è documentato discontinuamente fino al 1471. Egli era un aggiornato scultore senese subentrato ad Orvieto dopo Antonio Federighi. É l'artefice del perduto altare maggiore marmoreo eseguito nel 1449 e della monofora che illumina la cappella di San Brizio. Giovanni di Meuccio ha realizzato inoltre il *Battista* di gesso posto sopra al fonte battesimale, rotto da suo figlio e riparato dallo stesso Giovanni tra il 1461 e il 1471 (*ibidem*).

748Ivi, pp. 526-527; Vignoli 2015, pp. 208-214.

749Principi 2010, p. 527.

della chiesa della Santissima Annunziata a Firenze[750], doveva apparire molto simile all'edicola marmorea eseguita a Siena in questi stessi anni all'interno della Sagrestia vecchia del complesso di Santa Maria della Scala: esso era addossato alla parete di controfacciata, subito a destra entrando in chiesa, e si presentava con una struttura a base quadrangolare provvista di una copertura a cassettoni legnei decorati da rosoncine dorate; quest'ultima era sostenuta da un'architrave che si staccava dalla parete per appoggiarsi, sulla fronte, a colonne decorate con fasci di fogliame[751]. È probabile che le opere architettoniche e scultore realizzate in questo momento all'interno del duomo dovessero conformarsi proprio al tempietto della Madonna della Tavola, il quale sembra essere diventato un punto di riferimento costante per la seconda fase dei lavori del trascoro: basti pensare che quando nel 1490 si redige il contratto con il pittore Jacopo di Lorenzo, si stabilisce che la decorazione della parte bassa della balconata debba essere "*ad similitudinem cieli cappelle domine a tabula*"[752].

La sensazione è quella che i cantieri del trascoro e della Madonna della Tavola possano essere stati portati avanti più o meno contemporaneamente dalle stesse maestranze, come nel caso dello scalpellino Vito da Siena documentato all'opera su entrambi i monumenti. Vito era stato l'erede della bottega di Giovanni di Meuccio, alla quale, forse, potrebbe essere attribuita anche la realizzazione degli altari addossati alla parte bassa della facciata del rivestimento del coro trecentesco.

A tal proposito sarebbe interessante riconsiderare la notizia di una perduta *Annunziata* (non è specificato se si trattasse di un dipinto su tavola o di un affresco) che Benozzo Gozzoli aveva iniziato a dipingere per una certa Gianna Georgi, la quale aveva abbandonato la propria commissione nel 1449[753]. Il pittore fiorentino aveva perciò offerto di terminare il lavoro per l'Opera del Duomo che aveva accettato di buon grado la proposta con i patti che sul dipinto si dovesse sostituire l'emblema della prima committente con quello dell'ente orvietano. Potrebbe costituire un'ipotesi interessante quella di identificare l'altare a cui era destinato il dipinto di Benozzo con il perduto altare dell'Annunziata ricordato sulla facciata del trascoro, alla destra della porta di accesso al coro ligneo.

La seconda fase: la balconata

Come dovesse apparire la zona alta del trascoro al termine della campagna dei lavori

750McLellan 1995, p. 197.
751Fumi 1891[a], p. 428.
752 AODO, *Riformanze 1484-1526*, 25, c. 198*r.*
753Fumi 1891[a], p. 395 doc. LXXXII.

promossi tra il 1489 e il 1490 rimane un problema di difficile soluzione.

Senza dubbio la grande rilevanza visiva che assumeva questa parte del monumento, grazie soprattutto al fatto di essere completamente dipinta, l'aveva resa preminente rispetto alla zona sottostante: per tale ragione i termini “balconata” o “parapetto” diventano quelli con cui nei documenti ci si riferisce all'intera struttura, anche quando si tratta dei lavori pertinenti al corpo inferiore, come la realizzazione di colonne o di lesene, o la decorazione del fregio dell'architrave.

In altri documenti, invece, è la “porta del coro” la sineddoche che identifica il perduto monumento, indice dell'eccezionalità ad Orvieto di questo elemento architettonico, per il quale non si dispone di un preciso termine identificativo.

Un primo elemento distintivo del trascoro orvietano può essere ravvisato nel fatto che la sua facciata risultava nettamente divisa in due parti simmetriche grazie all'innesto al centro, al di sopra della porta di accesso al coro, di un Crocifisso ligneo.

Quest'ultimo, di cui sembrerebbero essersi perse le tracce, doveva essere monumentale: esso era stato abbellito da una cosiddetta “cassa”, un'edicola chiusa sul fondo da due tavole (“*duabus tabulis larghis pro faciendo figuras existentes in tabernacolo Crucifixi super portam Chori*”[754]) su cui erano state dipinte due figure da Jacopo di Lorenzo prima del 30 ottobre 1489[755]. L'effetto doveva essere di grande impatto visivo e probabilmente simile a quello della cantoria rialzata della chiesa di San Rocco a Vicenza: all'interno di questo edificio, infatti, il parapetto del coro, collocato in alto al di sopra di una serie di arcate che permettono di circolare lungo l'unica navata, è interrotto a metà della sua lunghezza da un'edicola costituita da una tela dipinta con le figure della *Vergine* e di *San Giovanni evangelista*, alla quale è addossato un Crocifisso scolpito.

Anche ad Orvieto la “cassa del Crocifisso”, riadattata nel 1489 da un tale maestro Giacomo Teutonico, che vi intaglia le colonne e i capitelli[756], divideva in due zone distinte la parte alta del camminamento che correva sopra agli stalli del coro ligneo, di modo ché, quando la balconata viene dipinta, il cantiere pittorico è organizzato in due parti speculari: quella di destra, posta sopra all'altare dell'Annunziata è assegnata a Jacopo di Lorenzo e al suo collaboratore Pastura, quella di sinistra, al di sopra dell'altare dei santi Antonio e Sebastiano, a Crisostomo di Jacopo il quale, a quanto risulta dal contratto del 19 luglio 1490, avrebbe dovuto lavorarvi con l'aiuto di Antonio di Francesco da Viterbo detto il Fantastico.

Già dalla seconda metà del Trecento la zona superiore del coro doveva essere piuttosto

754Ivi, p. 299, doc. CLIV.
755*Ibidem.*
756Ivi, p. 300 doc. CLVI.

articolata e corredata di sculture ed altri elementi decorativi: forse già esisteva il Crocifisso e, certamente, anche le statue dell'Annunziata e dell'Arcangelo Gabriele, ricordate dai documenti sopra al coro, sul lato meridionale (quello rivolto verso la cappella Nova), vicino al quinto e sesto pilastro e custodite al di sotto di edicole[757]. Probabilmente questi due ultimi manufatti erano collocati ai lati degli armadi degli organi, che ugualmente si disponevano ad una quota rialzata su questo lato del monumento[758]. In particolare, il fatto che la scultura della *Vergine* avesse dato il nome al sesto pilastro ("pilastro dell'Annunziata")[759], mi fa credere che quella dell'*Arcangelo* potesse essere disposta simmetricamente vicino al quinto pilastro, dialogando a distanza con la sua interlocutrice allo stesso modo in cui avveniva per le sculture di Francesco Mochi nei primissimi anni del Seicento, ugualmente raffiguranti la *Vergine annunziata* e l'*Arcangelo Gabriele* e disposte assai distanziate tra loro ai lati dell'altare maggiore.
Proprio le sculture dell'Angelo e della Vergine e gli armadi degli organi sono oggetto di interesse da parte dell'Opera del Duomo nei primi anni ottanta del XV secolo, indice che in questo momento si sta volgendo l'attenzione a questa zona della chiesa. Nel 1480 infatti vengono retribuiti sia il maestro Pietro Teutonico che Piermatteo d'Amelia per adornare le due sculture e dipingere le volte dei tabernacoli che le contengono con un cielo stellato. Lo stesso Piermatteo, inoltre, tra il settembre e l'ottobre del 1480 viene pagato "*pro pictura balchionis organi et armarii organi, videlicet pro eius manifactura absque aurum et azurum quod misit Fabrica*"[760]. Inoltre, anche il documento del 18 gennaio 1481, in cui si ricorda la retribuzione di un certo *Magistro Antonio* per aver murato la porta del coro ("*qui muravit porta cori*"[761]), è indice di una ripresa delle attività in questo punto dell'edificio.

I primi pagamenti per i lavori di decorazione alla parte alta del trascoro sono datati 22 giugno 1489 e sembrerebbero costituire tra le poche notizie che parlano di un intervento diretto alla struttura vera e propria del monumento.
Si parla genericamente di "quattro opere" svolte per foderare il "*tabulatum chori a latere superiori*". Nello stesso giorno si pagano quattrocento foglie d'oro per ornare le figure del tavolato[762]e si liquida un certo pittore fiorentino di nome Giovanni Battista per ciò che resta da pagare per una figura realizzata "*super portam chori*"[763].

757Ivi, p. 276.
758*Ibidem*.
759*Ibidem*.
760Andreani 1996, p. 430 docc. 164, 166.
761Fumi 1891[a], p. 298, doc. CXXXIX.
762Ivi, doc. CXLVII.
763Ivi, p. 299, doc. CXLVIII.

Già in base a questi documenti è possibile formulare alcune riflessioni.
In primo luogo si apprende che nel giugno del 1489 alcune figure sono già state eseguite e che è in corso, quindi, il cantiere pittorico della balconata.
Un elemento su cui occorrerebbe fare chiarezza, inoltre, è a cosa si riferisca il termine "*tavolato*". La critica ha dato per scontato che queste "tavole" fossero il parapetto ligneo che viene successivamente decorato con la teoria di figure entro tabernacoli realizzate da Jacopo di Lorenzo e soci. Come si evince dal documento, questo "tavolato", già esistente il 22 giugno, doveva essere foderato o ricoperto con qualche altro elemento di cui il termine "opere", tuttavia, non specifica né l'aspetto né il materiale.
Occorre tener presente a questo proposito che, già dalla metà del secolo precedente, esisteva un camminamento sopra agli stalli più alti del coro che permetteva di raggiungere gli "organi piccoli"[764]. Questa struttura sopraelevata forse era già stata protetta verso i fedeli da una sorta di parapetto ligneo realizzato in semplici assi ed è possibile che il termine "tavolato" si riferisca ad esso. Tuttavia non è da escludere che il *tavolato* possa essere anche il camminamento stesso, ossia la pedana rialzata che permetteva di deambulare "sopra" il coro. Tali ragionamenti mi sembrano utili per presentare l'eventualità che le "opere" menzionate nel documento del 1489 possano essere state in muratura anziché lignee, come potrebbe far pensare il documento successivo del 6 ottobre 1490.
A questa data, infatti, quando la decorazione del prospetto principale era ormai ultimata, si decide di prolungare la teoria di santi anche sul lato settentrionale (il lato sinistro del coro guardando l'altare maggiore) e a tal proposito si dichiara che le figure debbano essere dipinte su una "*parietem de novo facta super chorum*" da una colonna all'altra, ossia tra il sesto e il quinto pilastro della navata sinistra[765].
Un ulteriore elemento assai significativo, a mio avviso, risulta il fatto che i dipinti dovranno essere realizzati dal Pastura "*ad similitudinem tabernaculorum balchionis anterioris dicti chori*"[766].
La "*parietem*", ossia la parte sopraelevata del lato settentrionale del trascoro, quella che guarda verso la cappella del Corporale e che i documenti definiscono "*balcone*", quindi, viene inequivocabilmente realizzata in muratura, così come probabilmente ad affresco devono essere immaginate le figure ivi commissionate al Pastura. Il fatto che questo lato dovesse prendere come modello il prospetto principale, ugualmente definito "balcone" in numerosi documenti, potrebbe dare più corpo all'ipotesi che anche quest'ultimo potesse essere stato

764Ivi, p. 276.
765Ivi, p. 302, doc. CLXV.
766*Ibidem*.

realizzato in muratura.

Un ulteriore elemento a sostegno di tale ipotesi si desume da un lungo elenco di pagamenti del 30 ottobre 1489, tra cui si ricorda della "*Calcina pro parapetto chori*"[767], utilizzata probabilmente da un certo "*Magister Jacobo Lombardo alias Riccio*", ricordato nello stesso documento per la manifattura del parapetto del coro; ancora più inequivocabile, inoltre, è il saldo "*pro murando parapetto cori*"[768].

La struttura della balconata doveva essere, tuttavia, composita, dato che su di essa convivevano elementi sia in muratura che lignei, come si evince dalla grande quantità di cornici di legno che vengono acquistate ("*quadragintaseptem pedibus corniciarum pro parapettis chori*") o dalla notizia del pagamento "*pro lignamine cornicionis super portam chori et pro laboratura ipsius cornicionis*"[769].

La questione del materiale con cui era realizzato il parapetto della balconata del trascoro, apparentemente marginale, in realtà riveste una decisiva importanza se si vuole cercare di definire la tecnica esecutiva delle figure dipinte in questa zona del monumento. Se il supporto fosse stato in muratura, infatti, si potrebbe pensare a dei personaggi eseguiti a "buon fresco"; al contrario un supporto ligneo lascerebbe intendere l'esistenza di una serie di dipinti realizzati su tavola o, addirittura, quella di una teoria di sculture intagliate a bassorilievo e policromate.

A questo punto è possibile farsi un'idea approssimativa della struttura della balconata immaginandola come una sorta di monumentale cantoria sospesa sopra alla porta del coro, un elemento che probabilmente aggettava verso l'esterno tramite un cornicione. Quest'ultimo si appoggiava verso il basso a due architravi, (verosimilmente disposti ai lati del fornice centrale che incorniciava la porta di accesso al coro) sostenuti a loro volta dalle colonne e dalle lesene più volte citate dai documenti ed eseguite dai maestri senesi Vito e Benedetto di Simone di Antonio.

In particolare alcuni pagamenti vengono effettuati in favore di Vito da Siena il 28 ottobre 1489 per l'esecuzione di colonne rotonde ("*ad laborandum columpnas rotundas*") e di pilastri o lesene in muratura ("*murandum columpnas quatras*") e delle rispettive basi e capitelli. È interessante sottolineare come nel documento si specifichi che le colonne rotonde debbano stare "*ad angulos chori*"[770]. Un altro aspetto da segnalare e che risulta poco chiaro è la presenza di una grande quantità di rosette dorate che abbellivano la zona sottostante il balcone[771]. Credo che sia possibile immaginarle come quelle ugualmente perdute (ma meglio

767Ivi, p. 300, doc. CLIV.
768*Ibidem.*
769Ivi, p. 299, doc. CLI.
770Ivi, doc. CLIII.
771Ivi, p. 299 docc. CL, CLI, CLIV.

descritte) della copertura a cassettoni della cappella della Maestà della Tavola: "*per totum quatratum cum cornicibus relevatis ac degnissime intagliatis ac laboratis, et in medio cuiuslibet quatri apparebit intagliata et egregie fabricata una rosa*"[772].

Tali elementi d'ornato, che riproponevano i lacunari romani decorati a fioroni, forse potevano essere collocati nella zona sottostante l'aggetto della balconata, a chiuderla allo stesso modo di un soffitto a cassettoni lignei.

Tuttavia, si ritiene più prudente non spingersi oltre nell'immaginare la struttura del monumento fin nei dettagli e considerare quella qui proposta solo come una delle possibili ipotesi ricostruttive. Soprattutto di difficile definizione è il rapporto esistente tra gli architravi intagliati "*de rilievo*"[773], che dovevano essere provvisti di un fregio, e una trave "*intabulatam*" e dipinta "*ad colorem marmoris rubei*"[774]. Al di sotto del balcone, inoltre, su ognuna delle due metà della facciata, era ricordata anche una "*chiocciulam de rilievo*", forse una mensola a voluta che aveva il compito di sostenere l'aggetto del parapetto, decorata d'oro e d'azzurro da Jacopo e Crisostomo[775].

Poco chiaro risulta il modo in cui tutti gli elementi sopra ricordati dovevano dialogare con il citato cornicione per definire la struttura portante della balconata.

Un aspetto da sottolineare è anche quello dell'estemporaneità di alcuni interventi di abbellimento, stabiliti sul momento dall'Opera, la quale, a quanto pare, non sembra aver avuto un preciso progetto da seguire oppure, in caso contrario, lo considerava non strettamente vincolante.

Un esempio è costituito dalle due colonne di marmo rosso (probabilmente il cosiddetto "marmo rosso di Prodo") che vengono poste all'ingresso del coro, proprio sotto l'immagine del Crocifisso, approfittando della disponibilità di due pezzi di marmo che in quel momento giacevano inutilizzati: "*Quum sint quedam petia marmoris rubei, que ad nichilum operantur, esset bene et utile si videtur facere duas columpnas subtus ymaginem Crucifixi in introitu porte cori dicte Ecclesie pro ornamento ipsius Ecclesie* [...]; *quod fieri faciat ipsas columpnas pulcras et ornatas, prout sibi videbitur pro honore et ornamento dicte Ecclesie*"[776].

Si è visto quindi che in questa fase del cantiere, nel periodo che va dal giugno del 1489 (ma probabilmente l'inizio dei lavori risale a qualche mese prima) fino a tutto l'anno 1490, si termina la parte alta del trascoro con l'innesto della cantoria e si realizzano gli elementi architettonici di sostegno e di raccordo tra quest'ultima e la parte bassa. Si effettuano, inoltre,

772Vignoli 2015, p. 212.
773AODO, *Riformanze 1484-1526*, 25, c. 213*v.*
774Ivi, c 211*r.*
775 *Ibidem.*
776 Ivi, c. 189*v.*

gli interventi decorativi, riguardanti principalmente la pittura delle figure del parapetto, quella delle cornici, dei capitelli e degli architravi e la collocazione dei riquadri contenenti le rosette intagliate e dorate. Contemporaneamente, si abbellisce anche la porta vera e propria del coro ligneo e, a partire dal mese di ottobre del 1490, si prolunga la sopraelevazione del trascoro sulle ali laterali.
Tutti questi lavori vengono portati avanti da un gruppo eterogeneo di pittori tra i quali spiccano Jacopo di Lorenzo degli organi da Bologna e Cristoforo di Jacopo da Orvieto.

I pittori

Come si ricava dai contratti stipulati con i pittori e dai loro pagamenti, lungo il parapetto della balconata del trascoro (realizzato probabilmente in muratura), a destra e a sinistra della cassa del Crocifisso, doveva correre una galleria di figure poste all'interno di tabernacoli. Poco chiaro risulta l'aspetto di questi ultimi, definiti come già "esistenti sul balcone"[777]: essi risultano, quindi, preesistenti alla decorazione pittorica e sembrerebbero pertinenti alla struttura vera e propria del parapetto.
In base a quanto emerge dai documenti sono quattro i pittori che vengono pagati per dipingere la balconata: Giovanni Battista di Angelo da Firenze, Crisostomo di Giacomo di ser Nino da Orvieto, Jacopo di Lorenzo da Bologna e Antonio del Massaro da Viterbo. A questi quattro maestri si devono aggiungere altri nomi che compaiono fugacemente nelle carte e solo per alcuni interventi assolutamente marginali come i maestri Angelo da Vignanello e Antonio di Bernardo[778], pagati il 30 ottobre del 1489 per aver dipinto il tabernacolo del Crocifisso, il Crocifisso stesso e altre zone del coro e del trascoro, come ad esempio la pergola "*ubi canitur epistola*"[779].

Il primo maestro ad essere menzionato è lo sconosciuto Giovanni Battista di Angelo da Firenze, noto unicamente per gli incarichi assunti per l'Opera all'interno del Duomo di Orvieto.
Questi, come si è visto, viene nominato nelle carte la prima volta il 22 giugno 1489 per aver dipinto una figura sopra la porta del coro. È interessante notare come il pittore fiorentino scompaia dai pagamenti successivi relativi ai lavori di decorazione della balconata, per lasciare il posto a Crisostomo di Jacopo e a Jacopo da Bologna. Crisostomo, in particolare, fa

777Ivi, 198*r*.
778Fumi 1891[a], p. 300, doc. CLIV.
779*Ibidem*.

la sua prima comparsa il successivo 13 luglio, quando viene pagato per aver portato da Roma la considerevole quantità di tremila foglie d'oro, necessarie "*pro figuris tabuleti*" e per la Cappella Nova che dovrà essere affrescata dal Perugino[780]. Si tratta, ad evidenza, di un incarico di fiducia e non sembrerebbe azzardata l'ipotesi che anche in questo caso l'Opera abbia voluto associare ai lavori di decorazione di un'importante struttura della cattedrale un cittadino orvietano, che poteva garantire una maggiore affidabilità e svolgere anche una funzione di controllo sulle maestranze forestiere.

Un caso analogo è stato ipotizzato per l'orvietano Pietro di Nicola Baroni, coinvolto nel cantiere della Cappella Nova all'interno dell'*equìpe* del Beato Angelico[781].

Alcuni mesi dopo l'incarico a Crisostomo, il 5 ottobre, si registra invece il nome di Jacopo da Bologna, retribuito per una serie di operazioni come la "*manifactura*" di venti figure, comprese le due poste ai lati del Crocifisso; la generica pittura del balcone e la doratura delle rose; l'intagliatura delle cornici poste sopra all'architrave e delle rosette "*missis ad aurum*"[782].

Già da subito emerge una delle caratteristiche che distinguono il maestro bolognese dagli altri, quella di essere impiegato anche in lavori di scultura, soprattutto, come si vedrà più avanti, nell'intaglio di elementi lignei e nella modellazione dello stucco.

Successivamente, si continuano a registrare pagamenti per le figure dipinte sulla balconata sia a Crisostomo che a Jacopo, ai quali si affianca il pittore viterbese Antonio del Massaro, mentre il nome di Giovanni Battista da Firenze ricompare solo nelle Riformanze del 25 giugno 1490. All'interno di queste ultime, infatti, si registra una sorta di rimostranza avanzata all'Opera da Crisostomo, un documento non del tutto chiaro, ma la cui corretta interpretazione potrebbe gettare un po' di luce sulle dinamiche interne del cantiere pittorico. Il documento recita così: "*III. Quod Camerarius locavit ad pingendum magistris Jacobo et Grisostimo pictoribus, qui Grisostimus vult retinere quoddam florentinum emulum magistri Jacobi et magister Jacobus facit quantum potest quod dictus Florentinus non laboret*"[783].

Il passo è stato tradotto in questo modo da Fumi: "Egli [Crisostomo di Giacomo, n.d.r.] voleva ritenere a lavorare presso di lui quel pittore fiorentino [Giovanni Battista da Firenze, n.d.r.], il quale, come emulo di Iacopo da Bologna, cercava invece di non farlo lavorare"[784]. L'interpretazione, tuttavia, risulta poco chiara, poiché secondo Fumi, Giovanni Battista da Firenze, in quanto emulo di Giacomo da Bologna, non avrebbe voluto far lavorare Crisostomo, che intendeva invece mantenere a lavorare con sé il pittore fiorentino.

780Ivi, pag. 299, doc. CXLIX.
781Santanicchia 2010, p. 386.
782Fumi 1891[a], p. 299 doc. CLI.
783 AODO, *Riformanze 1484-1526*, 25, c. 200*v.*
784Fumi 1891[a], p. 278.

Io credo che la traduzione possa, piuttosto, essere effettuata nel modo seguente: "III. Il Camerario diede a dipingere con un contratto di locazione ai pittori maestro Jacopo e maestro Crisostomo, il quale Crisostomo vuole trattenere un certo fiorentino emulo di maestro Giacomo e maestro Giacomo fa tutto ciò che può affinché il sopraddetto fiorentino non lavori". In sostanza sembrerebbe che Crisostomo voglia trattenere a lavorare con sé Giovanni Battista da Firenze, e si lamenti per il fatto che ciò gli venga impedito da Giacomo da Bologna. A mio avviso il punto su cui ruota la giusta interpretazione del testo è il termine "*emulum*", parola che ha il suo corrispettivo italiano in "emulo", a indicare chi si sforza di imitare o eguagliare qualcuno o le sue capacità e virtù.

Tuttavia, un secondo significato, più raro, è quello di "nemico" o "avversario", certamente derivato dal latino "*aemulus*", un aggettivo che indica, oltre colui che vuole uguagliare qualcun altro, anche un rivale, un avversario (soprattutto in amore) o una persona gelosa o invidiosa.

Per tentare di gettare luce sul documento a mio avviso è utile prendere a questo punto in considerazione i due contratti stipulati tra i pittori e l'Opera del Duomo di Orvieto, ricordati nelle *Riformanze*. I due atti sono registrati il 25[785] e il 28[786] giugno del 1490, proprio negli stessi giorni della lamentela presentata da Crisostomo.

Il primo ad essere ricordato è quello sottoscritto con Crisostomo di Giacomo, il quale si impegna ad eseguire sulla metà sinistra della facciata del trascoro diciotto figure, che devono essere dello stesso tenore di quella già presentata come prova. Inoltre il maestro dovrà realizzare le dorature della sua metà e dipingere il lato inferiore del balcone, le cornici e l'architrave.

Il confronto con il contratto stipulato da Jacopo da Bologna, ricordato nel volume dell'Opera ad appena tre giorni di distanza, è molto interessante: il maestro bolognese, infatti, si impegna con il Camerlengo Antonio Simoncelli ad eseguire anch'esso diciotto figure (dodici sul lato anteriore del balcone, alla destra dell'ingresso del coro, e sei figure più piccole su un fianco del balcone), le cornici e gli architravi. Il maestro, tuttavia, viene incaricato di realizzare in aggiunta anche le due figure che si trovano ai lati del Crocifisso posto sopra alla porta del Coro, decorare un ulteriore Crocifisso con suo il tabernacolo che in quel momento è conservato nella cappella Nova, e il tabernacolo del fonte battesimale [787]. Anche Jacopo deve dipingere le proprie figure a regola d'arte attenendosi allo standard di qualità stabilito dalla prova che gli era stata fatta eseguire dall'Opera: "*facere dictas figuras ad istar et*

785AODO, *Riformanze 1484-1526*, 25, cc. 198*r* e *v.*
786 Ivi, cc. 197*v* e 198*r.*
787 Ivi, c.198*r.*

similitudinem unius figure facte pro mostra"[788].

Nel minuzioso contratto si precisa, inoltre, che Jacopo aveva promesso di portare a compimento il proprio incarico attraverso l'aiuto del citato Antonio da Viterbo, definito "*salariatum dicti magistri Jacobi*".

Il Pastura, quindi, era stipendiato da Jacopo da Bologna e doveva eseguire per lui le figure della balconata.

Si tornerà più avanti sullo speciale rapporto intercorso tra i due maestri, la cui comprensione, a mio giudizio, risulta fondamentale per riuscire a capire i rispettivi ruoli e il reale contributo offerto dai due maestri al cantiere. Tuttavia, fin da ora, risulta chiaro il fatto che mentre sul lato sinistro, da contratto, Crisostomo si trovava a lavorare da solo, dalla parte opposta Jacopo si avvaleva della collaborazione del Pastura. Certamente ciò era dovuto alla maggiore mole di lavoro che il bolognese aveva avuto in consegna (non si deve dimenticare che in questo momento egli è impegnato anche con il restauro dei mosaici della facciata), indice, forse, di una maggiore importanza assunta nell'ambito dei lavori di abbellimento promossi in questo momento all'interno del duomo.

Quello che non viene chiarito dai documenti, tuttavia, è per quale ragione all'inizio Giovanni Battista da Firenze sia all'opera sulla balconata, mentre successivamente non venga citato nei contratti del 25 e 28 giugno 1490. Un altro elemento significativo a mio avviso risiede nel fatto che proprio quando Crisostomo si lamenta di non riuscire a trattenere Giovanni Battista con sé, in risposta i soprastanti dell'Opera impongono il rispetto dei contratti già stipulati con lui e Jacopo da Bologna[789]. Probabilmente è proprio per tale ragione che nelle Riformanze vengono trascritti subito dopo i due atti, chiaramente stilati prima di quelle date, in quanto in essi i lavori risultano già iniziati (e i pagamenti che risalgono fino all'anno precedente ne costituiscono una chiara testimonianza).

Si affaccia l'ipotesi, a questo punto, che Crisostomo da Orvieto, che da contratto avrebbe dovuto consegnare il lavoro il successivo 15 agosto in occasione della festività della Vergine (l'Assunzione), si fosse reso conto di non riuscire a rispettare i tempi e volesse utilizzare come aiuto Giovanni Battista da Firenze, allo stesso modo in cui faceva Jacopo di Lorenzo con il Pastura.

Non è escluso che il pittore fiorentino già collaborasse con l'orvietano da qualche tempo; il loro rapporto, tuttavia, se così fosse stato, sarebbe dovuto rimanere nell'ambito privato dato che, ad esclusione del pagamento ricevuto il 22 giugno 1489, il nome di Giovanni Battista

788 Ivi, c. 197*v.*
789 Ivi, c. 200*v.*

successivamente non compare più tra quelli retribuiti per i lavori al parapetto del trascoro. Per quale ragione, dunque, Jacopo di Lorenzo si opponeva alla presenza sul cantiere del maestro fiorentino?

Forse la risposta a tale quesito potrebbe essere trovata nel termine "*emulum*" sopra citato, se lo si interpretasse nell'accezione latina di "rivale". Non mi sembra, infatti, fuori luogo ipotizzare che possa essere stato proprio Jacopo da Bologna a scalzare dal cantiere della balconata Giovanni Battista di Angelo, forse prendendone il posto. Non si deve dimenticare che Jacopo già da alcuni anni stava lavorando senza riscuotere troppi consensi al restauro dei mosaici della facciata, un lavoro per il quale aveva ricevuto in più di un occasione delle critiche. Si è visto tuttavia, come improvvisamente, nel 1489, la sorte professionale del bolognese riceva una svolta decisiva e in un solo colpo il pittore si ritrovi ad ottenere importanti incarichi sia all'interno che all'esterno del duomo.

La rivalità delle maestranze e la loro competizione doveva essere accesa sui ponteggi, e poteva dare luogo certamente ad invidie e a vari tentativi di boicottaggio messi in atto per procacciarsi il favore della committenza. Un clima, quello della competizione tra i pittori, che viene magistralmente descritto da Vasari in numerosi passi delle *Vite* (uno su tutti quello della rivalità tra Michelangelo e Leonardo) e al quale lo stesso artista aretino non seppe sottrarsi. Non è possibile, purtroppo, approfondire la questione del rapporto tra il maestro bolognese e quello fiorentino.

Senza dubbio il primo guadagnò sempre più stima nei confronti dell'Opera del Duomo al punto di continuare a prendere incarichi di prestigio anche al termine del cantiere del trascoro, mentre Giovanni Battista sparisce presto dalla documentazione orvietana.

La vicenda del rapporto tra Crisostomo, Jacopo e Giovanni Battista, ad ogni modo, dette luogo ad ulteriori sviluppi.

Dalle carte, infatti, si viene a conoscenza del fatto che i patti sottoscritti da Jacopo e Crisostomo furono annullati per essere prontamente riscritti dopo una settimana con delle modifiche.

Il 12 luglio[790], infatti, nelle Riformanze dell'Opera si registra la rescissione dei contratti di locazione, mentre il successivo 19 luglio viene registrata la redazione dei nuovi accordi[791]. Sostanzialmente gli incarichi rimangono gli stessi, così come le rispettive zone di competenza nell'ambito del cantiere decorativo; i cambiamenti, tuttavia, risultano di estremo interesse: Crisostomo, infatti, questa volta richiede espressamente l'intervento di un altro pittore, il

790 Ivi, c. 215*v*.
791 Ivi, cc. 215*v*-216*r*.

viterbese Giovan Francesco d'Avanzarano detto il Fantastico ("*quidam magistro pictori Viterbiensi vocati vulgariter Fantastico*"[792]). Questo maestro, viterbese come il Pastura, deve mantenere tutti gli standard di qualità richiesti dal lavoro e, nel caso in cui egli non possa prendere servizio, il suo sostituto dovrà essere del suo stesso livello. Dalla parte opposta Jacopo da Bologna riceve insieme ad Antonio da Viterbo l'incarico di dipingere il lato destro della balconata e delle due figure ai lati del Crocifisso, ma gli viene tolto quello della decorazione dell'altro Crocifisso collocato all'interno della Cappella Nova e del padiglione del fonte battesimale. Il termine dei lavori viene posticipato, quindi, al successivo 10 settembre.

È interessante notare come nello stesso frangente il camerlengo Antonio Simoncelli affidi l'esecuzione dei due lavori tolti a Jacopo proprio a Giovanni Battista di Angelo, in quel momento residente e presente ad Orvieto.

La decorazione del Crocifisso collocato all'interno della Cappella Nova doveva essere certamente un lavoro ambito, in quanto il manufatto sembrerebbe essere stato estremamente prezioso ed era conservato, inoltre, in una cappella che attirava tutte le attenzioni da parte dell'Opera, la quale proprio in questo momento stava per raggiungere l'obbiettivo di vedere completata la sua affrescatura da parte del celebre pittore Pietro Vannucci: nel tabernacolo dovevano essere dipinte due "*figuras magnas*" rappresentanti la Vergine e San Giovanni Evangelista, mentre sul manico della croce dovevano essere effigiate "*duas alias figuras*" e sulla sommità la consueta immagine simbolica del pellicano[793]. Il manico, inoltre, doveva essere dipinto con fregi d'oro e "*aliis ornamentiis pulcris et ornatis*" e doveva essere dorato nei punti stabiliti dal camerlengo "*ita e taliter quod sit ornatissimus*". La parte rimanente del tabernacolo, infine, andava campita con un cielo azzurro trapunto di stelle dorate, un fregio andava realizzato tutto intorno nella sua parte anteriore e l'orlo doveva essere decorato d'oro e d'azzurro[794].

Anche la decorazione del tabernacolo del fonte battesimale, un'opera molto importante all'interno dell'edificio, doveva rivestire una notevole considerazione: l'interno doveva essere decorato d'azzurro e di stelle dorate, mentre l'esterno sarebbe stato campito di verde. Anche le cornici erano dorate e decorate da fregi[795].

Togliendo alcune commissioni a Jacopo da Bologna e affidandole a Giovanni Battista da Firenze, quindi, sembrerebbe che il camerlengo abbia operato una sorta di compensazione. Ciò potrebbe confermare l'ipotesi di un contrasto sorto tra i due pittori "rivali", che l'Opera del

792Ivi, c. 215*v.*
793 Ivi, c 216*r.*
794*Ibidem.*
795*Ibidem.*

Duomo cerca di smorzare ridistribuendo gli incarichi in maniera più equa, risarcendo in qualche modo il maestro fiorentino per non averlo più fatto lavorare alla cantoria.
Una notizia interessante che emerge da una rilettura dell'intera vicenda, inoltre, e su cui si tornerà nel capitolo dedicato a Giovan Francesco d'Avanzarano, è costituita dalle modalità del coinvolgimento di quest'ultimo. Il maestro viterbese, infatti, viene richiesto da Crisostomo di Jacopo come aiutante solo nell'ultimissima fase del cantiere, nel mese di luglio e con una scadenza fissata per la metà dell'agosto successivo.
Probabilmente, in un primo tempo, a causa dell'impossibilità di portare a compimento la propria parte del lavoro sulla balconata entro la data di scadenza stabilita, Crisostomo deve essere stato costretto a richiedere la collaborazione di Giovanni Battista, evidentemente non gradita e ostacolata da Jacopo di Lorenzo. A questo punto risulta interessante sottolineare la medesima provenienza del Fantastico e del Pastura dalla città di Viterbo. Non è da escludere, infatti, che la concentrazione ad Orvieto in questi anni di maestri provenienti dall'area viterbese non sia un fatto casuale, ma possa essere imputata ad un momento particolarmente espansivo del raggio di azione delle botteghe artistiche operose nella città dei Papi: queste devono aver raggiunto una reputazione ben consolidata al punto da garantirgli incarichi prestigiosi anche all'interno dell'ambito cantiere del Duomo di Orvieto. Non è escluso, infatti, che potrebbe essere stata la stessa Opera del Duomo a prediligere in questo momento artisti viterbesi. Non si deve dimenticare infatti come oltre al Pastura, assiduo frequentatore del cantiere della cattedrale di Santa Maria, e, forse, al D'Avanzarano, sono ricordati dai documenti orvietani anche Angelo da Vignanello, operoso tra il versante laziale e umbro e il suo socio Antonio di Bernardo da Locarno, abitante di Vallerano[796].
Nel 1489, inoltre, si registrano dei pagamenti per "*duobus centinariis auri*" ricevuti da un certo "*magistro Cola pictore*"[797], forse da identificare con il maestro romano stabilitosi ad Orte, conosciuto come Cola da Orte e attivo nel centro laziale proprio negli ultimi decenni del Quattrocento.
Non è da escludere che il coinvolgimento del Fantastico nel cantiere orvietano sia da imputare proprio al Pastura, il quale potrebbe aver egli stesso boicottato Giovanni Battista da Firenze attraverso il suo datore di Lavoro, Jacopo da Bologna, per favorire un suo conterraneo.
Ad ogni modo, nessun documento, ad eccezione del contratto del 19 luglio 1490, ricorda la presenza del Fantastico ad Orvieto. Nell'atto è espressamente indicato che Crisostomo dovesse far dipingere le sue figure al d'Avanzarano (nello stesso modo in cui ciò era stato

796Sui due artisti cfr. Cap. IV (Angelo di Menicuccio da Vignanello) Per una ricostruzione della biografia di Antonio di Bernardo cfr. Fagliari Zeni Buchicchio 2004, p. 46, p. 69 nn. 66-67.
797Fumi 1891[a] p. 300, doc. CLVI.

prescritto a Jacopo di Lorenzo per il Pastura), tuttavia egli poteva anche servirsi di un altro collaboratore dello stesso livello di bravura. Inoltre, non è registrato nessun pagamento nei confronti del maestro viterbese, il quale, oltretutto, se anche avesse partecipato al cantiere, vi avrebbe potuto dare un apporto poco significativo, in quanto esso era sul punto di volgere al termine. Va quindi, a mio avviso, ridimensionato il peso che la frequentazione dei ponteggi del trascoro potrebbe aver esercitato sulla formazione di Giovan Francesco d'Avanzarano.

In realtà, il maestro che dovette offrire il maggiore contributo all'impresa fu proprio Antonio da Viterbo, il quale si trovò a realizzare ben sedici figure delle diciotto che spettavano da contratto a Jacopo di Lorenzo. Un dato interessante da sottolineare è che nel contratto del 19 luglio si stabilisce chiaramente che le figure debbano essere dipinte tutte dal pittore viterbese e che Jacopo, se avesse voluto, ne avrebbe potuto eseguire soltanto una delle minori ("*cum hoc dictus magister Antonius pingat e faciat omnes dictas figuras, exepto quod si dictus magister Jacobus vellet pingere unam figuram de minoribus possit et non plures*"). Questa notizia mi sembra degna di alcune considerazioni. In primo luogo sembrerebbe plausibile che l'ideazione e, forse, la realizzazione grafica dei modelli dei personaggi che dovevano comparire nelle nicchie del parapetto si debba a Jacopo di Lorenzo, titolare dell'appalto e liquidato il 5 ottobre del 1489 per la "*manifactura*" di venti figure (le diciotto della balconata più le due ai lati del Crocifisso) e per la pittura delle stesse[798]. Alla fine dello stesso mese, il Pastura viene retribuito invece "*pro parte picture 16 figurarum parapecti*"[799].

Antonio del Massaro, quindi, dipendente del bolognese e, a mio avviso, maestro del tutto formato e assoldato proprio per la sua capacità di portare avanti il lavoro in autonomia, deve aver eseguito la fase propriamente "pittorica" del lavoro, campendo con i colori le figure già abbozzate da Jacopo di Lorenzo. Queste, da quello che si riesce a dedurre dai documenti, dovevano essere distribuite in due gruppi, costituiti da dodici personaggi "maggiori" e sei "minori". È probabile che tale distinzione fosse dovuta al fatto che i primi dovevano essere dislocati lungo la metà destra del prospetto principale del monumento, mentre i secondi, a mio avviso, potevano essere destinati al lato corto della balconata, ossia a quella parte del fianco della struttura che andava dall'angolo della facciata al quinto pilastro della navata destra.

In tal modo, osservando la balconata dall'ingresso della chiesa, si potevano ammirare dodici figure a destra e dodici figure a sinistra della scena centrale con la *Crocifissione*. Tale impostazione mi sembra del tutto plausibile anche in relazione al naturale rapporto che il trascoro generalmente instaura con la facciata della chiesa.

798Ivi, p. 299, doc. CLI.
799Ivi, doc. CLIV.

In questi stessi anni, si è visto, si andava edificando anche la facciata della cattedrale di Santa Maria, e gli sforzi si andavano concentrando, in particolare, sul completamento del secondo livello e sulla realizzazione dell'ultimo. Proprio sul bordo superiore del riquadro in cui era iscritto il rosone, i lavori erano diretti alla realizzazione della galleria delle dodici nicchie, disegnate probabilmente da Antonio Federighi e destinate ad ospitare le statue dei *Profeti* realizzate solo a partire dalla metà del Cinquecento.

Ai lati del rosone, inoltre, si trovavano già, sei a destra e sei a sinistra, le coppie di nicchie contenenti i *Dodici Apostoli*, eseguiti nel corso del XIV secolo. A questo punto risulterebbe interessante immaginare che il programma iconografico impostato sulla facciata (ma ancora incompiuto), che vedeva il volto del Cristo al centro del rosone incorniciato dalle figure dei dodici Apostoli e di dodici Profeti, fosse stato ripreso sul parapetto della balconata del trascoro, dove lo sviluppo orizzontale della struttura permetteva una disposizione più chiara e armonica del tema.

Il rapporto tra facciata interna e facciata esterna, inoltre, permette di comprendere come nel trascoro di Orvieto, a differenza di quelli spagnoli, nei quali l'elemento pittorico assume una rilevanza minore rispetto a quello scultoreo-architettonico (come si riscontra anche nella chiesa dei Frari a Venezia), il colore e le figure dipinte giocassero un ruolo rilevante nell'ambito della decorazione generale, proprio come avviene per la facciata principale.

Su quest'ultima, infatti, sono i mosaici scintillanti di colori e rilucenti d'oro che si stagliano contro l'azzurro del cielo, a conferire al prospetto della chiesa quel tipico aspetto di colossale pala d'altare gotica.

Non si deve dimenticare che anche il trascoro si presentava completamente dipinto: oltre alle figure vere e proprie del parapetto, esso, infatti, era tutto ricoperto di pigmenti azzurri, rossi e di foglia d'oro, distribuiti lungo le cornici, sui fregi degli architravi e sui capitelli dei pilastri e delle colonne.

Forse, inoltre, è proprio per lo stretto legame che i Soprastanti del Duomo coglievano tra la facciata della chiesa e quella del trascoro, che Jacopo di Lorenzo, incaricato di restaurare i mosaici all'esterno, è stato successivamente spostato all'interno dell'edificio, per lavorare sui ponteggi della balconata che cingeva, in alto, il coro della cattedrale.

Purtroppo non ci sono elementi per stabilire quale potesse essere l'iconografia dei personaggi minori che decoravano i lati della perduta struttura. Lo stesso può essere detto per quelli che il Pastura fu chiamato a realizzare il 6 ottobre 1490 sulla nuova parete che era stata da poco innalzata sopra al coro tra il quinto e il sesto pilastro del lato che guardava "*versus cameras*

canonicorum"[800], cioè le camere dei canonici, probabilmente da riconoscere nelle case dei canonici che si trovano lungo la piazza che si apre di fronte al fianco sinistro della cattedrale, quello che guarda verso nord.

Tale identificazione è avvalorata dalla notizia di due giorni successiva, riguardante la costruzione di un altro parapetto in muratura da erigersi ugualmente sopra il coro, questa volta nel punto in cui si trovano i piccoli organi vecchi, di cui si ordina la distruzione dell'armadio. Nelle Riformanze, infatti, si precisa che si debba eseguire il lavoro allo stesso modo in cui viene fatto dalla parte opposta: "*Super destructionem armarii organorum parvorum veterum super choro, si videtur quod elevetur et muretur cum parapecto, prout ex alio latere, et pingatur*"[801]. Si è visto come gli armadi fossero collocati sopra al lato meridionale del coro, presso quei due pilastri della navata destra che avevano preso il nome dalle sculture dell'Annunciazione. Di conseguenza risulta evidente come le figure commissionate al Pastura il 6 ottobre dovessero essere realizzate sul lato opposto a questo, quello appunto rivolto a settentrione.

Non sappiamo tuttavia quale fosse il numero preciso di queste figure, né se il maestro le abbia effettivamente realizzate e neppure se a lui siano state assegnate anche quelle da eseguire sul lato meridionale. Ad ogni modo risulta assai suggestivo immaginare una affascinante galleria di personaggi sacri, che si disponevano lungo i tre lati di questa imponente struttura proprio al centro della chiesa e che dovevano rappresentare un importante punto di riferimento per numerosi artisti che transitavano ad Orvieto in questo periodo. Purtroppo, come si vedrà più avanti, ben poco si può dire circa lo stile di Crisostomo di Giacomo da Orvieto e nulla riguardo quello di Giovanni Battista da Firenze. Un'idea più precisa, invece, può essere delineata per quanto riguarda il linguaggio di Jacopo di Lorenzo, del quale rimangono alcuni attestati da cui si può partire per una ricostruzione della reale fisionomia dell'artista, mentre ben chiaro risulta lo stile del Pastura, formatosi presso i maestri umbri operosi a Roma negli anni ottanta del secolo e, in particolare, sul linguaggio del Perugino.

Nella monumentale balconata, dall'aspetto piuttosto eterogeneo, data la preponderanza dell'intervento pasturesco, era probabilmente la componente umbro-peruginesca quella che prevaleva sulle altre e che caratterizzava il monumento. Deve essere rivisto, perciò, a mio giudizio, il reale peso esercitato dal Pastura all'interno del cantiere del duomo, a partire da una rivalutazione del suo primo periodo di attività nella città umbra, dove il maestro si distinse, quindi, ben prima del cantiere di restauro degli affreschi trecenteschi della tribuna della

800 AODO, *Riformanze 1484-1526*, 25, c. 207*v.*
801Ivi, cc. 207*v*-208*r.*

cattedrale, cui lavorò solo alla fine del secolo. Inoltre, proprio il cantiere del trascoro deve aver favorito i successivi rapporti del Pastura con l'antica città etrusca e senza dubbio esso rivestì un ruolo importante anche per la diffusione del linguaggio peruginesco nel territorio compreso tra l'orvietano, il viterbese e il lago di Bolsena.
Purtroppo, come si è visto, il monumento è stato smantellato nel 1537 ed ha avuto, perciò, meno di un cinquantennio di vita.
Tuttavia, io credo sia possibile ravvisarne l'influenza in almeno altre tre opere ancora conservate in un ampio territorio gravitante tra Viterbo e Orvieto. Qui, infatti, all'interno della chiesa di San Rocco, costruita su progetto di Michele Sanmicheli a partire dal 1526[802], nella parte bassa dell'abside, affrescata prima del 1532 da Eusebio di Gaspare da Montefiascone[803], compaiono una serie di figure di santi inseriti all'interno di arcate, con al centro l'immagine della *Vergine in trono con il Bambino*: una teoria di figure, quindi, effigiate al di sotto di archi a tutto sesto impostati su pilastri a cui si addossano colonne decorate da tralci viminei e terminanti in eleganti capitelli, che potrebbe aver ricevuto ispirazione proprio dai personaggi dipinti sul trascoro orvietano. La critica ha già notato[804] la possibile relazione di dipendenza esistente tra le figure di *Apostoli* inseriti all'interno di una serie di arcate poggianti su pilastri, effigiati (sei per lato) lungo la parte più bassa delle pareti laterali della tribuna quadrata della chiesa di San Francesco a Bolsena nel 1495.
Si tornerà ampiamente su tale ciclo, attribuito a Giovan Francesco d'Avanzarano, ma a mio avviso di un altro pittore, tuttavia è più che plausibile che i frati francescani di Bolsena abbiano voluto replicare l'invenzione della balconata orvietana all'interno della propria chiesa.
Un ulteriore riproposizione di una serie di santi affrescati all'interno di nicchie, inoltre, si trova nella parte bassa dell'abside della cappella della Madonna della Peste nella chiesa di Sant'Agostino a Montefiascone, dove nel 1516 Giovan Francesco d'Avanzarano si impegnò a realizzare un gruppo di santi seguendo uno schema compositivo analogo a quello descritto nella chiesa di San Rocco ad Orvieto.

Jacopo di Lorenzo pittore e scultore

Gli interventi sul trascoro e l'inedita pergola dell'altare maggiore della cattedrale

In base ad una attenta lettura della documentazione, risulta evidente che le due squadre di pittori impiegate sui ponteggi della facciata del trascoro erano considerate in un primo

802Fagliari Zeni Buchicchio 1995, p. 263 n. 96.
803*Ibidem*.
804Alloisi 1983, p. 251.

momento alla pari e che non c'era nessun maestro che aveva il compito di impostare e dirigere i lavori da un punto di vista più generale. Come si è visto, tuttavia, Jacopo di Lorenzo, già attivo negli anni precedenti come restauratore dei mosaici della facciata del duomo, sembrerebbe aver rivestito un peso superiore nell'ambito del cantiere, in quanto si fece carico di una maggiore quantità di commissioni rispetto agli altri.

A lui, infatti, era stata allogata l'esecuzione delle figure ai lati del Crocifisso che campeggiava al centro della balconata e, inizialmente, anche la decorazione di un altro Crocifisso e del suo baldacchino che si conservavano all'interno della Cappella Nuova, oltre a quella del baldacchino del fonte battesimale. Al medesimo Jacopo di Lorenzo, inoltre, spettò il compito di decorare anche la porta vera e propria del coro, dove fu impegnato a dipingere sei riquadri ad imitazione della tecnica della tarsia lignea, a realizzare due fregi nella parte inferiore di alcuni travicelli e a pitturare gli architravi della porta sui quali erano inseriti, a quanto sembra, degli elementi (probabilmente delle pianelle) con delle rosette al centro[805].

Inoltre, sotto l'arco della stessa porta (forse nella lunetta posta sopra alle ante lignee), il maestro bolognese doveva realizzare due putti che sorreggevano una ghirlanda contenente il *signum* dell'Opera del Duomo e tutto intorno un fregio eseguito a finta tarsia[806]. È possibile farsi un'idea di questa ultima composizione osservandone una analoga realizzata dallo stesso maestro sulla parete che sovrasta il grande arco absidale, dove compaiono ugualmente dei putti sorreggenti un festone contenente il simbolo dell'Opera (fig. 24). Jacopo, infine, era stato incaricato da Antonio Simoncelli di dipingere sulla sua metà del trascoro la "*chiocciulam de rilievo*", la trave e il fregio che correva sul muro al di sotto delle figure[807]. Per tutte queste opere il nome del maestro bolognese compare nelle carte sempre da solo, mentre il Pastura, come si è visto, suo dipendente, è associato esclusivamente all'esecuzione di sedici delle diciotto figure da eseguire sul parapetto.

Antonio da Viterbo, perciò, deve essere stato assoldato da Jacopo proprio per portare a termine questa specifica parte della commissione, dando così la possibilità al bolognese di dedicarsi al resto delle operazioni. Non si deve dimenticare, inoltre, che proprio in questo momento il maestro bolognese, a quanto risulta dai documenti, era all'opera da solo sulla facciata della cattedrale per restaurarne i mosaici. Jacopo, quindi, non poteva assolvere a tutti questi incarichi senza un aiuto.

È interessante notare come la realizzazione delle figure del parapetto sia un compito di responsabilità, in quanto le immagini da dipingere erano poste in un luogo di grande visibilità

805Ivi, p. 300 doc. CLVI.
806 AODO, Riformanze *1484-1526*, 25, c. 211*r.*
807Ivi, c. 211*v.*

e la loro esecuzione doveva presupporre un'acquisita e completa padronanza dell'arte da parte del loro artefice. Si è visto, infatti, che sia Crisostomo che Jacopo di Lorenzo avevano dovuto eseguire proprio una figura di "prova" per aggiudicarsi l'appalto.

Il fatto, poi, che Jacopo abbia lasciato per sé dei compiti di natura più meccanica, come la decorazione di cornici e capitelli, che avrebbe potuto affidare anche ad un garzone, mi induce a credere che il maestro bolognese non fosse propriamente specializzato nella pittura, ma avesse, per così dire, una formazione "poliedrica", vocata in diverse tecniche artistiche. Forse per tale ragione egli ricorse ad un pittore di provata capacità come il Pastura, il quale, forse già abituato a mettere il suo scaltro pennello al servizio di qualche importante capocantiere, in quegli anni doveva essere un artista completamente formato e non un giovane collaboratore, come è stato supposto da qualche studioso[808]. Ne è una prova l'*Adorazione dei Magi* del Museo Civico di Viterbo, meglio nota come Pala Guizzi, datata al 1488, anno immediatamente precedente l'inizio del cantiere orvietano.

Nel dipinto, di alta qualità, emergono con grande evidenza e già pienamente sviluppati gli elementi culturali propri del pittore viterbese, desunti dall'arte del Perugino, in particolare dalle opere degli anni ottanta del Quattrocento, di cui il maestro viterbese sembra uno dei più convinti seguaci: peruginesca è la cadenza ritmica delle pose e i languidi sguardi dei personaggi, il rapporto che le figure istituiscono con lo scenario paesaggistico che si apre alle loro spalle fino all'orizzonte, lo schema stesso della composizione, che in un primo tempo l'aveva fatta ritenere un'opera dello Spagna.

Assicurandosi il servizio di un abile pittore, Jacopo di Lorenzo aveva la possibilità di limitarsi, dopo averle impostate (si ricordi come suo è l'appalto e come proprio il maestro bolognese venga pagato per la "*manifactura*" di tutte e venti le figure), alla supervisione e rifinitura dei personaggi, sostanzialmente dipinti dal Pastura, avendo così la possibilità di dedicarsi a operazioni a lui più congeniali. Si ricordi come il contratto stesso imponesse a Jacopo di far eseguire le sedici figure esclusivamente al suo collaboratore e di riservarne per sé, se lo avesse desiderato, solamente una di quelle più piccole. Probabilmente, non a caso l'Opera del Duomo, quando si trova a dover assegnare i lavori di decorazione delle ali laterali della balconata, tra tutti i maestri attivi in quel momento sui ponteggi, assolda proprio il Pastura, riconoscendogli in tal modo una più spiccata predisposizione rispetto agli altri per quel tipo di operazione.

Anche l'episodio della tavola di Prodo sembrerebbe confermare quanto appena detto. Il 2 dicembre 1490, infatti, il nuovo camerlengo, ricordando gli incarichi assegnati a Jacopo e al

808Ricci 2004, p. 11; *idem* 2011, p. 503.

suo collaboratore, cita la pittura di una tavola per il castello di Prodo, di proprietà dell'Opera del Duomo, che deve essere eseguita al prezzo concordato con il maestro bolognese il quale, tuttavia, decide di passare la commissione al Pastura[809].

Si è visto come Jacopo di Lorenzo provenisse da una famiglia di organari. Forse lo stesso padre del pittore bolognese, definito egli stesso in un documento "maestro", poteva essere stato colui che aveva avviato ai primi rudimenti dell'arte il giovane artista, insegnandogli la tecnica del disegno e, probabilmente, dell'intaglio del legno, materiale indispensabile per la costruzione delle casse che dovevano contenere lo strumento. Questa ipotesi potrebbe trovare delle conferme dai documenti orvietani, nei quali emerge una competenza di Jacopo anche nell'ambito scultoreo.

Nel documento del 28 novembre 1490 sopra citato, infatti, si fa riferimento anche ad un pilastro e al suo capitello di pietra che il maestro deve "*facere*" e "*que remansit ad grossitiem columpne et muri*". In questo caso sembrerebbe ci si trovi di fronte proprio ad un lavoro di scultura anziché di pittura, anche se non è escluso del tutto che con il termine "*facere*" si sia voluto indicare la colorazione di un elemento scultoreo già esistente. Tuttavia, senza ombra di dubbio il maestro è citato per lavori di intaglio il 5 ottobre 1489, quando viene pagato "*pro intagliatura cornicis super arcumtrabem*", la stessa che dal lato opposto è chiamato a realizzare anche Crisostomo, il quale deve "*facere, unam cornicem, que vadit super balchionem et intagliare de relievo et mictere ad aurum et azurum ad similitudinem illius quam facit magister Jacobus*"[810].

Mi sembra degno di nota che a partire dai documenti redatti alla fine del 1490, negli accordi sottoscritti con Crisostomo di Jacopo, venga citato spesso il lavoro di Jacopo di Lorenzo come termine di confronto e standard di qualità da tenere presente per la buona riuscita dell'opera[811]. Ciò sembra essere il segno che il maestro abbia raggiunto all'interno del cantiere un riconosciuto livello di maestria e uno *status* più importante rispetto a quello degli altri artisti.

Prova ne è il fatto che proprio di Jacopo è il progetto custodito nelle mani del camerlengo per l'esecuzione di un elemento liturgico di primaria importanza all'interno della chiesa, un ciborio o pergola che doveva erigersi al di sopra dell'altare maggiore[812], da realizzarsi

809 AODO, *Riformanze 1484-1526*, 25, c. 218*r.*
810Ivi, c. 213*r.*
811*Ibidem.*
812 "Item promisit dictus magister laborare et laborari facere de stucco cum bona et forte colla, prout est lignamen, unum arcumtrabem cum friscio et cornicione ad modum designum datum per ipsum magistrum Jacobum et pulcrius ad requisitionem dicti Camerarii pro altare maiori cum duabus revoltis super dictam unam columpnam" (ivi, c. 211*v*).

completamente in stucco e mai citato dagli studi fino ad ora.

L'opera riveste una notevole importanza, perché deve andare a completare una serie di interventi di abbellimento della zona presbiteriale di cui viene a costituire l'elemento culminante. Questa volta si tratta di un lavoro propriamente di architettura e come tale richiede delle competenze specifiche che il maestro potrebbe aver ugualmente appreso all'interno di una ipotetica bottega organara familiare.

Di grande suggestione, inoltre, risulta il fatto che il monumento dovesse essere realizzato completamente in stucco, "*de bona colla et impeciato forte, prout est lignamen*"[813].

Il disegno dell'opera "*manu magistri Jacobi*"[814] era custodito nelle mani del camerlengo Antonio Simoncelli e prevedeva la realizzazione di due colonne poste ai lati dell'altare, corredate di base e capitello e decorate da fasci di foglie realizzati a rilievo (forse ripresi da quelli che abbellivano la cappella della Madonna della Tavola), da eseguire quest'ultimi secondo il modello disegnato su carta che custodiva il Pastura. Le due colonne dovevano essere collegate in alto da un architrave con fregio e cornicione ugualmente eseguito in stucco. Nei documenti si precisa, inoltre, che l'architrave doveva essere eseguito "*cum duabus revoltis*" (probabilmente due volute) sopra alla colonna e che il fregio doveva essere realizzato "*cum forma*" e non "*ad pennellum*"[815] e il tutto si richiedeva fosse forte e bellissimo e "*ad usum boni magistri prout est lignamen*". Lo spessore dei sottosquadri sarebbe dovuto essere "*grossitie ultra digitum grossum*" e, inoltre, si stabiliva che l'intera struttura venisse dipinta d'oro e d'azzurro[816].

Un elemento interessante risulta il fatto che anche su quest'opera viene replicata l'organizzazione del lavoro sperimentata sulla facciata del trascoro: una colonna, infatti, deve essere eseguita dallo scultore Vito da Siena e da Crisostomo, i quali chiaramente si dividono tra loro la parte plastica e la parte pittorica dell'intervento; l'altra colonna e l'architrave, invece, vengono assegnate entrambe al solo Jacopo di Lorenzo, responsabile del progetto, a conferma della duplice abilità del maestro nel campo della scultura e della pittura.

Purtroppo non si conserva nessun elemento di questa struttura, né sopravvivono documenti che attestino la sua effettiva realizzazione. Tuttavia, è molto interessante notare come la scelta di eseguire l'opera completamente in stucco denoti un tratto di originalità e sperimentalità che costituiscono uno dei caratteri distintivi dell'arte di Jacopo di Lorenzo e testimoniano, inoltre, una precoce comparsa ad Orvieto dell'uso di tale materiale, che proprio in questi anni si sta

813Ivi, c. 212*v.*

814*Ibidem*; ivi, c. 211v.

815 *Ibidem*. Probabilmente, con l'espressione "*forma*" si intendeva che le decorazioni del fregio dovevano essere eseguite in stucco a rilievo attraverso degli stampi, invece che essere dipinte.

816*Ibidem.*

affacciando anche sulla scena romana. Siamo allo scadere del 1490 e la decorazione del trascoro volge al termine: il 15 aprile dell'anno successivo Jacopo da Bologna e Antonio da Viterbo si dichiarano soddisfatti di essere stati completamente saldati "*pro pictura per eos facta super balchionem existentem super corum et super altare Annuntiate*"[817].

Dal 1491 al 1493: il cantiere delle volte della tribuna e i rapporti con Perugino e Pintoricchio

Si è visto come Jacopo di Lorenzo abbia rivestito con il passare del tempo sempre maggiore importanza nell'ambito dei cantieri promossi dall'Opera all'interno del Duomo di Orvieto.

In particolare è durante il camerlengato di Antonio Simoncelli, occorso tra la fine del 1489 e il 1490, che si registra una sorta di definitiva consacrazione della reputazione del maestro attraverso una serie di commissioni tra cui spicca quella del ciborio in stucco per l'altare maggiore della chiesa.

Scorrendo i numerosi documenti del tempo, emerge chiaramente il fatto che il Simoncelli abbia voluto imprimere una svolta decisiva ai cantieri più importanti iniziati all'interno della cattedrale di Santa Maria, probabilmente per legare il proprio nome alla conclusione lungamente attesa di ambiziose imprese decorative, tra le quali spicca senza dubbio quella della cappella Nova.

Dopo aver visto tramontare l'ipotesi di vederla realizzata da Piermatteo d'Amelia (che tuttavia era riuscito a ingaggiare per l'esecuzione nel 1481 del polittico degli Agostiniani, dei quali era procuratore), il facoltoso camerlengo riesce a convincere uno dei più famosi pittori a quel tempo attivi in Italia, Pietro Vannucci da città della Pieve, a impegnarsi con l'Opera del Duomo.

Il 29 dicembre 1489, infatti, il maestro di Città della Pieve, "*famosissums pictor in tota Italia*"[818], è ad Orvieto per visionare la cappella e stipulare, il giorno successivo, il contratto per la prosecuzione degli affreschi iniziati da Beato Angelico[819].

Presente in qualità di testimone alla redazione dell'atto è proprio Jacopo di Lorenzo.

È interessante notare come questo non sia l'unico contatto che il maestro bolognese aveva avuto con il collega umbro. Nel giugno del 1490, infatti, si registrano dei pagamenti per Jacopo da Bologna che era stato inviato a Città della Pieve dai Soprastanti per parlare proprio

817Fumi 1891[a], pp. 305-306 doc. CLXXIV.
818Andreani 1996, p. 431 doc. 181.
819Mencarelli 1996, p. 89.

con il Vannucci[820]. Probabilmente tale viaggio, come quello di poco precedente effettuato a Fano da Valentino *de Gaychis*, aveva come obbiettivo quello di convincere il grande pittore a rispettare gli impegni presi e a iniziare il lavoro sui ponteggi della cappella Nova che, stando agli accordi, avrebbe dovuto prendere il via già dal mese di aprile[821]. Il fatto di aver incaricato il maestro bolognese di un compito delicato e così importante per l'Opera è certamente un indizio del legame di fiducia che in questo momento esisteva tra Jacopo e l'ente orvietano.

Una volta terminata la decorazione del trascoro e selezionato il pittore per il completamento della cappella Nova, gli interessi dell'Opera si volgono alla zona del transetto e della cappella maggiore: il primo ha le volte e le pareti ancora completamente prive di pitture, mentre la seconda è bisognosa di un intervento di restauro sugli affreschi trecenteschi, soprattutto quelli della parete destra, nella zona circostante il rosone.
Abbiamo visto che il 15 aprile 1491 Jacopo di Lorenzo e il suo collaboratore Pastura sono stati saldati per tutte le pitture del trascoro, mentre il 7 settembre il solo Jacopo rilascia quietanza finale per il restauro dei mosaici della facciata. Pochi mesi dopo, il 2 novembre, il maestro bolognese viene rimborsato per l'acquisto dei colori destinati alla cappella dell'altare maggiore[822].
I pigmenti devono essere utilizzati per una serie di operazioni che vengono pagate al maestro nel corso dell'anno successivo, e che ci danno la misura dell'intervento effettuato dal bolognese all'interno della cappella, consistente nella pittura, nella ripulitura e nella doratura delle pareti e della volta. Si tratta, quindi, dopo quello sui mosaici della facciata, di un altro restauro, eseguito sugli affreschi trecenteschi di Ugolino di Prete Ilario.
Tale impresa va inquadrata in una più generale opera di riqualificazione della tribuna, portata avanti dall'Opera del Duomo attraverso il coinvolgimento di diversi maestri, tra i quali spicca il nome di Bernardino di Betto detto Pintoricchio. Il pittore perugino, infatti, proprio in questo momento e mentre Jacopo da Bologna sta rimettendo a nuovo gli affreschi della volta e delle pareti dell'abside (probabilmente la parete di fondo e quella sinistra), si impegna con il camerlengo Pietro di Stefano ad eseguire un grande riquadro con le figure di due *Dottori della Chiesa* e due *Evangelisti* da porre intorno al rosone della parete destra. Il maestro assume il cottimo nel giugno del 1492 per mettersi all'opera nel corso di tutta l'estate e l'autunno successivi[823].

820Andreani 1996, p. 432 doc. 190.
821Santanicchia 2010, p. 395.
822Fumi 1891[a], p. 400, doc. CXIII.
823Silvestrelli 2004, p. 111.

Probabilmente l'intervento di Jacopo deve aver preceduto quello del Pintoricchio, perché nello stesso anno, in quei mesi in cui il pittore perugino è impegnato sulla parete destra della tribuna, il bolognese viene pagato anche per un'altra impresa molto impegnativa: l'esecuzione degli affreschi delle volte del transetto, che ancora oggi si innalzano sopra alle teste dei fedeli e dei numerosissimi turisti che entrano all'interno del duomo e che nessuno interesse hanno suscitato nella critica fino ad oggi, se si eccettua la citazione fattane da Todini che ne ha pubblicato una foto con l'attribuzione al Pastura[824].

Si tratta di una vasta superficie che si erge ad una notevole altezza e che deve aver messo a dura prova le capacità professionali del pittore emiliano, certamente all'opera sui ponteggi per buona parte del 1492 e per i primi mesi del 1493. Una prova della versatilità dell'ingegno del maestro è offerta anche dalla notizia che spetta a lui il progetto per la realizzazione e la messa in opera dei ponteggi, innalzati a decine e decine di metri dal suolo[825].

Tale campagna decorativa riveste una notevole importanza per diversi motivi, il primo dei quali risiede nel fatto che essa costituisce l'unica opera sicuramente attribuibile al maestro (figg. 11-30).

Purtroppo gli affreschi sono stati pesantemente restaurati da Andrea Galeotti nel 1855 (fig. 31)[826] e in alcune parti i rifacimenti risultano talmente integrali da impedire di giudicare la qualità stilistica delle pitture. Tuttavia è assai evidente come i restauratori abbiano mantenuto inalterato lo schema compositivo generale, limitandosi a riprendere le linee di contorno delle figure e a rinfrescare i colori delle campiture dei fondali e delle fasce decorative. Inoltre, in base ai confronti effettuabili tra le varie zone della superficie dipinta, è possibile riscontrare, fortunatamente, alcune porzioni che non sono state interessate dai rifacimenti e che si offrono come genuini esempi dell'arte di Jacopo degli organi da Bologna.

Oltre alle volte a crociera che ricoprono le tre campate del transetto e le pareti degli archi trionfale e absidale, ricordate nel pagamento relativo alla loro intonacatura (con tutta probabilità lo strato di tonachino e arriccio che dovevano costituire la base su cui eseguire l'affresco vero e proprio: "*pro parte intonicatura voltarum et plani super arcum maiorem et alterius aureum versus corum*"[827]), vanno inserite nel ciclo anche le lunette dei bracci laterali del transetto.

Una prova dell'inclusione nel cantiere di queste ultime è rappresentata dal fatto che su di esse compaiono gli stessi motivi decorativi presenti sul soffitto e sugli arconi, oltre a una serie di

824Todini 1989, I, p. 258; II, p. 539 n. 1249.
825Fumi 1891[a], p. 421 doc. CXXIII.
826Ivi, p. 367.
827*Ibidem*.

elementi lignei a rilievo che vengono menzionati nei pagamenti effettuati a Jacopo da Bologna in riferimento proprio a questo cantiere.

La composizione si divide in due aree principali: la prima è costituita dalle tre volte a crociera, le cui vele, bordate da fasce contenenti decorazioni a grottesca, ospitano un cielo azzurro trapunto di stelle dorate (figg. 11-14); la seconda comprende le lunette e le pareti sovrastanti gli arconi, sulle quali è possibile ammirare in grande formato, sorretto da coppie angeliche, lo stemma dell'Opera del Duomo, la croce iscritta in un cerchio, i cui quattro campi contengono ciascuno una lettera della sigla "OPSM" (*Opus Pium Sancte Marie*).

Nell'arcone absidale, ai lati dello stemma inserito all'interno di una ghirlanda di frutta (il tutto realizzato a rilievo con elementi lignei intagliati e fissati con grappe metalliche all'interno del muro), è dipinta una coppia di angioletti, o amorini ignudi, ritti sulla parte terminale di una cornucopia dalla quale si diramano eleganti girali floreali eseguiti a chiaroscuro (fig. 12, 24). Il fondo è spartito nei tre colori dell'azzurro, del rosso e del bianco. Sull'arcone opposto, ai lati di un clipeo, fanno *pendant* due grifi bianchi su campo rosso, dalle code dei quali si sviluppano analoghi girali floreali (fig. 13).

Di più complessa impostazione risultano le lunette, dove compaiono delle coppie di angeli ai lati dello stemma dell'Opera: quest'ultimo è raffigurato come un festone di verzura fissato attraverso degli svolazzanti nastri rossi ad un anello posto al culmine della lunetta. La scena è interamente eseguita ad affresco ad eccezione della croce, delle lettere dello stemma dell'Opera e dei piccoli pomi dorati (forse melograni) inseriti nel festone, realizzati in legno e aggettanti lievemente dal filo della parete, sulla quale sono fissati attraverso dei grossi chiodi (figg. 17-18).

Corre alla base della lunetta una fascia decorata a finte foglie acantacee che imita i capitelli dei pilastri cilindrici della chiesa, mentre un'altra, abbellita da motivi a grottesca a chiaroscuro su fondo rosso, rigira lungo la ghiera degli archi.

Sono proprio gli angeli a costituire il vero motivo di interesse della decorazione, per il resto prevalentemente aniconica, perché, in quegli esempi che non sono stati stravolti dalle ridipinture, essi offrono per la prima volta la possibilità di confrontarsi con lo stile del pittore. Da un attento esame è possibile stabilire come tra tutte le figure angeliche, siano ad evidenza scampate ai restauri quelle raffigurate nella lunetta della testata meridionale del transetto (figg. 26-29), al di sopra dell'arco di accesso alla cappella del Signorelli e, in parte, in quella adiacente rivolta a ovest, sopra al grande oculo posto all'inizio della navata destro (figg. 25, 30).

Questi personaggi sono abbigliati con ampie vesti mosse dal vento e compaiono stanti sopra

alle nubi, mentre sostengono con una mano la ghirlanda in cui è inserito lo stemma dell'Opera. Hanno lunghe capigliature bionde che scendono ai lati del collo e ampi svasi dell'abito intorno alle spalle, dietro alle quali compaiono grandi ali variopinte. Le pose sono prevalentemente statiche nelle lunette di più piccolo formato, mentre in quella della testata, più ampia, le due figure sono rappresentate in maniera più dinamica, con le ali dispiegate e la gambe divaricate come se stessero solcando l'aria. Si nota, in generale, un ricercato effetto di maestosità e teatralità, soprattutto attraverso il vorticoso panneggiare delle vesti, evidentemente insistito per effondere il più possibile l'impressione del volo. Tuttavia, in questi esempi conservati, non si può fare a meno di notare una certa rigidità nella struttura del corpo, che risulta quasi bloccato come in una sorta di istantanea fotografica e che in diversi punti appare poco risolto anche da un punto di vista anatomico.

Una caduta di tono, poi, è rappresentata dalle articolazioni delle mani e dei piedi (soprattutto negli scorci), in alcuni casi visibilmente sproporzionati ed esageratamente allungati. È tuttavia evidente come tali difetti siano scarsamente percettibili dal basso, vista la grande distanza alla quale si trovano gli angeli, e certamente il problema di rendere apprezzabili le figure da grande distanza deve essere stato rilevante per il pittore, che forse ha tentato alcune correzioni ottiche.

Da un punto di vista stilistico si coglie nelle figure una commistione di elementi umbri e romani. Si ritrova, infatti, nella posa degli angeli una certa vaga ricerca di ritmo e leggerezza che sembrerebbe rimandare a prototipi pinturicchieschi e, prima ancora, perugineschi, come farebbe pensare la composizione simmetrica dei due angeli della testata: le due figure specularmente atteggiate in volo, con il peso del corpo poggiato sulla punta di un piede che si posa delicatamente sulle nubi mentre l'altra gamba si slancia all'indietro per suggerire la dinamica del volo, riprende una lunga tradizione che affonda le sue origini probabilmente a Perugia, negli anni Settanta del Quattrocento[828], ma che trova a Roma, nella scena del *Battesimo* della Cappella Sistina eseguita da un gruppo di collaboratori del Perugino (tra i quali, probabilmente, Piermatteo d'Amelia[829]) la sua più alta e autorevole realizzazione[830].

Le vesti delle creature angeliche appaiono, tuttavia, stropicciate e accartocciate in modo artificioso, simili agli esempi pinturicchieschi e filippineschi e molto distanti dai naturalistici

828Il primo esempio di questa composizione sembra essere stato quello realizzato da Fiorenzo di Lorenzo a Perugia per l'Ospedale di Sant'Egidio in un affresco raffigurante la *Madonna della misericordia*, eseguito nel 1476. L'opera è stata staccata e attualmente si trova all'interno della Galleria Nazionale dell'Umbria.

829Vignoli 2015, pp. 230-240.

830Un esempio di tale composizione ad Orvieto è offerto dalle due lunette attribuite al Pastura dipinte all'interno della chiesa osservante della Trinità di Orvieto. Non è escluso che anche queste due opere possano aver costituito un modello per Jacopo di Lorenzo.

panneggi eseguiti dai maestri fiorentini della generazione laurenziana e dai coevi pittori umbri.

Nello stesso tempo le due figure si segnalano per una certa monumentalità, una presenza fisica composta e maestosa che traspare negli atteggiamenti solenni, nelle forme semplificate degli ovali del volto e dei caratteri somatici, nelle grandi ali variopinte. Una monumentalità che, in un certo modo, sembra rimandare ai modi di Melozzo da Forlì e di Antoniazzo.

Per quanto riguarda gli elementi decorativi, le fasce che contengono le grottesche, nella loro semplicità, non mancano di una certa eleganza: eseguite tutte a monocromo su fondo rosso, esse si limitano a ripetere o elementari motivi floreali, o teste di serafini o figure femminili alate affrontate a delle coppe. Elementi che interrompono la serialità di queste decorazioni sono le figure in chiaroscuro che compaiono nei pennacchi delle vele della crociera centrale, dove si distinguono oltre alla testa di un serafino di fattura più accurata e dai delicati lineamenti pinturicchieschi, due personaggi di profilo, di difficile identificazione, che sembrerebbero rimandare alle due età dell'uomo, la giovinezza e la vecchiaia (figg. 20-22). In particolare l'accentuata caratterizzazione di quest'ultima figura, emaciata, con il naso e il mento fortemente pronunciati e la testa completamente calva, ne fanno una sorta di caricatura, con esiti che ricordano quelle celeberrime e di qualità ben più alta eseguite da Leonardo. Sono figure bozzettistiche che albergano spazi di evasione, punti marginali della composizione in cui l'artista ha dato libero sfogo alla propria fantasia e alla propria ironia, forse ispirandosi a qualche esempio colto dal vivo sui ponteggi del cantiere, come poteva essere un aiutante o un vecchio operaio.

Tra le figure dipinte ai margini dei pennacchi delle volte, inoltre, se ne segnala una che si distingue per essere dipinta a colori anziché a monocromo. Si tratta di un giovane uomo rappresentato frontalmente, con lunghi capelli biondi che scendono ai lati di un volto ampio, dalla mascella possente e dalle guance abbondanti. Una ciocca ribelle ondeggia davanti alla fronte. Sotto ad un colletto nero si vede una veste gialla che scende fino al petto. I lineamenti del naso e degli occhi hanno la stessa forza sintetica di quelli riscontrati negli angeli (fig. 23). Non si può escludere che ci si trovi di fronte ad un ritratto, forse quello dello stesso Jacopo di Lorenzo.

Data la vicinanza fisica e la concomitanza tra i cantieri pittorici di Iacopo di Lorenzo e di Pintoricchio, non si può fare a meno di confrontare gli esiti cui sono giunti i due maestri, per verificare se tra di loro ci possa essere stata un'influenza o uno scambio reciproco.

Il lavoro di Pintoricchio, cui la critica ha dedicato poco peso nell'ambito della carriera del maestro perugino, in realtà si presenta un'opera di grande respiro e di notevole impegno sia da

un punto di vista esecutivo che di ideazione compositiva.
Purtroppo gran parte degli affreschi pintoricchieschi sono andati perduti ma, ciononostante, è ancora possibile ammirare la freschezza e la qualità di tutta una serie di invenzioni, che vanno dai *trompe l'oil* della scatola prospettica in cui è raffigurato sant'Ambrogio alle fasce decorative che inquadrano le scene figurate e il rosone: proprio in queste ultime il maestro dispiega tutto un campionario di decorazioni all'antica di vario genere, sia a chiaroscuro che a colori, con candelabre e soggetti antichizzanti di grande raffinatezza e mai stereotipi e di maniera.
In particolare, a mio avviso è da segnalare il motivo dei due grifi di spalle ad una epigrafe dipinta con la sigla dell'Opera, che compaiono sotto al rosone. Dalle code dei due magnifici animali, di cui purtroppo sono andate perdute le teste, si sviluppano dei sofisticati racemi acantacei da cui nascono animali fantastici.
Il tono antichizzante di questi affreschi è molto sostenuto e deve essere giunto ad Orvieto in modo dirompente: si veda la grande cura e la vivacità del disegno dei classici capitelli compositi, decorati da varie figure antropomorfe, che sostengono le trabeazioni dipinte, o ancora quello che resta delle vittorie alate che, in alto, dovevano svettare ai lati del grande oculo. Gli stessi grifi, potrebbero essere stati ripresi da un sarcofago romano, tanto eleganti appaiono i loro corpi.
Che il lavoro di Bernardino di Betto fosse molto apprezzato è testimoniato, a mio avviso, dal fatto che, sebbene il pittore abbia avuto più di un contenzioso con i Soprastanti dell'Opera, questi abbiano aspettato diversi anni prima di ottenere dal maestro, impegnato contemporaneamente a lavorare per papa Borgia, il rispetto degli impegni e la chiusura definitiva del cantiere[831].
Se si volge lo sguardo agli affreschi di Jacopo di Lorenzo, emerge immediatamente il più scarno bagaglio culturale del maestro emiliano, che utilizza un lessico decorativo e impaginativo assai elementare.
Sembrerebbe, inoltre, che alcune soluzioni adottate dal bolognese siano il risultato della diretta influenza esercitata su di lui dalle pitture di Pintoricchio. In particolare, sia i due grifi sull'arco trionfale che i girali d'acanto che fuoriescono dalle cornucopie, potrebbero essere stati influenzati dagli esempi pintoricchieschi, così come le teste dei cherubini che corrono nelle fasce delle vele potrebbero essere state ispirate da quelle dipinte nella trabeazione che corre sopra alle figure dei due Dottori della chiesa nella parete destra dell'abside. Ancora dei grifi, infine, compaiono nelle fasce completamente ridipinte di una lunetta del braccio sinistro

831Cfr. Silvestrelli 2004, pp. 111-112; Santanicchia 2010, pp. 396-397.

del transetto.

Un ultimo dato che mi sembra interessante da sottolineare è la presenza sulle pareti affrescate da Jacopo di Lorenzo di una numerosissima serie di elementi di legno che sono stati applicati sulla superficie intonacata per aumentare la visibilità di alcune parti della decorazione.

In primo luogo si segnalano le stelle dorate a otto punte e i cosiddetti "*bacinectis*" o "*bacinectas*" , una sorta di scodelle di legno dorato, che sono state collocate lungo tutte le fasce decorative che bordano le vele della volta e le lunette sottostanti. Tutti questi elementi, dopo essere stati acquistati da un certo maestro Ylario, vengono dorati e collocati sulle volte dal pittore bolognese: "*m. Jacobo pro parte stellarum per ipsum immissarum in dictis voltis et bacinectis per ipsum emptis a m. Ylario e quas fieri fecit pro dicto opere – fl. X*", "*m. Jacobo pro immissione auri inter stellis in pomis arcum et bachinettas – fl. 50*"[832].

Alle stelle e alle bacinette vanno aggiunte la croce e le lettere dello stemma dell'Opera che campeggiano su cinque lunette del transetto e sull'arco absidale, i pomi dorati che decorano le ghirlande dipinte intorno al monogramma e la ghirlanda intagliata del già citato arcone (figg. 16-19).

Quest'ultima, in particolare, si presenta come una vera e propria opera di scultura, in cui compaiono vari tipi di frutta inseriti in un rigoglioso cespo di foglie. È probabile che l'autore sia stato lo stesso Iacopo di Lorenzo, vista la sua documentata attività di scultore per il perduto trascoro e per il progetto del ciborio dell'altare maggiore.

Senza dubbio la scelta della commistione di varie tecniche artistiche, operata per raggiungere effetti di maggiore scenograficità, deve aver trovato un particolare apprezzamento all'interno del Duomo di Orvieto, data, in particolare, la sua efficacia nel mettere in risalto dei dettagli che altrimenti si sarebbero percepiti poco alla grande distanza a cui si trovano i dipinti rispetto all'osservatore.

La soluzione adottata dal maestro bolognese si pone, quindi, in continuità con quanto già sembrava emergere dalla documentazione delle opere precedenti e contribuisce a rafforzare l'idea che egli sia stato un artista dalla formazione "eclettica", e che oltre al disegno possa aver appreso i rudimenti dell'intaglio ligneo e della modellazione in stucco.

L'ipotesi di partecipazione alla decorazione dell'Appartamento Borgia in Vaticano

Dopo le notizie che testimoniano nel 1492 l'impegno di Jacopo da Bologna sulle volte del transetto, nella documentazione dell'Opera si assiste ad una sorta di colpo di scena: a partire

832Fumi 1891[a], p. 401 doc. CXXIII.

dal 3 marzo 1493, infatti, il maestro sparisce dai documenti e al suo posto è al lavoro sui palchi dello stesso cantiere, dopo aver stipulato un regolare contratto con il camerario Ippolito, un altro pittore bolognese, un certo Giovanni di Francesco[833]. Quest'ultimo si è impegnato a proseguire le pitture iniziate da Jacopo e viene saldato in diverse occasioni, prima il 28 marzo (giorno in cui riceve quindici fiorini per mano del pittore Giacomo di Crisostomo) e quindi il 28 ottobre, quando riscuote un compenso "*pro medietate volte magne e pro alia volta versus cappellam novam*"[834], ossia per metà della volta del capocroce e per quella del transetto destro.

È interessante notare come in un pagamento del 15 agosto per un intervento di restauro ("*reficendo seu alluminando*") di una figura dipinta in una cappella non meglio identificata, Giovanni di Francesco venga definito come "pittore delle volte"[835]. Dopo il 28 ottobre il nome di questo personaggio scompare dai documenti dell'Opera. La sua chiamata sembra, quindi, essere stata effettuata esclusivamente per portare a compimento il cantiere iniziato da Jacopo di Lorenzo.

Una conferma sembra essere costituita dal fatto che l'assenza di Jacopo da Bologna dal Duomo risulta essere stata solo temporanea: il 15 aprile 1494, infatti, il maestro bolognese è nuovamente documentato al lavoro per l'Opera, per la quale esegue diverse decorazioni di oggetti liturgici.

Quindi, dopo aver progettato il lavoro, innalzato i ponteggi e iniziato a decorare le pareti per tutto il 1492 e, forse, nei primi mesi del 1493, il pittore abbandona l'importante cantiere per circa un anno, per ricomparire successivamente nella città della rupe, dove, come si vedrà più avanti, verrà impegnato per un'altra importante impresa all'interno della cattedrale.

A questo punto risulta interessante tornare nuovamente al confronto tra i paralleli cantieri orvietani del Pintoricchio e di Jacopo da Bologna.

Il maestro perugino riceve dall'Opera di Santa Maria un ultimo pagamento il 15 dicembre 1492 prima di assentarsi dalla città umbra per circa quattro anni, lasciando il suo lavoro interrotto per riprenderlo solo nel marzo del 1496: egli era stato chiamato infatti (probabilmente non senza le rimostranze degli orvietani) da un committente cui non si poteva rifiutare il proprio servizio, Alessandro VI, per il quale insieme a Piermatteo d'Amelia si apprestava a decorare le stanze del nuovo appartamento all'interno dei Palazzi Vaticani[836]. In

833 AODO, Riformanze 1484-1526, 25, cc. 270*v*-271*r*.

834Fumi 1891[a], p. 402, doc. CXXIX.

835*Ibidem*.

836Tra gli ultimi contributi sul cantiere borgiano si segnalano la monografia su Pintoricchio pubblicata da Scarpellini e Silvestrelli (a cui si rimanda per un riesame della bibliografia più antica dedicata all'argomento) e alla recente monografia su Piermatteo d'Amelia di Vignoli. Per la pubblicazione dei recenti dati emersi in

particolare, un documento molto significativo al riguardo è il breve inviato dal papa agli orvietani il 29 marzo 1493, in cui il pontefice dichiara che il Pintoricchio non può assentarsi da Roma a causa di alcune pitture che sta per intraprendere nel suo palazzo e prega i cittadini del centro umbro di attendere l'artista per alcuni giorni lasciando tutto immutato[837].

Alla fine del marzo del 1493, quindi, Bernardino è già a Roma e ha iniziato ad occuparsi della decorazione delle stanze borgiane, occupazione che lo assorbirà con certezza per tutto l'anno e per alcuni mesi di quello successivo. Ancora alla fine del mese di ottobre, infatti, in una lettera inviata al papa, il camerario Juame Casanova informa il Borgia che Pintoricchio è all'opera nell'appartamento vaticano[838]. Il ciclo è terminato nel 1494, come dimostra la data apposta nella volta della Sala del Credo e come certifica il re di Francia Carlo VIII il 16 gennaio 1495, quando, pranzando nell'edificio, afferma di non aver mai visto un palazzo più bello[839].

Nello stesso momento, perciò, entrambi i pittori si assentano dal Duomo di Orvieto (Pintoricchio prima del 23 marzo, mentre Jacopo prima del 3 dello stesso mese). Jacopo ritorna nella città umbra nella primavera del 1494, venendo a mancare per un arco di tempo corrispondente esattamente alla durata del cantiere decorativo delle stanze Borgia in Vaticano. Anche la chiamata di un conterraneo per portare a compimento il lavoro iniziato sulle volte del transetto sembrerebbe essere stata favorita (o direttamente effettuata) proprio dal maestro bolognese, il quale, approntato il progetto generale, potrebbe aver facilmente trovato un uomo di fiducia a cui passare la commissione durante la sua assenza.

L'ipotesi di una partecipazione del pittore Jacopo da Bologna documentato ad Orvieto (quando ancora era identificato con Ripanda) alla decorazione dell'Appartamento Borgia, per la verità, era già stata avanzata sulla base di un documento ritrovato da Müntz, che ricordava un pagamento di 20 ducati corrisposto il 16 dicembre 1493 a un certo "*magister Jacobus pictor*" per dei non meglio specificati lavori eseguiti all'interno del Palazzo Apostolico[840].

Considerata lungamente come una possibile testimonianza di una precoce presenza a Roma di Jacopo Ripanda[841], la notizia assumeva un certo interesse, anche perché permetteva di collegare un nome al complesso e quanto mai eterogeneo gruppo di pittori all'opera all'interno del cantiere pintoricchiesco, nel dicembre del 1493 in pieno svolgimento. La stessa identificazione di Jacopo Ripanda in Jacopo di Lorenzo (identificazione che, alla luce delle

occasione dell'ultimo restauro (ancora in corso) si veda la relazione della conferenza tenuta da Nessherlat a Parigi.

837Silvestrelli 2004, p. 286, doc. 55.

838Ivi, pp. 113-114.

839Ivi, p. 115.

840Müntz 1898, pp. 180-181, n. 2

841Il Primo a mettere in relazione il documento pubblicato da Müntz è stato Campana nel 1936.

nuove scoperte archivistiche, come si è visto, viene definitivamente a cadere) consentiva alla critica anche di considerare il Pintoricchio come il responsabile dell'ingresso del pittore bolognese sulla scena artistica romana.
Il profondo legame che unisce sullo scorcio del XV secolo i cantieri vaticani e quello orvietano, inoltre, era stato ulteriormente sottolineato dall'osservazione avanzata nel 1912 da Corrado Ricci, il quale aveva riconosciuto un esteso intervento del Pastura come aiuto del Pintoricchio all'interno delle stanze borgiane, in particolar modo nella Sala delle Arti liberali.
La presenza di Antonio da Viterbo tra i collaboratori del Pintoricchio, oltre ad essere rafforzata, come aveva proposto lo stesso Ricci[842], da un altro documento rinvenuto da Muntz, che testimonia nel 1494 un'attività del viterbese per i Palazzi Apostolici, sarebbe stata facilmente spiegabile attraverso i contatti che i due maestri avrebbero potuto stringere a Orvieto.
Occorre considerare, infine, come il legame con Pintoricchio sia stato considerato dalla critica un nodo centrale del percorso artistico di Antonio del Massaro, il quale nel periodo successivo al cantiere borgiano mostrerebbe il suo massimo accostamento proprio ai modi del pittore perugino[843]. Risulta, di conseguenza, molto importante arrivare ad una chiara comprensione degli ultimi quindici anni di attività artistica promossi nella città di Orvieto nel XV secolo (soprattutto all'interno del duomo), in quanto ciò potrebbe portare sia ad una migliore comprensione della successiva attività del Pastura e degli altri maestri che con lui collaborarono nel centro umbro sia, probabilmente, a fare luce sulla vicenda decorativa dell'Appartamento di Alessandro VI in Vaticano.
Bisognoso di una nutrita schiera di collaboratori per far fronte alle urgenti e pressanti richieste del papa, il Pintoricchio avrebbe potuto infatti agevolmente assoldare il gruppo di pittori, tra i quali appunto Pastura e Jacopo da Bologna, che nel 1492 erano al lavoro come lui all'interno del duomo orvietano.

Riassumendo le ultime posizioni su cui si è attestata la critica riguardo all'organizzazione del cantiere decorativo dell'Appartamento Borgia, si può affermare che, sulla scorta dell'affermazione di Vasari che assegnava l'impresa al solo Pintoricchio, gli studiosi hanno generalmente considerato le cinque stanze in cui ancora oggi si conservano le pitture come eseguite da una nutrita ed eterogenea schiera di pittori guidati unicamente da Bernardino di Betto.

842Ivi, p. 26.
843Guidi di Bagno 1980, pp. 3-37; Ricci 2011, pp. 504-505. Zuccari 1983, p. 227.

Tra questi, sono state individuate varie mani e sono state fatte numerose proposte di riconoscimento, tra cui, solo per fare alcuni nomi oltre a quelli del Ripanda e Pastura, si citano Amico Aspertini[844], Francesco Melanzio[845] e Tiberio d'Assisi[846], Raffaellino del Garbo[847], Bartolomeo di Giovanni[848], il Maestro del Tondo Borghese[849], il Maestro di Toscolano[850] e Michelangelo di Pietro Nembrini[851].

Nella recente monografia dedicata a Pintoricchio, tuttavia, Scarpellini e Silvestrelli hanno avanzato una nuova proposta per l'organizzazione del cantiere: in primo luogo i due studiosi restituiscono il giusto peso alla presenza di Piermatteo d'Amelia all'interno dell'impresa (fino a questo momento scarsamente rilevata), attraverso una più accurata lettura della lettera del Casanova, in cui i nomi di Bernardino e di Piermatteo compaiono come due pittori alla pari[852].

Dopo aver sottolineato la netta differenza che separa le pitture delle due stanze del Credo e dei Profeti, che si trovano all'interno della Torre Borgia (la nuova struttura fatta edificare dal papa per ampliare il proprio appartamento), da quelle conservate negli ambienti situati all'interno del più antico palazzo Vaticano, nell'ala voluta da Niccolò V (le sale delle Arti liberali, dei Misteri e dei Santi), Scarpellini, in particolare, ha ipotizzato una netta distinzione tra le zone di competenza dei due pittori: al Pintoricchio e ai suoi collaboratori assegna la decorazione delle tre stanze poste nell'ala niccolina, mentre a Piermatteo e ad una diversa compagine di aiutanti quella delle stanze della della Torre Borgia[853]. Tale distinzione sembrerebbe trovare una conferma nella lettera del 4 dicembre 1493 di Casanova, il quale, secondo la traduzione offerta da Silvestrelli e Scarpellini, avrebbe affermato che il Pintoricchio era in quel momento all'opera nelle sue “tre stanze”, riconosciute dai due studiosi in quelle dei Misteri, dei Santi e delle Arti liberali.

Del tutto innovativa giunge, tuttavia, una recentissima proposta che, rispetto a quella appena esposta, offre una ulteriore chiave interpretativa per il complesso, e ancora per molti aspetti incompreso, ciclo vaticano.

Nella monografia dedicata da Lucilla Vignoli a Piermatteo d'Amelia, infatti, si offre una diversa esegesi della già citata lettera del camerario di Alessandro VI, all'interno della quale

844Farinella 1992, pp. 73-74.
845Carli 1960, p. 52.
846Venturi 1913, p. 639; Carli 1960, p. 50.
847Acidini Luchinat 1988, pp. 59-60; Eadem 1992, p. 276; Parlato 2001[b] p. 848; Dalli Regoli 2008, p. 9.
848De Francovich 1926-1927, p. 83. Successivamente tale riconoscimento è stato accettato da tutta la critica che ha ridimensionato, tuttavia, l'intervento del pittore. L'ultima riflessione sull'argomento è stata operata da Scarpellini (2004, pp. 164, 181).
849Venturini 1992, pp. 284-285.
850Acidini Luchinat 1992, p. 275; Eadem 1999, p. 30.
851Massagli 2008, pp. 81-86.
852Scarpellini 2004, p. 162.
853*Ibidem*, e pp. 184-186.

non si farebbe riferimento alle “tre stanze” in cui era impegnato Bernardino ancora i primi giorni di dicembre 1493, quanto piuttosto a “tre storie”, cioè a tre scene realizzate all'interno di una sola stanza[854].

La studiosa, inoltre, esclude che gli ambienti in cui era operoso Piermatteo (che, come afferma Casanova, lavorava “tantissimo” ed era aiutato da moltissimi collaboratori) fossero quelli della Torre Borgia, dato che proprio nella lettera del prelato spagnolo si afferma che questi ultimi, in quel momento, erano ancora sprovvisti delle finestre e non ancora completati da un punto di vista dei lavori di edificazione[855].

Le stanze dove Piermatteo e Pintoricchio erano all'opera alla fine del 1493, quindi, dovevano essere necessariamente quelle poste all'interno dell'ala niccolina del Palazzo Vaticano e, perciò, le tre sopra citate attribuite dalla totalità della critica (compresi Scarpellini e Silvestrelli) al solo Pintoricchio.

Alla luce di questi nuovi elementi, quindi, Vignoli propone di assegnare a Piermatteo d'Amelia la direzione dei lavori all'interno della Sala dei Misteri[856] e a Pintoricchio quella della Sala dei Santi e di riconoscere le “tre storie” citate da Casanova con le tre lunette di quest'ultimo ambiente, all'interno delle quali Scarpellini individua con certezza il diretto intervento della mano di Bernardino di Betto: la *Disputa di santa Caterina*, *Susanna e i Vecchioni* e la *Fuga di Santa Barbara*[857]. Proprio in queste tre scene, infatti, “l'opera del maestro in capo appare preponderante e quasi esclusiva”[858].

Per quanto riguarda la terza sala già esistente nel palazzo, quella delle Arti liberali, essa probabilmente, trovandosi a comunicare direttamente con la torre Borgia, dovrebbe essere stata l'ultima delle tre ad essere decorata, in quanto i vicini lavori edili avrebbero potuto in qualche modo danneggiare gli intonaci o intralciare i pittori. Pertanto è possibile che, mentre si innalzava il fortilizio della torre di Alessandro VI, contemporaneamente si dipingesse all'interno delle sale dei Santi e dei Misteri, e che solo successivamente venissero iniziati i lavori in quella delle Arti liberali, quando ormai il cantiere costruttivo era in fase di completamento[859].

854Vignoli 2015, p. 333.

855Ivi, p. 332.

856Ivi, p. 334 e 336. La studiosa, in particolare, nota dei richiami diretti al linguaggio di Piermatteo nell'episodio dell'*Annunciazione* e giudica l'attività di maestranze fiorentine riscontanta in questa stanza, come un altro elemento che porta in direzione del maestro amerino, dati i suoi stretti legami con la capitale medicea (*ibidem*).

857Ivi, p. 335.

858Scarpellini 2004, p. 177.

859 In quello che doveva essere lo studio del pontefice e contemporaneamente svolgere la funzione di tribunale ecclesiastico (Silvestrelli 2004, p. 118), Scarpellini ha individuato la mano del Pinturicchio esclusivamente nell'esecuzione di alcuni dei ritratti dei personaggi più importanti, mentre per le restanti figure il maestro perugino si sarebbe limitato a fornire esclusivamente i disegni di massima e a sorvegliare i collaboratori attivi sui lunettoni (Scarpellini 2004, p. 181). Tra questi Scarpellini individua almeno tre collaboratori: il “fine” autore

A questo punto, senza addentrarsi nel fittissimo ginepraio del riconoscimento delle mani e della distinzione dei diversi pittori in ogni singola scena, appare molto convincente l'ipotesi secondo la quale nel dicembre del 1493 le stanze che venivano decorate con certezza dalle squadre di Piermatteo di Manfredo e di Bernardino di Betto fossero rispettivamente quella dei Misteri e quella dei Santi.

La prima, come si evince dalla lettera di Casanova, era in procinto di essere finita e, quindi, il pittore amerino avrebbe potuto nel giro di poco tempo impegnare i propri collaboratori nelle sale successive. Dalla missiva si capisce, inoltre, che Pintoricchio, al lavoro sulle sue tre "storie", non era vicino alla conclusione come il suo collega, altrimenti non ci sarebbe stato bisogno di marcare la differenza tra i due maestri specificando che l'amerino lavorava velocemente e "tantissimo". Probabilmente tale prima netta differenza di procedimento operativo tra le botteghe attive nei due ambienti deve essere imputata al fatto che Bernardino doveva realizzare nelle sue lunette (si veda l'esempio della grande scena con la *Disputa di santa Caterina*) una grande quantità di ritratti, operazione molto delicata e di grande responsabilità, che richiedeva molto più tempo e il diretto coinvolgimento del capocantiere[860].

Un altro dato che emerge chiaramente, inoltre, come aveva giustamente riconosciuto Scarpellini, è la netta differenza che separa le stanze della Torre Borgia da quelle dell'ala niccolina: probabilmente ciò può essere spiegato con la chiamata di un altro direttore dei lavori, che ha organizzato la decorazione dei due ambienti appena realizzati in maniera diversa, utilizzando una compagine di artefici ancora più eterogenea, in cui a qualche personalità già attiva nell'appartamento (la cui presenza sembra riconoscibile nella sala delle Arti e in quella del Credo) se ne sono associate altre, nuove, di cultura completamente diversa e, in base a quanto si può vedere, di livello qualitativo meno sostenuto.

Per quanto riguarda le differenze riscontrabili tra la sala dei Misteri e quella dei Santi, mi sembra a questo punto estremamente interessante sottolineare alcuni dati emersi in occasione dell'intervento di restauro che in questi ultimi anni sta interessando la stanze di Alessandro VI e che, attualmente, si sta svolgendo all'interno della sala delle Arti Liberali.

---

delle "gentili" immagini della *Musica*, della *Retorica* e di parte dell'*Astronomia*, identificato nel Pastura; un umbro più debole autore della *Geometria* e dell'*Aritmetica*; un terzo maestro di formazione probabilmente toscana responsabile della *Grammatica* e nella *Dialettica* (*ibidem*). Vignoli, al contrario, ritiene che la presenza di elementi compositivi ripresi dalla sala dei Misteri (per la studiosa decorata da Piermatteo), lo stesso tipo di organizzazione eterogenea del cantiere, e la partecipazione di maestri toscani con i quali il pittore umbro aveva stabilito legami fin dalla sua prima formazione a Firenze, potrebbero far spostare l'attribuzione della responsabilità della direzione dei lavori all'interno della sala delle Arti Liberali da Pintoricchio e Piermatteo d'Amelia (Vignoli 2015, p. 337).

860Scarpellini 2004, p. 180. Scarpellini concorda con la Poeschel (1999, p. 135) nel ritenere che anche negli appartamenti Borgia, come nella Libreria Piccolomini a Siena, le teste dovessero venire eseguite per contratto dal maestro in capo.

Alcuni espedienti tecnici che caratterizzano l'esecuzione dei dipinti all'interno delle sale dei Santi e dei Misteri (le uniche due in cui i lavori di recupero sono stati completati), infatti, si differenziano tra loro in modo assai netto. Ci si riferisce, in particolare, alla scelta di collocare sulla superficie dipinta una serie di elementi extra-pittorici realizzati in cera, stucco e legno, con l'intento di arricchire e impreziosire ulteriormente le pareti.

Tuttavia, se nella stanza dei Misteri si trovano sulle lunette che ospitano le scene narrative solo le classiche palline di cera dorata, assai diffuse nella tradizione della decorazione murale quattrocentesca, nell'adiacente sala dei Santi gli elementi a rilievo acquistano un risalto completamente nuovo, giungendo quasi a imporsi sulla parte pittorica e caratterizzando l'ambiente in modo determinante: "la sala dei Santi è un florilegio di esperienze tecniche e artistiche. A parte i sontuosi elementi lavorati principalmente in rilievo che dividono la volta e definiscono le lunette, si è colpiti dall'uso sottile dello stucco in gesso e colla all'interno delle diverse scene. L'effetto supera le perline di cera d'oro che catturano la luce nei dipinti della sala dei Misteri; il procedimento diventa quasi un elemento scultoreo che arricchisce la pittura e la fa apparire più preziosa"[861].

Il carattere sperimentale delle tecniche impiegate in questa sala ha qualcosa di eccezionale e, in effetti, la distingue enormemente da tutte le altre.

Nella sala dei Misteri le palline di cera, infatti, svolgono una funzione accessoria: esse sono sì presenti in grandissimo numero, con una ridondanza che giunge quasi all'eccesso, come nella mandorla di luce che circonda il Cristo risorto o la Vergine Assunta, o ancora nelle lumeggiature del paesaggio, ma sempre esse vengono utilizzate con una funzione "pittorica", cioè sono destinate ad enfatizzare l'effetto luminoso, il risalto plastico, conferito da un riflesso di luce. Si coglie, quindi, che la mente che organizza e dispone l'uso delle pastiglie dorate è quella di un pittore.

Nella sala dei Santi, al contrario, ci troviamo di fronte ad un pittore, un grande paesaggista e ritrattista che dialoga e progetta le sue scene insieme ad uno scultore, o, meglio, un plastificatore. Come ha bene evidenziato Nesserlath, infatti, qui le palline di cera quasi spariscono per lasciare il posto ad una serie di elementi che contaminano la superficie della parete aggettando nettamente da essa ed entrando così con irriverenza nello spazio dell'osservatore: una soluzione che, rompendo l'effetto magico della cornice (attraverso la quale la rappresentazione viene proiettata nella dimensione d'incanto della finzione scenica), invade prepotentemente l'*hic et nunc* dello spettatore, disorientandolo. Gli elementi in stucco e in legno, infatti, in alcune scene di questa sala, si protendono in avanti nello spazio del

861Nesserlath 2012, p. 40.

fruitore in maniera veramente inaspettata, quasi “scandalosa” e “incomprensibile” già agli occhi dell'accademico Vasari[862].

Ci troviamo, a mio avviso, al cospetto di un artista eterodosso ed eclettico, un plastificatore che collabora con Pintoricchio e con lui inventa alcune soluzioni compositive che gli permettono di inserire elementi a rilievo destinati a destare la meraviglia e lo stupore del pubblico. Sembrano soluzioni più adatte per apparati effimeri o d'occasione, quinte teatrali, realizzate senza alcuna osservanza delle regole della grande tradizione trecentesca o dei trattati dedicati all'esecuzione della “bona pittura” ad affresco e alla corretta disposizione dei corpi all'interno della scatola prospettica.

Si guardi ad esempio l'Arco di Costantino nella scena della *Disputa di santa Caterina*, che domina il centro della composizione e le cui statue sono percepite come sculture a tutto tondo e come tali sono state lavorate prima di essere collocate *in situ*[863].

Si veda la fontana nella scena con *Susanna e i vecchioni*, che svetta al centro della lunetta come protagonista assoluto dell'episodio e il cui bambino che strozza un'oca alla sommità pare ripreso da un rilievo di un sarcofago antico[864]. Per non parlare delle modanature che incorniciano le architetture nelle lunette che ospitano la *Visitazione* e la *Fuga di santa Barbara*: esse sono tutte realizzate in legno, delle reali modanature lignee che sono state inchiodate alla superficie dell'intonaco con grossolani chiodi la cui testa è stata successivamente camuffata con la doratura[865].

Credo che una prima riflessione che possa essere fatta sia quella di interpretare le differenze riscontrate tra le due stanze nell'uso degli elementi decorativi a rilievo come il risultato della direzione dei lavori da parte di due diverse “sensibilità” artistiche. Due menti che hanno voluto rendere omaggio al gusto del committente (il quale ad evidenza apprezzava particolarmente la sovrabbondanza e la magniloquenza degli elementi decorativi dorati) attraverso il ricorso ad espedienti tecnici diversi.

A mio avviso, è del tutto plausibile, quindi, identificare i due “registi”, come proposto da Vignoli, in Piermatteo d'Amelia per la sala dei Misteri e in Bernardino Pintoricchio per quella dei Santi.

862“Usò molto Bernardino di fare alle sue pitture ornamenti di rilievo messi d'oro, per sodisfare alle persone che poco di quell'arte intendevano, acciò avessono maggior lustro e veduta, il che è cosa goffissima nella pittura. Avendo dunque fatto in dette stanze una storia di S. Caterina, figurò gli archi di Roma di rilievo, e le figure dipinte di modo che essendo innanzi le figure e dietro i casamenti, vengono più inanzi le cose che diminuiscono che quelle che secondo l'occhio crescono: eresia grandissima nella nostra arte” (Vasari 1568 (2001), p. 520).

863Nesserlath 2012, p. 40.

864Ivi, p. 41.

865*Ibidem*.

In particolare, il primo maestro nell'arco della sua carriera aveva già dimostrato di far uso di palline in cera dorata per arricchire i propri affreschi, come nel caso della *Madonna in trono con il Bambino tra le sante Lucia e Apollonia* dipinte nella chiesa di Sant'Agostino a Narni[866].
Per quanto riguarda la sala dei Santi, ciò che a mio avviso costituisce un fatto singolare è che Pintoricchio, in nessuno dei grandi cicli pittorici parietali da lui diretti prima e dopo quello borgiano e giunti sino a noi, abbia mai fatto uso dell'espediente della contaminazione di diverse tecniche artistiche con quella pittorica.
Se si osservano la cappella Bufalini nella chiesa di Santa Maria in Aracoeli e la volta dell'abside di Santa Maria del Popolo a Roma, o la cappella Baglioni a Spello o ancora la Libreria Piccolomini a Siena, mai compare l'utilizzo di elementi a rilievo in stucco o in legno a corredo e integrazione delle immagini dipinte.
La sensazione, perciò, è che proprio nella stanza dei Santi ci si trovi di fronte ad una situazione del tutto particolare, scaturita da un singolare incontro avvenuto tra due diverse personalità artistiche, provenienti da formazioni differenti, ma caratterizzate da notevole apertura alla sperimentazione tecnica, che hanno escogitato una soluzione innovativa per sorprendere e gratificare le aspettative di un committente dai gusti estremamente singolari rispetto a quelli della tradizionale clientela italiana.
A mio avviso potrebbe essere un'interessante ipotesi quella di individuare in Jacopo di Lorenzo da Bologna il responsabile dell'esecuzione dei rilievi degli Appartamenti Borgia e, in particolare, il maestro che insieme a Pintoricchio ha progettato la complessa decorazione della sala dei Santi.
Si è visto come in base alla documentazione orvietana il maestro bolognese emerga come un artefice in grado di applicarsi in diverse tecniche: egli è in grado, infatti, di restaurare e realizzare mosaici, eseguire elementi lignei come le modanature, progettare e realizzare complesse strutture architettoniche in stucco (come il ciborio per l'altare maggiore del Duomo) e organizzare un impegnativo cantiere di decorazione murale ad affresco. Proprio per la decorazione delle volte del transetto della cattedrale di Santa Maria ad Orvieto, inoltre, si è avuto modo di costatare come il maestro abbia escogitato delle particolari soluzioni tecniche per migliorare la visibilità di alcune parti e sottolinearne l'importanza. Ci si riferisce, in particolare, allo stemma dell'Opera del Duomo, realizzato proprio con elementi lignei ancorati

866Per un'accurata descrizione degli elementi tecnici di questo affresco, datato 1482, cfr. Vignoli 2015, pp. 259-265.

L' espediente delle pastiglie di cera dorate poteva essere stato appreso dal maestro nella bottega di Filippo Lippi. Nella decorazione dell'abside del Duomo di Spoleto, infatti, il maestro fiorentino che aveva come garzone presso di sé proprio Piermatteo, aveva ampiamente utilizzato tale procedimento tecnico (per l'analisi delle tecniche esecutive del ciclo del Duomo di Spoleto cfr. Benazzi 1997, pp. 125-132; Eadem 2002, pp. 261-277).

alla parete tramite grossi chiodi di ferro e alla ghirlanda lignea sorretta dagli angioletti sull'arcone absidale: una soluzione di chiaro impatto visivo e di forte teatralità, che doveva risultare innovativa e, probabilmente, suscitare l'apprezzamento del pubblico.
Quando Jacopo di Lorenzo realizza la decorazione del transetto siamo nel 1492 e i ponteggi su cui sta lavorando si trovano addossati a quelli del Pintoricchio, il quale dipinge proprio "dietro l'angolo", nel senso letterale della parola. Probabilmente, data la contiguità tra la parete destra dell'abside (su cui è attivo in quel momento il maestro perugino) e quella delle lunetta del braccio destro del transetto e dell'arcone absidale, non è escluso che i due pittori potessero transitare da un ponteggio all'altro, scambiandosi opinioni, consigli e punti di vista. E alla vivace intelligenza di Bernardino non potevano di certo sfuggire le grandi possibilità espressive che potevano scaturire dalla commistione tra diverse tecniche artistiche che stava sperimentando il collega bolognese.
Si è propensi a ritenere, infatti, che, nel caso in cui potesse essere confermato un coinvolgimento di Jacopo da Bologna nei cantieri borgiani, sia da imputare a Pintoricchio l'idea di sfruttare in modo nuovo e del tutto originale una soluzione che, probabilmente, a Orvieto aveva più che altro una funzione pratica, di "correzione ottica". Basti considerare il fortissimo richiamo archeologico degli elementi in stucco della sala dei Santi, come il trono dell'imperatore o l'arco di Costantino, così filologici nella loro ricostruzione da non lasciare dubbi circa la loro progettazione da parte di Pinoricchio, il capostipite, probabilmente, di quel gruppo di "antiquari sfegatati" che lavorarono sulla piazza romana tra Quattro e Cinquecento.
Non si deve dimenticare, inoltre, come Jacopo abbia dimostrato nella città umbra di essere in grado di coordinare una squadra di maestri, come nel caso del trascoro o del ciborio, e di saper portare a conclusione anche cantieri piuttosto complessi. Una caratteristica, quest'ultima, che poteva risultare determinante per una richiesta di collaborazione ad un progetto decorativo di grande impegno come quello borgiano.
Pertanto, quando nei primi mesi del 1493 sia Bernardino di Betto che Jacopo di Lorenzo si assentano dai loro cantieri orvietani, non mi sembra improbabile ipotizzare che sia stato proprio a causa del coinvolgimento dei due pittori nell'impresa romana, snodatasi lungo un arco di tempo che coinvolge il biennio 1493-1494. Proprio nel 1495, come si è visto, Jacopo ricompare nella documentazione di Orvieto e, come farà l'anno successivo lo stesso Pintoricchio, riprende il suo posto nei cantieri all'interno del duomo. Una presenza all'interno dei Palazzi Vaticani, quella di Jacopo di Lorenzo, che potrebbe essere confermata dal documento pubblicato da Muntz che, come si è visto, ricorda un maestro Jacopo operoso in quei luoghi proprio nel dicembre del 1493.

All'interno delle stanze vaticane, il maestro bolognese potrebbe essersi occupato, oltre che della progettazione, insieme al Pintoricchio, degli stucchi della Sala dei Santi, anche della direzione dei lavori di decorazione plastica delle volte delle altre due stanze dell'ala niccolina, sulle quali compaiono varie soluzioni a rilievo. Nella sala dei Misteri, ad esempio, sopra alle scene dell'*Annunciazione* e dell'*Adorazione del Bambino*, campeggia un grande stemma papale di Alessandro VI, eseguito a rilievo all'interno di una ghirlanda ugualmente aggettante dalla parete e sostenuta da angeli dipinti: una soluzione che mostra elementi in comune con quella già descritta ad Orvieto. Anche nella sala delle Arti liberali, le volte sono scandite da corpose cornici di frutta realizzate in stucco, mentre all'interno delle vele compaiono ai lati di una candelabra vari emblemi di casa Borgia, il tutto realizzato a rilievo, in uno stile che mostra una qualità esecutiva non eccelsa, (già notata da Vasari) che sembrerebbe avere dei caratteri comuni con la citata ghirlanda dell'arco absidale del duomo orvietano.

Un'ultima riflessione, infine, potrebbe essere fatta circa il coinvolgimento del Pastura, la cui presenza all'interno del cantiere borgiano, considerata certa da tutta la critica, si basa esclusivamente su elementi stilistici.

Si è visto come Pastura sia stato uno strettissimo collaboratore ad Orvieto di Jacopo da Bologna, un suo dipendente che si occupa nel biennio 1489-1490 di decorare per lui tutte le figure del trascoro.

Per le imprese successive, a quanto si evince dai documenti, il maestro bolognese sembra aver fatto a meno della collaborazione del viterbese. Per tutto il 1492, mentre Jacopo era stato impiegato, oltre che per lavori minori di carattere artigianale, nel restauro degli affreschi dell'abside e nell'esecuzione della decorazione delle volte del transetto, Pastura è retribuito solo per la pittura di 36 mazze eseguita in occasione della festa del *Corpus Domini*[867].

È possibile che Bernardino di Betto abbia conosciuto già Antonio del Massaro a Roma, negli anni precedenti, o che avesse avuto dei contatti con il pittore viterbese a Orvieto, dove il maestro poteva essersi distinto agli occhi del collega perugino grazie all'imponente galleria di personaggi della balconata del trascoro.

Tuttavia, credo che sia possibile valutare l'ipotesi che possa essere stato anche Jacopo di Lorenzo a segnalare il nome del Pastura a Pintoricchio e permettere il suo ingresso nella nutrita schiera di maestri che erano all'opera sui ponteggi dell'appartamento di Alessandro VI Borgia al soldo del grande pittore umbro.

867Fumi 1891[a], pp. 791-792, doc. CXXIV.

La cappella del Corporale

Dopo un silenzio nei documenti protrattosi per tutto l'anno 1493 e per i primi mesi del 1494, come si è visto Jacopo di Lorenzo ricompare all'interno del duomo di Orvieto il 15 aprile, quando è pagato per 23 opere e per 106 bussole eseguite per la sagrestia, oltre che per l'ornatura del cero pasquale[868].

A partire da questo momento il maestro viene coinvolto in un'altra impresa decorativa che, insieme al completamento delle pitture della Cappella Nova e al rifacimento di quelle dell'abside, doveva concludere il progetto di generale riqualificazione della zona settentrionale della chiesa: il restauro degli affreschi medievali della cappella del Corporale.

L'artista bolognese non era nuovo a tali tipologie di intervento, dato che i Soprastanti dell'Opera già si erano serviti delle sue competenze di restauratore sia per i mosaici della facciata che per gli affreschi della cappella maggiore.

A questa delicata impresa, che probabilmente prevedeva il rifacimento, in alcuni casi integrale, di alcune porzioni degli affreschi trecenteschi di Ugolino di Prete Ilario, il pittore fu chiamato insieme ad altri maestri ricordati nei documenti: il già noto Crisostomo di Giacomo, un certo frate Tommaso da Cortona e un aiuto, probabilmente un giovane garzone, di nome Giulio di Nicola.

I lavori sono documentati dal 25 aprile 1494, quando si ricordano pagamenti a Crisostomo *pro mercede decem et octo operarum datarum ad pingendum in capella Corporalis*[869], fino al 28 febbraio 1495. Un anno e mezzo, dunque, nel corso del quale sono retribuite numerose giornate di lavoro ai pittori, tra i quali, un certo peso sembra essere stato rivestito proprio dal maestro bolognese.

Probabilmente, come si dirà più avanti, il documento del 18 agosto 1494, in cui si cita il pagamento concesso a Jacopo e al suo "*famulum*" per aver lavorato vicino ad una finestra vetrata, potrebbe riguardare già la cappella del Corporale[870]. Vicino alla medesima finestra, nello stesso documento, si ricorda all'opera anche Crisostomo[871]. Sulla base del successivo documento del 7 novembre, in cui si retribuiscono Jacopo e il suo giovane aiutante per dei lavori nella "cappella grande"[872], Fumi aveva pensato che la citata finestra vetrata potesse essere quella dell'abside e che Jacopo di Lorenzo e Crisostomo di Jacopo fossero intervenuti

868Ivi, p. 403, doc. CXXXIV (AODO, *Camerari*,)
869Ivi, doc. CXXXV.
870Ivi, doc. CXXXVI.
871*Ibidem.*
872Ivi, p. 404 doc. CXXXVIII.

“sugli sguanci” di quest'ultima[873].

Se per quanto riguarda l'ubicazione della vetrata non ci sono elementi che permettono di sbilanciarsi con assoluta certezza (problema sul quale si tornerà più avanti), più sicura sembrerebbe l'identificazione della “cappella grande” con quella maggiore. A tal proposito non si deve dimenticare che il bolognese nel 1492 era già stato chiamato a lavori di restauro proprio in questa zona dell'edificio, zona che continuerà ad essere interessata da vari interventi anche negli anni successivi: nel 1496, infatti, il Pintoricchio porterà a termine il cantiere interrotto intorno al rosone del lato destro; sulla stessa parete, negli anni successivi, sarà invece il Pastura a restaurare le scene sottostanti a quelle realizzate dal maestro perugino.

Il 15 ottobre sono saldate sei giornate di lavoro svolto all'interno della Cappella del Corporale al frate Tommaso da Cortona[874]. Successivamente è Jacopo di Lorenzo ad essere nominato in maniera continuativa per diverse opere compiute in questa cappella: il 30 novembre, il 5 gennaio e il 31 gennaio e, in un'ultima occasione, il 28 febbraio, quando è citato anche Crisostomo[875].

Ancora una volta quindi, in base ai documenti, si ha la sensazione che il cantiere venga portato avanti prevalentemente dal pittore bolognese al quale vengono affiancati vari maestri.

Crisostomo di Giacomo da Orvieto, come si è visto, già in precedenza aveva coadiuvato Jacopo, in particolare alla facciata della balconata del trascoro.

Non viene mai esplicitato, invece, il nome del *famulum* del maestro, di certo un giovane aiutante che non è escluso si possa riconoscere in quello Smiraldo, figlio del defunto pittore orvietano Bernardino di Giovanni, di cui Jacopo è nominato procuratore proprio nel 1493. Sappiamo dai documenti che Smiraldo eserciterà il mestiere di pittore e che nel 1495 (e certamente anche nel 1493) aveva un'età compresa tra i quattordici e i vent'anni. Il legame tra Smiraldo e Jacopo è stato particolarmente stretto, fino al punto che il maestro diventerà suo patrigno sposando la madre del ragazzo rimasta vedova.

Non si può escludere, quindi, che il legame tra i due fosse stato in un primo tempo di tipo professionale e che Smiraldo, i cui contatti con l'Opera del Duomo di Orvieto sono documentati per dei lavori di tipo artigianale da lui svolti nei primi anni del Cinquecento[876] (tra i quali potrebbe essere compreso, forse, anche un intervento all'interno della Cappella di San Brizio[877]), fossero iniziati sui palchi della cappella del Corporale al fianco di Jacopo di Lorenzo.

873Ivi, p. 367.
874Ivi, pp. 403-404 doc. CXXXVII.
875Ivi, p. 404 docc. CXXXVIII-CXXXIX.
876Zeni Buchicchio 1996, p. 467.
877*Ibidem.*

Per quanto riguarda frate Tommaso da Cortona, risulta in primo luogo interessante notare come, già qualche anno prima del coinvolgimento di Luca Signorelli, un altro pittore cortonese fosse stato chiamato a lavorare a Orvieto.

La presenza di questo maestro è ricordata, come si è visto, in un unico documento del 15 ottobre 1494. Sembra strano che il pittore sia stato chiamato nella città umbra per una partecipazione così circoscritta, limitata solo a sei giornate lavorative e non si può escludere che il suo contributo possa essersi esteso più a lungo nel tempo. In effetti quando il 30 novembre 1494 viene saldato Giulio di Nicola per il suo intervento all'interno della cappella, si ricorda che il suo lavoro di aiutante è stato offerto ad "un gruppo" di pittori "*duodecim operibus datis ad serviendum pictoribus*"[878].

Il frate attivo ad Orvieto potrebbe forse essere identificato con il domenicano "Tommaso da Cortona" che, stando alle *Cronache* tardo cinquecentesche del convento domenicano dei santi Jacopo Maggiore e Lucia a San Miniato presso Pisa, nel 1523 aveva dipinto un Crocifisso all'interno del refettorio[879]. Il religioso era un membro della comunità domenicana sanminiatese e, nonostante il citato Crocifisso non sia giunto sino a noi, alla sua mano è stato attribuito un affresco riscoperto all'interno del refettorio nel 1910 e riproducente *Cristo e la samaritana al pozzo*[880].

Sebbene non ci siano elementi documentari a supporto di tale ipotesi attributiva, un indizio che potrebbe spingere in direzione di fra Tommaso è il forte accento signorelliano che si riscontra nel dipinto murale sanminiatese, in cui numerosi sono gli elementi che rimandano direttamente alle opere di Luca Signorelli, e in particolare, come è stato notato dalla critica, alle figure della cappella di San Brizio nel Duomo di Orvieto[881].

Per quanto riguarda il garzone Giulio di Nicola, è interessante notare come egli sia una di quelle maestranze formatesi nell'ambito dei cantieri del Duomo: dopo aver collaborato ai restauri della cappella del Corporale, infatti, il giovane artista è ricordato nel 1497 e 1498 come uno dei collaboratori del Pastura (l'altro è un non meglio specificato pittore detto "*Senensi*") attivi sul lato destro della tribuna. Nei documenti il maestro è definito con l'appellativo di "orefice" e risulta uno dei nomi maggiormente ricordati nelle carte che si riferiscono ai lavori decorativi dell'abside[882]: fatto che testimonia, appunto, l'avvenuta crescita professionale dell'artista il quale, da semplice aiuto giunge ad assumere incarichi di maggior

878Fumi 1891[a], p. 794, 404. CXXXVIII.
879Matteoli 1979, p. 95.
880*Ibidem*.
881*Ibidem*.
882Fumi 1891[a], p. 405, docc. CXLV, CXLVII, CXLIX, CL.

impegno e responsabilità[883].

La cappella del Corporale è uno dei luoghi più rappresentativi del Duomo di Orvieto.
Realizzata per dare una degna collocazione alla reliquia più importante della cattedrale, il sacro lino che testimoniava il miracolo della transustanziazione avvenuto secondo la tradizione nel 1263 a Bolsena, essa venne decorata da un sofisticato ciclo di affreschi tra l'estate del 1357 (quando i due pittori frate Giovanni di Buccio Leonardelli e Ugolino di Prete Ilario riscuotono un pagamento per aver dipinto la volta della cappella per sette giorni, [884]) e il giugno del 1364, come si apprende dalla iscrizione lasciata da Ugolino di prete Ilario nella scena della *Crocifissione*[885].
Il ciclo rappresenta "*l'un des plus importants programmes muraux médiévaux consacrés à l'iconographie de l'eucharistie*"[886] e costituisce un "vasto e complesso programma mistagogico dove, attraverso eventi dell'Antico e del Nuovo Testamento viene riproposta la grande riflessione simbolica patristico-medievale sull'eucaristia"[887].
La lettura dei dipinti si snoda, come ha evidenziato Mario Sensi, attraverso due diversi percorsi, di cui il primo comprende la volta, le pareti laterali della prima campata, la controfacciata e la parete di fondo, dove "si fa teologia e catechesi sul mistero eucaristico"[888], mentre il secondo riversato sulle pareti prossime all'altare, presenta una serie di *exempla* moraleggianti e didattici affrontati alle celebri storie del *Miracolo di Bolsena*[889].
Purtroppo i dipinti del prestigioso ambiente sono stati notevolmente alterati da una serie di interventi di restauro che si sono svolti in due momenti diversi: il primo, avvenuto alla fine del Quattrocento, ha coinvolto i pittori di cui si è parlato sopra; il secondo, ben più corposo, è

883Il 14 maggio 1497 sono ricordati "*Julio et senensi pictoribus pro pictura sex armorum pontificis et quator mazis*"; il 7 giugno 1497 "*Pasture pictori et Julio et Senensi famulis pro picturis factis in tribuna maioris altaris ad destram a die quinta maij usque ad sextam Jiunij*"; il 25 giugno "*Julio pictori pro parte picture cappelle magne in uno quartengo grani*"; 18 gennaio 1498 "*Julio Nicolai pro una opera qui pinsit in tribuna magna*"; 13 febbraio 1498 "*Julio Nicolai aurificis pictori pro XIJ operibus prestitis ad pingendum et repoliendum ad destram tribune magne*"; 24 febbraio 1498 " *Julio Nicolai aurificis pro sex operibus prestatis ad pingendum figuras tribune magne*" e "*Julio pictori pro x operibus quibus pinsit in tribuna magna*", cfr. *ibidem.*
884Fratini 2015, p. 331.
885In realtà pagamenti ai due pittori sono documentati anche per i successivi 6 e 13 luglio, cfr. ivi, p. 333.
886Rigaux 2009, p. 204.
887Sensi 2008 p. 290.
888*Ibidem.*
889Sulla volta in particolare sono rappresentati "i simboli, le profezie e la dottrina sull'eucarestia" (*ibidem*) con storie di Abramo, Melchisedec e Mosè sopra all'altare, di Sant'Agostino, San Tommaso d'Aquino, San Paolo e San Giovanni sulla campata d'ingresso; nelle lunette della campata d'altare troviamo i tre Dottori della Chiesa, Gregorio magno, Basilio e Girolamo. Sulla lunetta di controfacciata é raffigurato il *Cenacolo*, mentre sulla parete di fondo, sopra al tabernacolo, la *Crocifissione* e al disotto di questa, ai lati del tempietto, la *Deposizione* e la *Resurrezione*. Per l'iconografia delle scene della cappella cfr. Riccetti 2014; Surh 2000; G. C. Clementini, *Esatta descrizione...* AODO, ms. 594 pp. 94-108; Filippini 2007, pp. 230-243. In particolare estremamente approfondito per quanto riguarda l'individuazione delle fonti letterarie a cui si sono ispirati i pittori risulta Paoli 2015, pp. 49-71.

stato eseguito tra il 1855 e il 1860 dai restauratori Antonio Bianchini e Luigi Lais[890].
Nel 1860, quando le truppe piemontesi si impadronirono di Orvieto, i lavori dei restauratori si arrestarono: per tale ragione sembrerebbe che fosse scampata all'intervento di recupero quella zona del ciclo costituita "da diverse scene che impegnano le pareti della prima campata (escluse le volte e le zone superiori)"[891].

Fino ad oggi nessun interesse ha destato nella critica l'individuazione e l'analisi delle testimonianze pittoriche riferibili alla restauro tardo quattrocentesco della cappella. Considerato un ciclo da valutare quasi esclusivamente sul piano iconografico a causa degli estesi rifacimenti e delle pesanti riprese operate su gran parte della superficie da parte dei restauratori ottocenteschi, il ricchissimo repertorio di figure che si dispiega all'interno del sacro ambiente, in realtà, ancora oggi conserva nella zona sfuggita ai restauri di Bianchini e Lais alcuni lacerti che possono con buona probabilità essere collegati al cantiere di restauro operoso nel biennio 1494-1495.
Nella prima campata, infatti, se si osservano con attenzione le pareti affrescate, si possono notare alcuni elementi stilistico formali che denotano la chiara esecuzione, sia di alcune figure che di brani contenenti motivi decorativi, di maestranze rinascimentali. In particolare, l'ambiente che ha maggiormente conservato il suo aspetto originario e che attualmente sembrerebbe offrire gli esempi più estesi del cantiere cui partecipò Jacopo di Lorenzo è la cosiddetta Cappella dei Raccomandati, che si apre con un accentuato arco ogivale sulla parete destra, subito prima dell'inizio della campata d'altare.
Tale ambiente, i cui dipinti sono rimasti pressoché inediti fino in tempi recentissimi[892], prende il nome dalla celebre *Madonna dei Raccomandati* di Lippo Memmi[893], una imponente pala lignea trecentesca qui ricoverata nel 1916, che impedisce l'accesso al vano limitando così la possibilità di una corretta visione degli affreschi che si trovano nell'imbotte dell'arco.
Probabilmente i dipinti ricoprivano in origine tutta la superficie della cappella, ma attualmente

890Fratini 2015, p. 335. Uno studio approfondito sui documenti relativi ai restauri ottocenteschi della cappella del Corporale sono stati condotti da Nicole Surh nel 2000 (Surh 2000, pp. 101-119).
891Fratini 2015, p. 336.
892Gli affreschi della Cappella dei Raccomandati sono stati pubblicati per la prima volta, senza alcuna indicazione della datazione e dell'autore nel recente volume dedicato nel 2015 alla teologia, alla politica e all'antropologia del *Corpus Dpmini*. In questo testo le scene della cappella sono state pubblicate negli *Apparati iconografici* a cura di Alessandra Malquori. In particolare i due riquadri rispettivamente con san Macario e con i due santi carmelitani sono pubblicati nella tavola 36 figure nn. 15b e 15c con la didascalia *Miracoli eucaristici.* Nello stesso volume le due raffigurazioni sono analizzate da Emore Paoli, che ne trascrive le didascalie sottostanti riconoscendo l'episodio della messa di san Macario.
893Surh 2000, p. 81. Precedentemente la tavola era conservata all'interno della grande cappella ogivale che si apre sulla parete opposta, ossia sul lato occidentale della campata di accesso alla cappella del Corporale. Qui si trovava vicino alla tomba eseguita da Ippolito Scalza per il vescovo Vanzi, presso un altare in cui era stata fondata una società femminile dedicata alla Madonna dei raccomandati (ivi, pp. 81-82).

si conservano solo due scene, poste rispettivamente sui lati settentrionale e meridionale dell'imbotte del grande arcone ogivale, e una assai deperita figura di un *Salvator Mundi*, realizzato al di sopra della finestra della parete di fondo. Prima degli interventi cinquecenteschi che hanno alterato la parte bassa del sito, certamente una scena doveva trovarsi sul piedritto settentrionale, in quanto ne risulta ancora visibile la porzione sommitale, sopravvissuta alla collocazione sulla parete della grande epigrafe in marmo rosso realizzata nel 1573 da Ippolito Scalza per ricordare la vicenda del miracolo di Bolsena.

Non è escluso che un altro episodio potesse essere raffigurato in origine anche sulla parete di fondo, dove oggi si ammira la tomba di Rodolfo e Ursino da Marsciano, commissionata il 15 settembre del 1522 a Michele Sanmicheli da Tullia Bandini, vedova del conte Luigi di Marsciano, che inizialmente voleva riporvi le spoglie del solo figlio Orsino, morto a Bologna l'anno precedente[894].

Già ad un primo sguardo risulta del tutto evidente come la superficie dei dipinti di questa cappella sia quasi completamente scampata ai restauri dell'Ottocento e che le figure affrescate si conservino in una condizione piuttosto integra[895]: tale situazione risulta determinante per permettere di distinguere all'interno di questo ambiente ciò che spetta alla bottega di Ugolino di Prete Ilario, a cui devono essere assegnate le cornici decorative che bordano i riquadri, le decorazioni e le figure nello strombo della finestra e i due profeti ai suoi lati, e quello che invece va ad evidenza riferito al restauro operato da Jacopo di Lorenzo e dai suoi colleghi, autori degli episodi nei riquadri e del Cristo salvatore del mondo.

Tra le due scene, quella che si trova sul lato settentrionale è quella che sorprende maggiormente per il suo eccellente stato di conservazione (fig. 37): l'episodio è ambientato all'interno di una chiesa, dove si sta svolgendo il rito della consacrazione dell'ostia al disopra dell'altare. La tipica inquadratura, assai comune nelle raffigurazioni narrative trecentesche ambientate all'interno degli edifici, consente di vedere le due volte a crociera del soffitto impostate su peducci pensili e le tre finestre della parete di fondo. Il riquadro è suddiviso sul proscenio in due parti da un'esilissima colonnina di marmo su cui si impostano due archi a

894 In un secondo momento la tomba fu deputata ad ospitare anche il corpo del cugino di Orsino, ucciso il 6 gennaio del 1522 a Perugia e già sepolto in duomo. Tuttavia Michele da Verona nel 1526 partì da Orvieto per ritornare nella sua città natia e il monumento rimase incompiuto. La lavorazione del sepolcro fu completata solo alcuni decenni dopo, quando nel 1544-45, l'incarico fu assunto e portato a termine da Simone Mosca (Fagliari Zeni Buchicchio 1995[b], pp. 50-51).

895Il riquadro situato sull'imbotte meridionale, che ospita una scena con san Macario, si presenta più rovinato: la sua superficie è in più punti danneggiata da diverse abrasioni e cadute della pellicola pittorica. Alcune zone mostrano, inoltre, degli interventi di restauro (forse riferibili alla fase ottocentesca), in particolare ci sono delle estese lacune della parte inferiore del riquadro, corrispondenti al gradino su cui si appoggia l'altare, che sono state ricostruite in maniera sbrigativa e senza alcuna intenzione mimetica. I volti e i personaggi principali, tuttavia, non sono stati in alcun modo interessati da queste operazioni.

tutto sesto, che inquadrano a sinistra un gruppo di tre monaci o frati vestiti di bianco, sulla destra il sacerdote celebrante con in mano l'ostia, dalla quale si erge una piccola raffigurazione di Gesù bambino (fig. 40). Quest'ultimo versa dalle ferite delle mani e del costato del sangue che va a riempire il calice disposto sulla mensa, dove sono adagiati anche il messale e due candelieri al di sopra di un elegante tovaglia ricamata. Si tratta di una particolare raffigurazione del rito della celebrazione eucaristica, quello del momento dell'ostensione ai fedeli dell'ostia, episodio che proprio all'interno della cappella del Corporale riceve una particolare sottolineatura, in quanto oltre a questo è rappresentato anche in altri due riquadri [896].

Tali rappresentazioni avevano lo scopo di "stringere il nesso tra il miracolo [di Bolsena n.d.r] e i riti dell'ostensione e [...] dell'elevazione, che soprattutto dal XII secolo permetteva di affiancare una *manducatio per visum* ad una *manducatio per gustum*"[897].

Al di sotto della scena corre un'iscrizione didascalica che non consente di riconoscere la fonte iconografica a cui si ispira la rappresentazione[898]. Emore Paoli, interpreta la raffigurazione dell'ostia che si trasforma in un bambino da cui zampilla sangue che cade nel calice come la volontà di comunicare nel modo più chiaro ed efficace possibile all'osservatore il complesso messaggio teologico della transustanziazione[899].

Risulta interessante notare come il gruppo dei tre monaci (o frati), tutti tonsurati, raffigurato sulla metà sinistra del riquadro, sia composto di due giovani rappresentati di profilo, inginocchiati uno dietro l'altro in primo piano e con le mani giunte mentre si rivolgono con uno sguardo rapito al miracolo che avviene di fronte a loro (figg. 38-39). Dietro, in secondo piano, compare la nobile figura del vecchio con la barba, ritratto mentre rivolge le sue attenzioni al giovane più arretrato. Due di questi personaggi sono cinti con l'aureola e quindi si caratterizzano come santi: si tratta dell'anziano frate con la barba e del suo giovane confratello inginocchiato subito di fronte all'altare. L'abito che indossano sembrerebbe essere completamente bianco, veste utilizzata dai benedittini del ramo riformato dei cistersensi, tuttavia dalle maniche e dalla veste che compaiono al di sotto del candido mantello del giovane senza aureola e dell'anziano nimbato sembrano emergere delle tracce di un colore

896Paoli 2015, p. 61.

897Ivi, p. 60. Durante il medioevo il rito dell'ostensione e dell'elevazione non solo divenne essenziale all'interno della celebrazione liturgica, ricevendo anche l'approvazione dei papi, "ma costituì anche una delle devozioni più caratteristiche dei secoli XII-XIV, favorita da numerosi miracoli, che vanno dalle apparizioni di Cristo nell'ostia al momento dell'elevazione fino alle ostie insanguinate o incarnate, eventi straordinari che, in alcuni casi hanno dato origine a reliquie insigni e relativi santuari" (Sensi 2008 p. 287).

898Ivi, p. 61. Il testo è stato così trascritto: «DUO […] NON CREDENS CORPUS CHRISTI ESSE VERAM CARNEM CUM OSTEN/DETUR HOSTIA VIDERUNT PARVULUM ET SANGUIS CECI(DERE) IN CALICEM» (ivi, n. 74).

899*Ibidem.*

scuro molto rovinato e consunto, che potrebbe far pensare alla divisa dei carmelitani.
La scena stessa sembrerebbe alludere alla conversione al miracolo della transustanzazione da parte del solo frate privo di aureola, conversione augurata o promossa dal santo più anziano, come si evince dal gesto della mano destra aperta di quest'ultimo e dallo sguardo dolce e comprensivo rivolto al giovane confratello. Del tutto estranea alla vicenda del gruppetto di sinistra sembra la bella figura del sacerdote celebrante, completamente assorto nel compito dell'invocazione del corpo di Cristo all'interno del piccolo disco di pane azzimo che regge in mano. La scena è ad evidenza una raffigurazione rinascimentale che cerca di imitare lo “stile trecentesco” degli affreschi di Ugolino di prete Ilario. Compaiono qui, infatti, le stesse soluzioni adottate da Pastura nei riquadri dipinti sulla parete destra dell'abside del duomo, anch'essi inseriti all'interno di un ciclo di affreschi tardo trecenteschi realizzati dal medesimo Ugolino.
Come si è visto, nella cappella della Madonna Raccomandati, tipicamente gotica è la raffigurazione dell'interno della chiesa, la bipartizione della scena attraverso la colonnina in primo piano, l'esilità degli elementi architettonici rispetto alle figure sovradimensionate dei personaggi, completamente fuori scala. Riprendono le scene più antiche della cappella del Corporale anche la raffigurazione della mensa, con l'antependio del paliotto in rosso e la tovaglia ricamata, finemente descritta. Tuttavia, la presenza fisica e la monumentalità dei personaggi e la stessa realizzazione salda e ben costruita degli elementi architettonici (si veda ad esempio lo scorcio di costoloni delle volte a crociera) denunciano chiaramente che ci troviamo di fronte ad un pittore rinascimentale, un pittore che si caratterizza in primo luogo per una sostenuta qualità esecutiva e per la forza e la sintesi con cui tratteggia la figura umana.
L'intera scena, quindi, deve essere stata completamente dipinta, tra il 1494 e il 1495, da uno dei maestri ricordati nei documenti, i sopracitati Jacopo di Lorenzo da Bologna, Crisostomo di Jacopo da Orvieto e il frate Tommaso da Cortona.
Un uguale discorso può essere fatto per il riquadro che si trova di fronte a quello appena descritto, sull'altra metà del sottarco. In questo caso ci troviamo al cospetto di un affresco più rovinato, il cui intonaco presenta numerosi graffi e abrasioni e cadute della pellicola pittorica, probabilmente anche a causa di una diversa (e forse meno accurata rispetto a quella della scena di fronte) tecnica esecutiva.
Anche in questa raffigurazione l'episodio è ambientato all'interno di una chiesa, dove compaiono all'estrema sinistra due figure stanti di fronte ad una mensa d'altare: un anziano sacerdote cinto di aureola, con una lunga barba bianca a due punte e dall'aspetto nobile e

austero e un giovane angelo con lunghi capelli biondi e il volto di profilo, che lo affianca e con la mano destra accompagna la mano del celebrante nella somministrazione della comunione. Riceve l'ostia una coppia di frati francescani, scalzi e inginocchiati sulla destra, uno affianco all'altro; il loro abito è riconoscibile, oltre che per il tipico colore "bigio", anche per il cingolo, il cordone che cinge i fianchi e sui cui sono visibili i nodi che simboleggiano le regole fondamentali dell'ordine (figg. 41-43).

I due frati si distinguono nettamente tra di loro in quanto, mentre il più avanzato e anziano accoglie con devozione l'ostia con le mani giunte in preghiera, l'altro (dal volto molto rovinato), più giovane, ha la testa abbracciata da una piccola figura demoniaca, un diavolo che con la mano sinistra gli trattiene il capo per i capelli mentre con la destra gli spinge in bocca un oggetto poco identificabile. Di fronte al diavolo il profilo circolare di un'ostia si libra a mezz'aria.

La didascalia sottostante[900] permette di individuare con precisione la fonte da cui il pittore, con l'aggiunta di alcune modifiche, ha preso ispirazione: si tratta di un episodio raccontato nell'*Historia Monacorum* di Rufino d'Aquileia che ha per protagonista il santo monaco egiziano Macario Alessandrino[901].

Secondo la narrazione "un giorno Macario vide che quando alcuni monaci si presentavano all'altare con le mani tese per ricevere l'eucarestia alcuni demoni vi deponevano carboni, e il pane consacrato che sembrava loro consegnato dal sacerdote se ne tornava all'altare; quando invece a tendere le mani erano monaci meritevoli, i demoni fuggivano via con grande paura: presso l'altare l'angelo del Signore sovrapponeva la sua mano a quella del celebrante nella distribuzione del sacramento"[902].

La scena dipinta a Orvieto è stata interpretata dalla critica come una esortazione al fedele a non ricevere l'eucarestia in stato di peccato, "perché per lui il celeste alimento si potrebbe trasformare in carbone ardente"[903].

Dopo gli alti discorsi teologici affrontati nei dipinti delle vele e delle lunette della grande cappella del Corporale, nella cappella dei Raccomandati il tono si fa più piano e "si cala nella quotidianità del credente"[904]. Rispetto al racconto di Rufino, inoltre, l'episodio orvietano viene attualizzato secondo la prassi liturgica in uso nel Trecento e viene raffigurato in una forma sintetizzata: San Macario contemporaneamente somministra l'eucarestia sia al fedele

900"MACARIUS COMUNICANS MONACOS VIDIT ANGELUM DANTEM HOSTIAM CUM EO […] HOSTIA FUGIEBAT DEMON CARBONEM IN OS EIUS MICTEBAT" (Paoli 2015, p. 65 n. 96).
901Ivi, p. 65.
902*Ibidem.*
903*Ibidem.*
904*Ibidem.*

meritevole che a quello in stato di peccato, i quali la ricevono direttamente alla bocca e non in mano. Per tale ragione il piccolo diavolo inserisce nella bocca del frate più giovane quello che probabilmente deve essere riconosciuto come un tizzone ardente, mentre dalla mano sinistra del santo monaco l'ostia si è sollevata per tornare all'altare.

In questo riquadro compaiono le medesime soluzioni "arcaicistiche" utilizzate per raccordare lo stile delle pitture "moderne" a quello degli affreschi più antichi della cappella: l'interno della chiesa è chiaramente fuori scala rispetto ai personaggi, che campeggiano come giganti all'interno della scatola prospettica dell'aula, di cui si vede il soffitto a cassettoni e una fila di monofore sulla parete di fondo. I personaggi manifestano chiaramente un linguaggio ed uno stile esecutivo diverso da quello di Ugolino e senza alcun dubbio possono essere assegnati al cantiere allestito alla fine del Quattrocento. Il loro artefice, tuttavia, risulta ad evidenza un pittore diverso rispetto a quello che ha operato nella scena di fronte e si segnala per l'accentuata concitazione nell'esecuzione dei panneggi, che non seguono il naturale andamento delle membra sottostanti, la sfaldatura delle pennellate, veloci e abbozzate, che in più punti sfrangiano e oltrepassano le linee di contorno, i corpi tozzi e rigidi e i marcati caratteri dei volti, dalle capigliature arruffate e dall'incarnato rossiccio.

Tanto è accentuata e caricata la scena di san Macario, nei toni dei colori e nel rapporto tra i personaggi e lo spazio, quanto quella con i tre frati carmelitani risulta ponderata, calcolata e armonizzata dal punto di vista della composizione generale e della regia dell'azione drammatica: quest'ultima, infatti, è tutta vissuta intimamente dai personaggi e raccontata soprattutto attraverso i diversi atteggiamenti, lievi e misurati, dei gesti e degli sguardi. Risulta, inoltre, interessante interrogarsi sul rapporto che intercorre tra le composizioni quattrocentesche e quelle originarie che sono state sostituite.

È probabile che il restauro abbia previsto il rifacimento integrale delle scene attraverso, forse, una ripresa puntuale delle composizioni più antiche, di cui rimane attualmente solo il lacerto che sporge al di sopra della lastra di marmo rosso con il racconto del miracolo di Bolsena[905].

Sembrerebbe testimoniarlo il rapporto tra le didascalie (con ogni probabilità quelle originali) e le raffigurazioni soprastanti, soprattutto per quanto riguarda l'episodio di san Macario, che riproduce fedelmente quanto riportato dall'iscrizione, anche nel dettaglio del carbone che viene messo dal diavolo nella bocca del frate. La tipica inquadratura degli interni e le soluzioni delle finestre e dei soffitti delle chiese, pertanto, potrebbero essere stati ripresi dai

905Questa scena era ambientata ugualmente in un interno, di cui si scorge una vela di una volta a crociera trapunta di stelle dorate, e vi comparivano almeno cinque personaggi, cinque religiosi di cui si scorge ancora la tonsura, allineati nella zona sinistra del riquadro. Tra questi, avanti a tutti e di dimensioni maggiori, era rappresentato un santo, probabilmente appartenente allo stesso ordine degli altri.

maestri rinascimentali direttamente dalle scene che dovevano essere restaurate, così come, forse, anche la disposizione generale dei personaggi.

Tuttavia, rispetto al testo delle didascalie compaiono alcune divergenze che non è possibile imputare con certezza né alla fase originaria trecentesca né al restauro di fine Quattrocento. Nell'episodio con *San Macario che somministra l'eucarestia*, infatti, si parla di "*monacos*", mentre nell'affresco sono raffigurati chiaramente dei frati francescani. L'episodio è quindi aggiornato a delle esigenze di natura politico-religiosa care ai committenti del ciclo e non sembra essere casuale il fatto che l'esempio di un cattivo religioso che si comunica in malafede, nel peccato, sia impersonato da un frate minore (mai notato prima dalla critica). È stato sottolineato, infatti, come i Francescani "così come le donne innamorate dell'eucarestia, non sembrino entrare facilmente: se ne nota qualcuno, nel ruolo insignificante di comparsa, tra la folla che assiste alla vicende bolsenese-orvietana"[906]. Basti ricordare, a questo punto, quanto peso hanno i santi domenicani nell'economia del ciclo (San Domenico, San Tommaso d'Aquino e San Pietro martire) al contrario, per comprendere quanta parte questo ordine ebbe nel "condizionare"[907] l'ideazione del complesso programma teologico che sorregge l'organizzazione delle pitture e di conseguenza il motivo che ha spinto a connotare in maniera negativa i frati Minori, storici rivali dei seguaci di Domenico di Gùzman.

Tuttavia non si deve dimenticare che Ugolino di Prete Ilario, in diverse occasioni, all'interno della Cappella del Corporale, ha tradotto con estrema libertà le scritture agiografico-esemplari in immagini, apportando spesso varianti, aggiunte o semplificazioni, come nel caso del miracolo di Lanciano-Offida[908]. Anche nell'affresco sul lato settentrionale dell'imbotte compaiono, sembrerebbe, alcune anomalie della raffigurazione rispetto al testo. Quest'ultimo, inoltre, sembrerebbe essere stato modificato già *ab antiquo*, in quanto al di sotto delle lettere dipinte di nero si riconosce facilmente una sottile incisione preparatoria sull'intonaco che delinea una diversa composizione delle parole di cui non è stato tenuto conto (probabilmente una originaria versione della didascalia che è stata cambiata in corso d'opera). Nella scena compaiono, come si è visto, tre frati che assistono al miracolo della transustanziazione durante una celebrazione eucaristica. Nella didascalia si fa riferimento a "due" (non si riesce a leggere chiaramente la qualifica di questi personaggi) che non credono che l'ostia sia costituita da "vera carne". Tuttavia, dei tre personaggi, come si è visto forse tre frati carmelitani, solamente uno sembra essere quello che si converte alla vera identità dell'ostia consacrata, poiché sembra strano che gli scettici possano essere uno o entrambi i religiosi raffigurati come santi.

906Paoli 2015, pp. 66-67.
907Ivi, p. 68.
908Ivi, p. 70.

Inoltre, anche l'espressione e il gesto del santo con la barba, tutto rivolto con partecipazione al confratello senza aureola, al quale viene indirizzato uno sguardo tenero e comprensivo, sembrerebbe sottolineare, come si è già detto, che sia proprio quest'ultimo il protagonista esemplare della vicenda narrata dalle immagini.

Si potrebbe pensare che anche in questa scena, come per quella di fronte, nel testo si facesse riferimento a due "monacos", che nella rappresentazione sono stati in qualche modo attualizzati attraverso l'abito di un moderno ordine religioso o collegati a qualche altra tradizione agiografica relativa al miracolo eucaristico narrato.

Ciò che sembra evidente, ad ogni modo, è la corrispondenza compositiva tra i due riquadri dipinti sulle due metà dell'intradosso dell'arco ogivale: in entrambi, infatti, si racconta una storia collegata al rito della comunione, sul lato settentrionale si descrive il momento dell'ostensione e della elevazione, mentre su quello meridionale quello della vera e propria *manducatio.*

Entrambe le scene sono ambientate all'interno di una chiesa e vi è rappresentato nella parte più vicina alla parete di fondo della cappella un altare presso cui si trova un sacerdote celebrante.

Nei due episodi, inoltre, i protagonisti che devono offrirsi come modelli di comportamento ai fedeli sono dei religiosi, dei frati.

Appare piuttosto ragionevole, perciò, ritenere l'invenzione di queste due scene, realizzate da parte di due diversi maestri, frutto sia di un progetto grafico (sia esso riferibile alla metà del XIV o alla fine del XV secolo) che di una fase esecutiva unitari.

A questo punto risulta interessante ritornare ai documenti relativi al cantiere di restauro del biennio 1494-1495. Il 18 agosto 1494, infatti, sia Jacopo da Bologna che Crisostomo da Orvieto sono pagati per dei lavori eseguiti ai lati di una finestra: il bolognese per ventiquattro "opere" realizzate insieme al suo aiutante per una somma complessiva di 13 fiorini, mentre l'orvietano è saldato solo 5 fiorini per undici opere eseguite "*iuxta dicta finestram*" e per l'acquisto dei colori verde e azzurro[909].

Come si è visto Fumi aveva riconosciuto la finestra citata nel documento con la maestosa bifora splendidamente decorata da una vetrata gotica che risplende sulla parete di fondo dell'abside quadrangolare della cattedrale, e aveva ritenuto che Jacopo e Crisostomo avessero potuto lavorare agli sguanci di quest'ultima. Tuttavia, ad un'analisi diretta, sia degli strombi del finestrone che delle pareti immediatamente adiacenti, non si riscontra nessuna traccia di un intervento pittorico posteriore a quello trecentesco di Ugolino di prete Ilario.

909Fumi 1891[a], p. 405 doc. CXXXVI.

In realtà, a mio avviso, sarebbe più plausibile cercare di collegare la notizia documentaria alla situazione riscontrata nella cappella dei Raccomandati. All'interno di quest'ultima, infatti, sulla parete di fondo, sotto alla figura del *Salvator Mundi* si apre una monofora trilobata che forse potrebbe essere riconosciuta come la "finestra vetrata" citata nell'atto dell'agosto 1494. Le due scene descritte sopra, come si è visto, sono state realizzate da due diversi maestri intorno alla fine del Quattrocento e si trovano molto vicino alla finestra che si apre in fondo alla cappella. Anche il Cristo dipinto al di sopra di quest'ultima può essere ricondotto a questa fase esecutiva, tuttavia il suo pessimo stato di conservazione non permette di assegnarlo con certezza a uno dei due maestri responsabili dei riquadri dell'imbotte.

Alla luce degli elementi messi in evidenza si ritiene possibile valutare l'ipotesi di riconosce negli autori delle due scene proprio Jacopo di Lorenzo e Crisostomo di Jacopo, i pittori maggiormente ricordati nei documenti relativi ai restauri rinascimentali della cappella.

Mentre del secondo maestro non conosciamo alcun attestato, del primo, come abbiamo potuto dimostrare nei paragrafi precedenti, esistono le monumentali figure angeliche nelle lunette del braccio destro del transetto, che sono scampate ai restauri ottocenteschi insieme ai due putti che reggono il festone contenente il monogramma dell'Opera del duomo nell'arcone absidale.

A mio avviso è possibile operare alcuni confronti piuttosto indicativi tra queste figure e la scena con il miracolo de *L'Ostia che si trasforma in Cristo bambino durante una messa alla presenza di tre religiosi.* Si è visto come in questo riquadro le figure si impongano per i loro gesti misurati e la loro monumentalità, sottolineata soprattutto dalla fisicità dei personaggi, dai loro ampi volti circoscritti da una spessa linea di contorno tracciata con sicurezza e da larghi piani definiti nei loro volumi attraverso una pennellata filamentosa. Le parti aggettanti del viso, come il naso o il mento, sono marcatamente pronunciate così come le articolazioni delle mani risultano evidenziate con una certa enfasi. Ciò nonostante, in queste ultime traspare un po' di impaccio e rigidità nella resa esecutiva, come si evidenzia, ad esempio, nelle mani del sacerdote celebrante, che sostengono l'ostia in maniera poco credibile. Lo stesso impaccio si coglie nella postura del giovane santo inginocchiato, raffigurato di schiena nella parte inferiore del corpo e, attraverso una torsione innaturale, di profilo in quella superiore. In tutto traspare una forza espressiva e una definizione naturalistica che a partire proprio dalla mani (si veda quella possente e "contadinesca" del santo con la barba), si manifesta pienamente nei volti, dove la ricerca della caratterizzazione raggiunge esiti di livello sostenuto. Basti osservare il volto emaciato e fragile del sacerdote, quasi un ritratto colto dal vero, o quello forte e paterno del già citato frate barbuto con l'aureola.

Tali caratteri costituiscono anche gli elementi distintivi delle figure angeliche del transetto, le

quali denunciano anch'esse quella ricerca di monumentalità e quella semplificazione degli arti, quel lieve impaccio nell'articolazione delle membra riscontrati nei personaggi della Cappella dei Raccomandati, tanto da poter far pensare ad una possibile identità di mano. Altro elemento che ricorre nelle volte del transetto è il dato realistico e caricaturale, messo ben in evidenza nei ritratti di genere inseriti nei pennacchi delle vele.

D'altronde un'attribuzione a Jacopo da Bologna risulterebbe piuttosto plausibile in quanto i nomi tramandatici dai documenti per gli interventi compiuti alla fine del Quattrocento all'interno della cappella del Corporale sono solo tre, dei quali i due prevalenti risultano quello di Jacopo e quello di Crisostomo.

Escludendo categoricamente che l'autore della scena di San Macario sia lo stesso degli angeli del transetto, e tenendo conto delle diverse analogie riscontrabili tra questi ultimi e le figure della scena con *Il Miracolo dell'ostia trasformata in Cristo bambino alla presenza di tre frati*, credo che la proposta di attribuire quest'ultima a Jacopo da Bologna possa costituire un'ipotesi di una certa consistenza.

Si è visto come i documenti ricordino i lavori all'interno della cappella del Corporale per un periodo che va dal 25 aprile del 1494 al 28 febbraio dell'anno successivo. Dieci mesi durante i quali le due squadre di pittori non possono aver lavorato solo alla cappella dei Raccomandati.

In effetti, alzando gli occhi alle pareti della campata d'ingresso della cappella del Corporale è possibile individuare altri attestati della squadra dei restauratori rinascimentali.

Sul lato sinistro, ad esempio, di fronte alla cappella dei Raccomandati, si apre un'altra cappella, più grande, ricavata nello spessore della muratura attraverso un arco ogivale e illuminata da una monofora trilobata posta sulla parete di fondo (figg. 44-45). Qui compaiono numerosi riquadri che raccontano vari episodi che hanno come tema principale quello dei miracoli compiuti dall'ostia, ma che non appaiono legati ad un programma unitario o ad un unico filo conduttore.

Celebre è la scena con la profanazione dell'ostia operata per scopi magici da parte di una donna che l'aveva cotta sul fuoco, un richiamo al miracolo di Lanciano-Offida. O ancora, quella antiereticale che ha come protagonista il domenicano san Pietro martire, che attraverso un'ostia fa svanire un'apparizione magica provocata da un gruppo di eretici.

Sul lato settentrionale dell'imbotte compaiono, invece, uno sopra l'altro, due riquadri dedicati a san Bernardo da Chiaravalle, i quali a causa delle lacune delle iscrizioni non sono stati ancora riconosciuti con precisione[910].

910Paoli 2015, p. 70. Finora l'episodio narrato dai dipinti è stato identificato con la riconciliazione avvenuta tra il vescovo di *Poitier* e il conte Guglielmo di Aquitania grazie a san Bernardo da Chiaravalle e attraverso l'intervento dell'eucarestia (*ibidem*).

Nella scena inferiore, mutila nella parte alta, compare al centro un cavaliere inginocchiato, che pone le sue mani giunte nella mano sinistra di un sacerdote il quale, a sua volta, con l'altra mano gli presenta davanti agli occhi un'ostia. Sulla destra sono stati dipinti cinque personaggi, due più giovani sbarbati e gli altri con la barba e i capelli lunghi, tutti inginocchiati mentre pregano rivolti verso il cavaliere. Proprio queste ultime figure si segnalano per la loro "estraneità" rispetto al resto della scena, spiccando come degli elementi aggiunti in un secondo momento, poco amalgamati con gli altri personaggi e con l'ambientazione, sia dal punto di vista dei pigmenti che da quello delle proporzioni e della tipologia dell'abbigliamento, sia per le fattezze dei volti che per le posture: esse nulla hanno in comune con le figure trecentesche di Ugolino di prete Ilario, mentre rivelano uno stile tipicamente rinascimentale, e pertanto devono essere assegnate al restauro occorso alla fine del Quattrocento (figg. 46-49).

Allo stesso modo, nel riquadro soprastante, molto più lacunoso, è possibile assegnare alla stessa fase decorativa i volti di due personaggi con la barba inginocchiati sulla destra, le uniche figure ancora leggibili. Purtroppo queste ultime sono un po' rovinate o prive di porzioni significative, come nel caso dell'uomo con la barba bianca all'estremità della composizione, il volto del quale conserva solamente il mento e una parte del naso (fig. 49).

A mio avviso, i cinque personaggi inginocchiati nella scena inferiore potrebbero essere messi in relazione con quelli dipinti all'interno della cappella dei Raccomandati nell'episodio di san Macario. Elementi in comune risultano essere la vivacità e il piglio spiritato dei volti barbuti, le proporzioni minute delle teste, i nasi affilati, le mani allungate e semplificate, risolte senza nessuna reale intenzione di lasciare indovinare la complessa struttura anatomica sottostante e alla cui estremità presentano delle unghie tracciate in maniera sbrigativa e grossolana. Si veda come le capigliature, le barbe, le stesse sopracciglia delle figure dei due affreschi siano eseguite attraverso svirgolature del pennello, con colpi veloci e nervosi. Si confrontino, ad esempio, il francescano con barba e capelli bianchi della cappella dei Raccomandati con l'uomo ugualmente raffigurato con barba e capigliatura canuti nel riquadro di san Bernardo, quello che si trova al centro del gruppo. Un altro confronto può essere istituito, inoltre, tra l'uomo di profilo all'estrema destra di quest'ultima scena e lo stesso francescano appena citato.

Per quanto riguarda i due personaggi senza barba nella schiera inginocchiata nella scena con san Bernardo, essi sembrerebbero essere stati eseguiti da una mano diversa rispetto a quella dei tre individui barbuti, in quanto sia la tipologia dei volti che la netta linea che delimita il contorno dei corpi, li distingue distintamente dagli altri personaggi. Per queste due figure, quindi, sembrerebbe profilarsi una terza personalità, forse uno degli aiuti o il frate Tommaso

da Cortona.
Alla luce delle osservazioni fin qui effettuate e sempre rimanendo nel campo delle ipotesi, si potrebbe provare ad assegnare le tre figure con la barba eseguite nel riquadro con una storia di san Bernardo da Chiaravalle e quelle nell'episodio con *Il miracolo di san Macario* alla mano di Crisostomo di Jacopo da Orvieto, il quale, stando ai documenti, ha avuto un certo peso nell'ambito della decorazione della cappella del Corporale.
Ci troveremmo così di fronte ad una prima, seppur esigua, proposta di catalogo, intorno alla quale ragionare per cercare di individuare una personalità artistica minore, di carattere esclusivamente locale, nota solamente dai documenti e rimasta fino ad ora senza volto.
Per quanto riguarda il riquadro superiore, non credo che ci siano sufficienti elementi per potersi sbilanciare con una proposta attributiva, pur cogliendo nei volti e nei gesti degli unici due personaggi conservati un'eco della monumentalità compassata dell'autore della scena con *Il Miracolo dell'ostia trasformata in Cristo bambino alla presenza di tre frati* della cappella dei Raccomandati.
Completamente sfuggito alla critica è stato l'intervento operato dai pittori rinascimentali sulle grandi lunette laterali della campata d'ingresso della Cappella del Corporale.
Che i ponteggi di questo cantiere si siano innalzati fino alle volte della cappella è testimoniato fuori di ogni dubbio dalla fascia decorativa che corre in alto, subito sotto al soffitto, lungo il profilo delle due lunette. Mentre risulta molto danneggiata e completamente ripresa dai restauri quella del lato est (fig. 50), posta al di sopra di una lunetta andata irrimediabilmente perduta e di cui non si conosce l'iconografia originaria, in buone condizioni risulta quella dipinta al di sopra della scena con *Il discorso di Gesù nella sinagoga di Cafàrnao* (fig. 51).
Nella fascia a sfondo nero ricorre, infatti, un elegante ed elaborato motivo decorativo all'antica realizzato a chiaroscuro: da un volto fitomorfo centrale si sviluppano lateralmente dei girali acantacei che si trasformano, nella parte più vicina al mascherone in degli animali marini (quasi dei delfini) che stringono nella bocca dei serpentelli, in quella più lontana in uccelli (sembrerebbero uccelli acquatici dalle lunghe zampe, dai colli slanciati e con becchi affilati) che albergano la voluta confondendosi con essa (fig. 52).
Il motivo è molto aggiornato e rappresenta un *unicum* anche rispetto allo straordinario catalogo di grottesche sfoggiato all'interno della cappella di San Brizio da Luca Signorelli, con le quali può benissimo reggere il confronto. Questo fregio rappresenta uno scarto in avanti notevole, sia dal punto di vista della qualità esecutiva che da quello della cultura antiquaria esibita, soprattutto rispetto agli elementi decorativi realizzati sulle volte del transetto del Duomo da Jacopo di Lorenzo e, addirittura, anche in rapporto alle invenzioni

dello stesso Pintoricchio negli affreschi absidali della chiesa.
Una qualità che a queste date può essere rintracciata solamente a Roma nei cantieri promossi dal papa. In particolare, mi sembra che una simile elaborazione fantastica di motivi antiquari possa essere individuata proprio nelle decorazioni a chiaroscuro su fondo azzurro eseguite nei soffitti dell'Appartamento Borgia in Vaticano nella sala del Credo e delle Sibille. Una vicinanza che potrebbe essere spiegata se si rivelasse fondata la partecipazione di Jacopo da Bologna alle decorazioni delle stanze borgiane, ipotizzata nei paragrafi precedenti.
Volgendo lo sguardo alla scena raffigurata all'interno della lunetta della parete occidentale, inoltre, a mio avviso è possibile cogliere alcune peculiarità che distinguono certe figure dal resto della rappresentazione e che, forse, potrebbero essere imputate, come per la cornice, al cantiere di restauro quattrocentesco.
In particolare sembrano palesare caratteri specifici, estranei sia agli stilemi trecenteschi che a quelli puristi e "neoquattrocentisti" dei restauri dell'Ottocento, i personaggi che compaiono nel gruppo posto alla sinistra del Cristo.
Occorre premettere, tuttavia, che all'interno della lunetta gli interventi rinascimentali sembrano integrarsi molto efficacemente agli affreschi più antichi e che essi sembrano essere stati rivolti, in alcuni punti, solo ai volti o a una parte delle figure. Di conseguenza, risulta molto più riuscita la mimesi con i testi originali da parte delle reintegrazioni quattrocentesche, con l'effetto che il passaggio tra le zone conservate e quelle restaurate appare molto più sfumato. Occorre considerare, infine, la distanza a cui si trovano i dipinti rispetto all'osservatore.
Tutti questi elementi inducono pertanto a formulare dei giudizi molto cauti, giudizi che devono essere considerati, piuttosto, delle ipotesi di lavoro da valutate con attenzione e soppesate solo dopo un'attenta osservazione ravvicinata dei dipinti e degli intonaci.
Ciononostante, mi sembra che si possa fin da ora sottolineare come sia l'impostazione delle mani che l'articolazione del volto dell'uomo con il turbante, la lunga barba e l'abito verde che, subito a sinistra di san Giovanni evangelista, guarda l'osservatore, possano denunciarne un'esecuzione da parte della squadra di maestri di cui fece parte Jacopo di Lorenzo (fig. 53).
Allo stesso modo andrà osservata con attenzione da vicino la bella figura di profilo con lunghi capelli e barba, seduta di spalle all'estrema sinistra del sinedrio e conservata solo nella fase del disegno preparatorio (fig. 53). Al di sopra di quest'ultima, inoltre, rivolto verso l'osservatore, si trova un altro personaggio con la barba incanutita, il cui volto molto rovinato lo rende difficilmente valutabile, ma le cui mani sembrerebbero accomunarlo al fariseo con il turbante e il vestito verde di cui si è accennato sopra (fig. 53). Uguali osservazioni si possono

estendere al personaggio raffigurato di spalle all'interno di questo ideale quartetto inserito sulla sinistra, tra la colonna e il limite della scena: il profilo di quest'ultimo, in particolare, dal naso pronunciato e la mente sfuggente che ne riprende l'inclinazione, sembra richiamare quello dei due volti di profilo dei frati inginocchiati nell'episodio con *Il Miracolo dell'ostia trasformata in Cristo bambino* della cappella dei Raccomandati (fig. 53). In questo caso, il pittore quattrocentista sembrerebbe essere intervenuto solo sulla testa del personaggio, lasciando intatto il corpo realizzato in precedenza dal maestro trecentesco.

Un'altra figura che merita attenzione è quella di san Giovanni evangelista, affrescato subito a sinistra del Cristo, mentre lo ascolta con le braccia incrociate sul petto (fig. 54). Se a un primo sguardo il santo, dai lineamenti delicati e femminei, sembrerebbe un brano di pittura medievale, ad un'analisi più approfondita esso palesa una resa così consapevole della volumetria della testa e una scioltezza nel disegno del naso e degli occhi da far propendere, piuttosto, per una datazione più avanzata, quale potrebbe essere quella del cantiere degli anni 1494-95. Proprio questa figura, inoltre, come si dirà nel prossimo paragrafo, mostra delle tangenze con un affresco conservato ad Orvieto nella chiesa di Sant'Antonio, datato proprio 1493, tangenze che si spingono fino alla resa “arcaicistica” delle mani.

Infine, si segnala anche il personaggio con la barba corta e il copricapo rosso che sul lato opposto della lunetta compare alla destra di san Pietro (fig. 55). Anche qui, come per il san Giovanni Evangelista, si possono riscontrare degli elementi che rimandano ad un linguaggio più avanzato e che potrebbe bene attenersi a quello di un artista di fine Quattrocento. Tuttavia, anche in questo caso è preferibile non sbilanciarsi eccessivamente in attesa di riscontri più decisivi che potrebbero venire da un osservazione ravvicinata o da un nuovo e definitivo intervento di restauro.

L'attività di Jacopo di Lorenzo da Bologna al di fuori dei cantieri del Duomo

In base a quanto è stato possibile delineare attraverso i documenti orvietani circa il profilo biografico e artistico di Jacopo di Lorenzo da Bologna e tenendo conto delle principali caratteristiche formali che emergono dalle sue opere certe conservate, credo che sia possibile rintracciare l'operato del maestro anche all'interno di altri edifici della città di Orvieto.

In primo luogo si ritiene necessario allontanare il nome dell'artista dalla tanto affascinante quanto enigmatica Pala di San Giovenale conservata presso il locale Museo dell'Opera del Duomo (fig. 55).

Proveniente dall'altare maggiore dell'antica chiesa parrocchiale di San Giovenale, il dipinto si compone di una tavola centrale estremamente danneggiata, sulla quale si conservano, come figurine incollate sulla superficie viva del supporto ligneo, la *Vergine in trono con il Bambino tra i santi Giovenale e Savino*, mentre completamente conservate si presentano la lunetta con il *Cristo redentore tra angeli* e una predella con tre *Storie di san Giovenale*. Il complesso è tenuto insieme da una cornice sontuosa e riccamente intagliata che, tanto nelle proporzioni quanto negli elementi decorativi, denuncia un'ideazione da parte di un artista forestiero, non formatosi nell'ambito di una cultura centroitaliana[911].

La pala è stata restaurata nel 2007 e già ne è stato messo in luce il carattere disomogeneo, tanto che nel 1972 Garzelli aveva evidenziato l'intervento di più mani, più specificatamente quella di Antonio del Massaro e di Giovan Francesco d'Avanzarano[912].

Il riferimento della tavola principale a Jacopo da Bologna (quando ancora era identificato con Jacopo Ripanda) è stato avanzato per la prima volta da Farinella su suggerimento di Filippo Todini[913] e, recentemente, ripreso in occasione di un volume di corredo alla mostra dedicata nel 2009 a Piermatteo d'Amelia[914]. In direzione dell'artista emiliano, che i documenti orvietani come abbiamo visto, ricordano anche come intagliatore, deve aver spinto, probabilmente, la ricca e inusuale carpenteria della cornice come si evince dalla scheda dedicata all'opera: "verso tale personalità [Jacopo da Bologna n.d.r.] rinvierebbe anche la ricca ebanisteria dorata che ripropone modelli rinascimentali in un'apprezzabile pur se composita vulgata, che include l'alta predella, suddivisa in tre specchiature sagomate"[915].

Confrontando i volti, miracolosamente illesi, dei personaggi principali della tavola con quelli delle figure degli angeli e dei putti affrescati sulle volte del transetto del Duomo, emerge immediatamente la differenza di cultura pittorica. La Pala di San Giovenale, pertanto, non può essere attribuita a Jacopo di Lorenzo.

Di conseguenza, l'autore del dipinto deve essere riconsegnato nuovamente all'anonimato, nella speranza che futuri ritrovamenti archivistici possano offrire degli elementi utili per risolvere la questione[916].

911In particolare, mi sembra che le fantasiose colonne laterali, terminanti con un capitello che richiama in maniera assai approssimativa la tipologia dello stile composito, denuncino un sentimento più che mai anticlassico, cui rimandano le stesse proporzioni dei vari elementi architettonici (prime fra tutti quelle del fregio sovradimensionato), più che mai libere e indifferenti alla grammatica classicistica. Sembra quasi di trovarsi al cospetto di un artista proveniente da una cultura eccentrica, "provinciale", da una cultura ancora permeata da umori goticistici che emergono al di sotto di quel rivestimento classico ormai imposto dai centri dominanti.

912Garzelli 1972, pp. 17-18, nn. 16-19.

913Farinella 1992, p. 98 n. 38 e fig. 38.

914Cannistrà – Andreani 2009, p. 64.

915*Ibidem*.

916A mio avviso, alcune riflessioni sull'opera possono già essere avanzate in base all'analisi di alcuni elementi tecnici e stilistici. In primo luogo, ad un attento esame ravvicinato, mi sembra che alcune zone della pellicola

Un'opera che, al contrario, mostra dei caratteri più prossimi a quelli evidenziati nelle opere certe di Jacopo da Bologna è un affresco conservato nella chiesa del complesso ospetaliero dedicato a Sant'Antonio abate di Orvieto (figg. 56-58). Attribuito per tradizione dalla critica al Pastura a partire da Gnoli[917], il dipinto è stato riferito al maestro viterbese anche recentemente[918].

L'affresco campeggia al centro della parete di fondo della chiesa, attualmente adibita all'uso quantomai improprio di palestra, ed è inserito all'interno di un altare lapideo costituito da una cornice sostenuta da due mensole sulla quale, alle estremità, si innalzano due paraste e un architrave sormontato da una lunetta.

All'interno del riquadro centrale è raffigurato *Sant'Antonio abate in cattedra benedicente*; nella lunetta la *Vergine con il Bambino fra quattro angeli*.

Lungo l'architrave corre la seguente iscrizione "BERNARDINUS AUGUSTINI PRIMIS PRAECEPTOR HUIUS ECCLESIE A FUNDAMENTIS POSUIT AN DO MCCCLXXXXIII": si tratta del frate Bernardino Agostini, il quale originariamente apparteneva alla comunità dei Servi di Maria del convento di Orvieto. Tuttavia, come si apprende da una supplica avanzata nel 1492 al Comune, a causa dei contrasti con i suoi confratelli, il frate aveva abbandonato il proprio ordine e aveva ricevuto l'offerta da parte dell'abate degli Antoniani di diventare rettore della locale chiesa e dell'ospedale di Sant'Antonio di Vienne[919]. Per tale ragione, quindi, ad appena un anno di

---

pittorica del appaiano completamente diverse rispetto al resto, soprattutto per quanto riguarda la stesura del pigmento e la resa stilistica: si vedano la mano guantata e il velo del pastorale di san Giovenale, sulla destra, o lo stesso velo del pastorale dell'altro santo vescovo sulla sinistra e, sulla stessa figura, la grande spilla che ferma il piviale alla base del collo. Queste parti sono eseguite in maniera estremamente sciatta e grossolana e non reggono minimamente il paragone con l'altissima lucidità di definizione delle altre zone meglio conservate della tavola. Io credo che questi punti siano il risultato di un maldestro rifacimento eseguito in occasione di un vecchio intervento di restauro. Tali incongruenze contribuiscono a rendere più complicata l'analisi stilistica della pala cui si aggiunge lo stadio estremamente lacunoso della composizione principale. Un elemento che può essere sottolineato, tuttavia, è la derivazione dell'angelo sulla sinistra da quello raffigurato nell'analoga posizione della lunetta del polittico realizzato da Piermatteo d'Amelia per la chiesa di Sant'Agostino ad Orvieto. L'opera attualmente è custodita nel convento dei frati cappuccini di Barcellona e solo di recente ne è stata definitivamente confermata la provenienza dal polittico degli agostiniani (Vignoli 2015, pp. 203-204 e pp. 486-488). Non si deve dimenticare che la chiesa di San Giovenale e quella di Sant'Agostino erano poste nelle vicinanze all'interno dello stesso quartiere. Altri spunti di riflessione, a mio avviso, potrebbero venire dalla caratteristica rappresentazione del bellissimo pavimento piastrellato, lievemente ribaltato verso l'osservatore, del quale il pittore indugia nella descrizione delle mattonelle bianche e nere decorate da eleganti disegni floreali. Una raffigurazione dal sapore fiammingo cui si aggiunge la ricchezza e la precisione naturalistica con la quale sono descritte le stoffe e le fasce ingioiellate dei piviali. Un descrittivismo che si coglie, a mio avviso, anche nei volti dei due santi vescovi, in particolare si guardi quello altamente caratterizzato di san Savino, che si distingue per la monumentalità conferita dalle ampie vesti che si espandono nello spazio. Forse ci troviamo al cospetto di un maestro che opera nei primi anni del XVI secolo e che ha avuto frequentazioni con la cultura pittorica dell'Italia meridionale. A mio avviso potrebbe risultare di un certo interesse approfondire la figura dell'ignoto Francesco Rainaldi siciliano, che i documenti pubblicati da Fumi ricordano attivo come maestro mosaicista della facciata del Duomo tra il 1506 e il 1514 (Fumi 1891[a], pagg. 506-508, docc. CLXIX- CLXXV).

917Gnoli 1923, p. 36; Guidi di Bagno 1980, pp. 12-13.

918*Idem* 2010, pp. 418-419.

919Ivi, p. 419.

distanza dalla supplica, dopo essere stato investito ufficialmente di tale carica, Agostini pensò di far realizzare e decorare l'altare maggiore dell'edificio.

Il riquadro con il *Sant'Antonio* si presenta in buone condizioni, se si eccettua uno strato superficiale di patina causata dall'incrostazione della polvere che ottunde l'intera superficie e ne rende un po' disagevole la lettura, cui si aggiungono alcuni sbiancamenti che impediscono, in particolare, di apprezzare lo sviluppo delle pieghe del saio scuro del santo. Questi è seduto su una grande cattedra di legno, e troneggia riempendo quasi completamente la superficie dell'altare, giungendo a toccare con l'aureola il limite superiore della composizione; con la sinistra sostiene il libro aperto, il bastone a forma di tau e, tra pollice e indice, il consueto campanello, mentre con la destra benedice l'osservatore. Il carattere monumentale della figura era già stato colto nell'Ottocento da Adami, il quale giudicava il Sant'Antonio "colossale e pregevole" e lo attribuiva addirittura al Signorelli[920].

Il volto è ampio e possente e caratterizzato dai marcati tratti somatici: larghe labbra, grandi occhi aperti e iconicamente fissi verso lo spettatore, un naso prominente e una lunga e fluente barba bianca che termina con due punte, delineata con una certa insistenza non esente da qualche rigidità (fig. 60). La stessa possanza delle membra è amplificata dalle grandi mani nerborute, articolate con attenzione esse costituiscono uno dei elementi qualitativamente più sostenuti della composizione.

In basso, a destra, compare il classico attributo del maialino, mentre nel poco spazio che rimane ai lati del trono si scorge un muro di mattoni oltre il quale si apre un paesaggio lacustre.

Nella lunetta è affrescata, invece, una *Madonna del davanzale* effigiata contro un drappo damascato sorretto da due angeli con alle estremità ulteriori figure angeliche in adorazione (figg. 58-59).

Probabilmente deve essere stata quest'ultima composizione a far propendere per un'attribuzione ad un artista della scuola umbra come Pastura, dato che l'inquadratura, la tipica iconografia e il carattere devozionale dell'affresco risentono molto dell'influenza di tale scuola. Tuttavia, oltre a dei generici richiami con i personaggi di Bernardino di Betto, le figure della lunetta, nella loro strutturazione più solida ed equilibrata, mostrano anche una conoscenza dell'operato di Piermatteo d'Amelia e, nell'impostazione frontale ed iconica, anche quella di Antoniazzo.

A mio avviso è possibile stabilire dei confronti piuttosto stringenti tra i volti della Vergine e del Bambino e quelli dell'angelo che sulla sinistra sostiene il festone con lo stemma dell'Opera

920Piccolomini Adami 1883, pp. 210, 211.

del Duomo nell'arcone absidale della cattedrale: simili appaiono la forma del naso e della bocca, mentre il contorno dell'ovale dell'angelo viene riproposto quasi fedelmente in quello di Gesù, la cui capigliatura bionda, inoltre, mostra gli stessi tratti essenziali di quella dell'arcone del duomo.

Anche gli angeli ai lati della Vergine nella chiesa di Sant'Antonio presentano le stesse ali variopinte, delineate in maniera essenziale e un po' semplificata, di quelli delle lunette delle volte del transetto della cattedrale, più monumentali, di cui riprendono anche la tipica svasatura circolare della veste intorno alle spalle.

Inoltre, a mio avviso, un dettaglio significativo che potrebbe contribuire a stringere il cerchio su Jacopo di Lorenzo attraverso un rapporto di triangolazione tra i vari attestati pittorici fin qui riconosciuti al pittore è costituito dalla vicinanza riscontrabile tra l'angelo di sinistra con le braccia incrociate della lunetta di Sant'Antonio abate e il *San Giovanni Evangelista* nella scena con *Gesù nella sinagoga di Cafàrnao*, eseguita sulla lunetta sinistra della prima campata della cappella del Corporale (figg. 64-65).

Si confrontino, ad esempio, la forma delle mani, dei capelli, il profilo dell'ovato e del naso.

In particolare ritorna nella lunetta antoniana la stessa impostazione impacciata e arcaicistica della mano destra che caratterizza anche l'apostolo della Cappella del Corporale. Le due figure sono molto vicine tanto da far ritenere possibile che esse possano essere state realizzate dallo stesso pennello e quasi da uno stesso cartone. D'altro canto, mi sembra che elementi in comune possano essere individuati anche tra il santo di *Vienne* e i protagonisti dell'episodio con *Il Miracolo dell'ostia trasformata in Cristo bambino* della cappella dei Raccomandati all'interno della Cappella del Corporale: i gesti solenni e misurati, il carattere monumentale delle figure, la rappresentazione enfatizzata delle mani, la costruzione della composizione complessivamente misurata e ordinata secondo gli assi di simmetria che conferisce una certa rigidezza alle figure.

Per concludere, ritengo che proprio la figura del *Sant'Antonio* mostri tutti quegli elementi che sono stati riconosciuti come peculiari dello stile di Jacopo di Lorenzo: la monumentalità e la forza sintetica, che in alcuni punti scade al livello di semplificazione, la grande incisività conferita ai gesti e alle espressioni e la caratterizzazione fisiognomica dei volti dei personaggi.

Inoltre, tipica del maestro sembra la tendenza ad oscillare tra modi umbri e romani, in un connubio che fa convivere elementi antoniazzeschi e melozzeschi insieme ad altri umbri derivati da Pintoricchio e Piermatteo d'Amelia, una caratteristica che mi pare possa costituire l'elemento comune sia per gli affreschi delle volte del transetto del Duomo, sia per quelli della

Cappella dei Raccomandati sia, infine, per quelli dell'altare maggiore della chiesa di Sant'Antonio abate.

L'attribuzione di questi ultimi dipinti a Jacopo di Lorenzo mi sembra possa risultare credibile anche in base ai dati storici che si riferiscono all'opera: essa viene eseguita, infatti, nell'anno 1493, durante i primi mesi del quale Jacopo di Lorenzo, dopo aver terminato il restauro dei mosaici della facciata della cattedrale (ai quali ha lavorato per otto anni) e l'abbellimento del trascoro, è attivo nella decorazione delle volte del transetto del duomo, l'edificio più importante di Orvieto.

È in questo periodo che il maestro risulta maggiormente operoso e forse, proprio in questo momento, si trova a Roma per collaborare con Pintoricchio alla decorazione degli Appartamenti Borgia.

Mi sembra del tutto plausibile che possa essere stato il pittore bolognese a venire incaricato dell'esecuzione del dipinto dell'altare maggiore della chiesa da parte di frate Bernardino Agostini, “primo rettore” dell'edificio, da poco nominato a tale carica. Di certo Agostini deve aver conferito una grande importanza a questa commissione artistica che in qualche modo assumeva per il religioso una forte valenza simbolica, in quanto, come si è visto, egli era scappato dal proprio ordine ed era stato accolto dagli Antoniani.

Un pittore come Jacopo di Lorenzo, principale responsabile dei più importanti cantieri del Duomo di Orvieto in quegli anni, nonché cittadino orvietano, poteva di certo dimostrarsi la persona giusta per esaudire le aspettative dell'ex-frate servita.

CAPITOLO IV

La “scuola viterbese”: riflessioni e orientamenti critici intorno a nuovi e vecchi maestri

Il caso di Giovan Francesco d'Avanzarano

Storia critica

Secondo Fulvio Ricci[921], la personalità artistica di Giovan Francesco di Pietro Paolo di Nicola Avanzarano da Viterbo, detto il “Fantastico”, ha iniziato a delinearsi solo in tempi recenti, a partire dal saggio dedicato al pittore da Sivigliano Alloisi[922] nel catalogo della storica mostra sul Quattrocento a Viterbo svoltasi nel 1983. In questo contributo appariva infatti, per la prima volta, oltre ad una proposta di raggruppamento di un sostanzioso *corpus* di opere, una puntuale delineazione della biografia del pittore, cui si affiancava una più generale riflessione sul suo percorso artistico.

In realtà, la storia degli studi dedicati alla personalità del maestro viterbese prende le mosse tra la fine dell'Ottocento e i primi anni del secolo successivo in seguito alla pubblicazione di alcuni articoli ad opera di Pinzi[923] e Antonelli[924], all'interno dei quali viene resa nota una serie di ritrovamenti archivistici che danno conto di un artista apprezzato ai suoi tempi e incaricato di realizzare importanti opere nei centri di Viterbo e Montefiascone.

Nel corso degli anni la figura di Giovan Francesco d'Avanzarano ha goduto di un interesse discontinuo da parte della critica, la quale in alcune circostanze si è dimostrata ben poco benevola nei confronti dell’artista, come nel caso di Federico Zeri[925], che ha riservato al pittore un giudizio alquanto negativo in occasione della recensione alla mostra sulla Pittura viterbese del 1954[926].

Lo studioso, infatti, riteneva la documentata pala di San Marco a Viterbo, raffigurante la *Vergine in trono con il Bambino tra i santi Marco e Bernardo*, e un affresco con *Santa Monica e devoti* nella chiesa agostiniana della Santissima Trinità a Bagnoregio (assegnato in questa occasione all'artista), delle “poverissime esercitazioni di una cultura talmente inaridita e di rimando da rasentare il folcloristico”[927].

La stroncatura del celebre studioso romano ha determinato, per il pittore, un periodo di notevole “sfortuna” critica, che solo in questi ultimi anni è stata superata in favore di un

921 Ricci 2005, p. 16
922 Alloisi 1983, pp. 247-281.
923 Pinzi 1891; *eadem* 1893.
924 Antonelli 1912, pp. 52-53.
925 Zeri 1955, p. 91
926 Faldi 1954, pp. 67-68.
927 *Ibidem.*

inquadramento più storicamente corretto della sua figura e del reale peso da lui esercitato sulla cultura pittorica del territorio.

Nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, infatti, egli veniva descritto lapidariamente nei primi anni Sessanta come una personalità "la cui pittura riflette una ritardataria cultura provinciale, che deriva approssimativamente le sue forme dal Pastura, dall'Aspertini e dal Signorelli"[928].

Successivamente è Luisa Mortari che nell'attribuire al D'Avanzarano la pala con la *Madonna dei Raccomandati* del Museo Diocesano di Orte (della quale, a quel tempo, non si era rinvenuto ancora il contratto di allocazione a Cola da Orte), definisce il pittore un "piccolo maestro"[929].

Lo stesso Italo Faldi, prendendo le mosse dall'impietoso giudizio di Zeri, cita il Fantastico come "l'ultimo" della "triade dei modesti epigoni della «scuola viterbese»"[930]. Lo studioso, inoltre, giudica duramente la pala dell'altare maggiore della chiesa viterbese di San Marco, definendola "una faticosa esercitazione artigianale di grande povertà stilistica, che è indizio di una cultura in via di progressiva mummificazione"[931]. Le piccole figure dei santi dipinte nei pilastrini e le tre scene della predella, al contrario, denuncerebbero qualità "non spregevoli di facile vena narrativa popolaresca che deriva approssimativamente le sue forme dal Pastura, dall'Aspertini e dal Signorelli"[932].

Gli affreschi della chiesa di Sant'Agostino a Bagnoregio rivelerebbero, inoltre, "la stessa aridità espressiva e la stessa meccanica artigianale"[933] della tavola di Viterbo. Oltre alla pala di San Marco, alla *Madonna dei Raccomandati* di Orte e agli affreschi di Bagnoregio, sono assegnati all'artista gli affreschi del catino absidale della stessa chiesa marciana, giudicati un risultato "grottesco che, per essere involontario, diventa addirittura risibile", e gli schizzi a carboncino abbozzati a livello delle sinopie riemersi sulla parete absidale dello stesso edificio[934].

Nel 1978 viene ritrovato un documento da Fagliari Zeni Buchicchio che testimonia un'attività pittorica svolta dal Fantastico a Bolsena nella chiesa di San Salvatore in collaborazione con un certo maestro romano Giovanni di Francesco Falente. In quest'occasione, per la prima volta viene avanzata la proposta di attribuire ai due pittori anche la decorazione dell'abside della chiesa volsinese di San Francesco, datata al 1495[935].

928 Belli Barsali 1962, p. 639.
929 Mortari 1967, p. 25.
930 Faldi 1970, p. 50.
931 *Ibidem.*
932 Ivi, p. 51.
933 *Ibidem.*
934 *Ibidem.*
935 Fagliari Zeni Buchicchio 1978, p. 97 n. 37.

A dodici anni di distanza dal contributo di Faldi si pone il saggio di Alloisi, che viene a costituire un punto fermo per la storia degli studi su Giovan Francesco D'Avanzarano.
In questo contributo sono, infatti, ricostruite le varie tappe della formazione e dell'attività del pittore attraverso una puntuale ricapitolazione dei documenti pubblicati fino a quel momento e per la prima volta si propone un catalogo dell'artista arricchito di un cospicuo gruppo di nuove opere, alcune delle quali inedite: oltre alla documentata pala d'altare della chiesa di San Marco a Viterbo, alla tavola con la *Madonna dei Raccomandati* di Orte e agli affreschi della chiesa agostiniana di Bagnoregio (la *Santa Monica e devoti*, sulla parete sinistra, e la *Vergine fra santi* sormontata da una mutila scena narrativa, sulla parete destra), vengono attribuiti per la prima volta al maestro gli affreschi dell'abside della chiesa di San Francesco a Bolsena, la *Santa Cristina* nell'attuale cappella del Santissimo nell'omonima Basilica dello stesso centro, gli affreschi dell'abside della chiesa di San Vittore a Vallerano, i documentati dipinti nella cappella di Santa Maria della peste a Montefiascone, la tavola opistografa della chiesa collegiata di Santa Maria a Vignanello raffigurante *il Salvatore* e l'*Assunta*.
Tuttavia, nonostante l'ingente catalogo riveli un'attività di notevole consistenza ed estesa su un vasto territorio, la riflessione operata da Alloisi sui principali elementi distintivi del linguaggio del maestro non si distacca di molto dai giudizi formulati più di dieci anni prima da Faldi.
Il D'Avanzarano, infatti, assimilato ai numerosi e anonimi seguaci del Pastura, se ne distinguerebbe unicamente per la capacità di cogliere nella cultura umbra tardo-quattrocentesca (in particolare dal Pintoricchio) una vena "aggraziata ed elegante". Tali elementi riscatterebbero lo "scarso spessore della ricerca figurativa" del pittore, facendone un esponente di primo piano nell'ambito della provincia viterbese[936].
Il giudizio su Giovan Francesco, pertanto, rimane ancora legato ai termini impostati da Zeri, che ritenendolo un seguace del Pastura e del Ripanda, collegava il maestro alla scuola umbro-romana. Non a caso proprio Orvieto viene considerata una tappa fondamentale nel percorso formativo del maestro, notando Alloisi che lo stile del pittore viterbese "si arricchisce sugli apporti orvietani della conoscenza di prototipi umbri ancora soprattutto pinturicchieschi"[937].
Lo studioso amplia, come si è visto, il catalogo del maestro viterbese inserendo, oltre alle opere già assegnate dalla critica precedente, il ciclo della chiesa di San Francesco e la *Santa Cristina* nella omonima basilica a Bolsena, così come la tavola bifacciale della chiesa collegiata di Vignanello e gli affreschi nella chiesa di San Vittore a Vallerano e in

936 Alloisi 1983, p. 255.
937 Ivi, p. 251.

Sant'Agostino a Montefiascone.

In particolare, una tappa importante nel percorso del Fantastico sono considerati gli affreschi dell'abside della chiesa francescana di Bolsena (datati da un'iscrizione al 1495), i quali per la monumentalità dell'impresa verrebbero a costituire l'opera più impegnativa realizzata dal maestro viterbese nel corso della sua carriera.

Un anno cruciale per la storia degli studi dedicati alla pittura viterbese è 1991, quando una scoperta archivistica rimette in discussione un quadro delineato in circa quarant'anni di interventi critici.

Si tratta del noto contratto di commissione della tavola della *Madonna dei Raccomandati* di Orte, rinvenuto da Fagliari Zeni Buchicchio, il quale ha potuto così espungere dal catalogo del Fantastico una delle sue opere che venivano considerate di più alta qualità e che le carte restituiscono al maestro di origini romane Cola da Orte[938].

Il primo studioso che, a partire dal nuovo scenario delineato dai documenti, si accinge a eseguire una prima importante revisione del catalogo del D'Avanzarano è Petrocchi, il quale in base ai confronti istituiti con la tavola dei Raccomandati assegna a Cola alcuni dipinti che Alloisi precedentemente aveva attribuito al Fantastico, come l'affresco con la *Santa Monica* di Bagnoregio e la *Vergine orante* dipinta su uno dei due lati della tavola di Vignanello[939].

Sotto il nome del maestro viterbese, invece, lo studioso raccoglie, oltre alle opere documentate (la tavola di San Marco e il ciclo della cappella della Madonna della peste), gli affreschi bolsenesi già attribuiti da Alloisi, la *Madonna con il Bambino tra i santi Bartolomeo e Rocco* della parete destra della chiesa di Sant'Agostino a Bagnoregio, e tre nuove opere: una *Vergine con il Bambino* nella chiesa di San Francesco a Montefiascone, la *Crocifissione* della Madonna del Giglio a Ischia di Castro e la *Strage degli Innocenti* affrescata in una cappella della chiesa di Sant'Agostino a Gallese.

Anche nell'intervento di Petrocchi, le notizie offerte dalla biografia del pittore viterbese costituiscono il punto di partenza per la definizione delle coordinate in cui inquadrare la cultura figurativa del maestro: "la conoscenza diretta e la collaborazione del D'Avanzarano con il Pastura e il Ripanda e più in generale l'aggiornamento sulla cultura umbra di fine secolo, ribadita da una documentata attività del pittore nel Palazzo comunale di Città di Castello nel 1494, di cui non resta traccia, sono eventi immediatamente riscontrabili nella sua produzione"[940].

938 Fagliari Zeni Bichicchio 1991, pp. 17-22. Sulla complessa vicenda della tavola ortana cfr. il paragrafo dedicato al dipinto nel Capitolo II.
939 Petrocchi 1998, p. 151.
940 *Ibidem.*

Un fondamentale valore "formativo" viene attribuito, inoltre, alla partecipazione al cantiere del duomo di Orvieto, mentre ancora negativo è il giudizio sulla tavola di San Marco, unico dipinto su tavola realizzato sicuramente dal maestro, dove il Fantastico "ripeterà stancamente" quanto appreso ad Orvieto.

Negli ultimi anni i maggiori contributi dedicati al pittore sono stati quelli di Fulvio Ricci, che ha approfondito la riflessione sulla figura del maestro in diversi saggi.

Già nel 1997, egli aveva iniziato ad interessarsi della produzione di Giovan Francesco in un articolo dedicato al Santuario della Madonna del Giglio presso Ischia di Castro, all'interno del quale gli attribuiva la *Crocifissione e santi* affrescata sulla lunetta della parete di fondo dell'edificio[941].

Successivamente, lo studioso è ritornato sull'argomento nel 2005 con uno studio espressamente dedicato al D'Avanzarano[942]. In questa occasione viene dichiarata con forza l'autonomia del percorso artistico del Fantastico, considerato una personalità "eccessivamente offuscata negli studi dalla preponderanza assunta da quella di Antonio del Massaro, ben oltre gli effettivi meriti di quest'ultimo"[943].

Viene ribadita, inoltre, la fondamentale importanza nella formazione dell'artista delle documentate esperienze orvietana (1490) e tifernate (1494). Proprio l'attività del Signorelli, attivo nei due centri, infatti, avrebbe costituito un punto di riferimento importante per il d'Avanzarano, poiché Ricci riscontra nelle opere di quest'ultimo ripetuti accenni all'arte del celebre maestro cortonese.

Una notevole considerazione viene assegnata, inoltre, sulla scia di quanto avevano fatto già in precedenza Alloisi e Petrocchi, agli affreschi della chiesa di San Francesco a Bolsena, giudicati, sulla base della proposta di Buchicchio, un lavoro d'*equipe* svolto con due pittori documentati proprio in questi anni a Bolsena: Giovanni Paolo di Francesco Falente da Roma e Domenico di Giovanni de Ferraris da Mondovì[944]. In particolare al Fantastico Ricci assegna l'esecuzione degli *Apostoli* dipinti all'interno di una galleria ad arcate nella zona inferiore delle due pareti laterali dell'abside, mentre reputa di tutt'altra mano la parte superiore delle stesse pareti, che ospitano sulla sinistra un raffigurazione dell'*Inferno*, mentre sulla parete destra la *Schiera degli eletti*[945].

A partire da confronti con le opere certe del pittore, in particolare con la *Santa Cristina*

941 Ricci 1997, p. 53.
942 *Idem* 2005, pp. 16-21; lo stesso saggio è statto ripubblicato anche in *idem* 2011, pp. 509-516.
943 *Idem* 2005, p. 16.
944 Ivi, p. 19.
945 *Ibidem.* Alla squadra di pittori coordinata dal d'Avanzarano, oltre alla parete di fondo dell'abside, è assegnata all'interno dello stesso edificio francescano anche una *Crocefissione* affrescata sulla controfacciata (*ibidem*).

dipinta nella Basilica dedicata alla martire bolsenese e con gli *Apostoli* della chiesa di San Francesco, Ricci propone ulteriori attribuzioni al pittore di Viterbo, come ad esempio il *San Girolamo* e la *Pietà* affrescate nella cappella di San Girolamo della chiesa di San Francesco a Canino, giudicate una delle scene "più felici del Quattrocento viterbese e sicuramente la cosa migliore di Giovan Francesco"[946].

Alla produzione di una cosiddetta "società artistica del D'Avanzarano e soci", in riferimento ai tre maestri ipotizzati attivi nella decorazione dell'abside della chiesa di San Francesco a Bolsena, è riferita anche la decorazione della cappella di Santa Lucia nella chiesa volsinese di Santa Cristina[947].

In questo caso, tuttavia, la tipologia delle figure porterebbe ad escludere l'intervento diretto del Fantastico. Alla ditta Giovan Francesco d'Avanzarano-Giovanni Paolo di Francesco Falente da Roma, infine, è assegnato nello stesso edificio "pur con qualche dubbio" un lacerto di affresco con una scena della Vita di san Giorgio[948].

Recentemente Vincenti ha escluso categoricamente un'attribuzione al D'Avanzarano del *San Girolamo* penitente di Canino, in base ai confronti con l'analogo soggetto affrescato sulla parete di fondo dell'abside della chiesa di San Francesco a Bolsena, nel quale si registrano "forti ascendenze pintoricchiesche del tutto assenti nell'eremita di Canino"[949].

Vicende biografiche

La notizia più antica riferibile a Giovan Francesco d'Avanzarano risale al 1475, anno in cui sua madre la "*nobilis domina Perseta*" figlia del fu Lorenzo di Clemente da Viterbo e "*uxor Petri Pauli Nicole Avanzerani de Viterbo*" essendo malata detta testamento ed istituisce suoi eredi i figli Francesco, Stefano, Antonino e Beatrice[950]. Successivamente, un documento del 1480 attesta l'attività di pittore del maestro, come ricorda il *Libro dei Ricordi* dei Priori di Viterbo, i quali annotano che nel dicembre di quell'anno avevano fatto dipingere "una imagine dela nostra Donna benedetta […] nela prima sala grande del Palazzo dal figlio de Petro Paulo de Vansarano; […] ve lo racummandamo che invero è gentile mastro et è per farsi homo da bene"[951]. Un documento importante, che attesta la considerazione che i priori manifestavano

946 Ivi, p. 20.
947 *Ibidem.*
948 Ivi, p. 21.
949 Vincenti 2011, pp. 200-201.
950 ASVt, Mariotto Faiani, 1049, cc. 9*v*-10*r*, citato da Ricci 2005, p. 16, n. 2.
951 BCVt (Biblioteca degli Ardenti), *Libro dei Ricordi dei Priori*, c. 70*r*; il documento è stato reso noto per la prima volta da Cesare Pinzi (1894, pp. 60-61), il quale tuttavia lo aveva riportato con la data 1488, corretta successivamente con il 1480 da Ricci, che ha pubblicato integralmente la notizia d'archivio (Ricci 2005, p. 16, n.

nei confronti dell'abilità artistica del pittore, con una annotazione che, forse, costituisce un'indicazione di come veniva considerato in quel momento il suo modo di dipingere: egli è definito infatti un maestro "gentile".

La memoria dei priori ci informa, inoltre, anche del fatto che nel 1480 Giovan Francesco non era considerato un "homo" e doveva, perciò, essere ancora giovane: forse egli non aveva ancora compiuto i venticinque anni, che sancivano ufficialmente il raggiungimento della maggiore età e consentivano di firmare gli atti pubblici. Ad ogni modo, si può ragionevolmente fissare la nascita dell'artista intorno agli anni sessanta del Quattrocento, immaginando che Giovan Francesco abbia ricevuto l'incarico importante di eseguire un'opera per una stanza del Palazzo dei Priori di Viterbo almeno intorno ai vent'anni di età. Probabilmente in questo momento il maestro non aveva ancora assunto il celebre soprannome con il quale è ricordato nei documenti e che, forse, deve essere collegato alla sua particolarmente apprezzata attività pittorica, probabilmente così raffinata da farlo definire "Fantastico". Così, infatti, il maestro è ricordato nel documento successivo del 19 luglio 1490, redatto a Orvieto dal notaio dell'Opera del Duomo di Santa Maria. L'interessante notizia, da sempre considerata la prova di una partecipazione del pittore viterbese al cantiere della balconata del coro del Duomo di Santa Maria Assunta, in realtà non può essere interpretata esattamente in questo modo.

La menzione di Giovan Francesco D'Avanzarano, infatti, è contenuta in un contratto stipulato dall'Opera di Santa Maria con il pittore orvietano Crisostomo di Giacomo: questi si impegnava con il Camerario ad eseguire diciotto figure sulla metà sinistra della facciata della balconata che era stata costruita sulla parte superiore del coro; inoltre il maestro doveva dipingere su questa stessa metà della struttura il lato inferiore del balcone, le cornici, l'architrave e realizzare le dorature[952].

Per portare a termine il proprio incarico il maestro si poteva avvalere dell'aiuto di un "*quidam magistro pictori Viterbiensi vocati vulgariter Fantastico*"[953]. Quest'ultimo doveva però garantire alcuni standard di qualità richiesti dall'Opera e, nel caso in cui egli non fosse stato reperibile, sarebbe potuto essere sostituito con un altro pittore della stessa bravura.

Il documento, perciò, non prova che Giovan Francesco D'Avanzarano abbia lavorato al complesso e importante cantiere della decorazione del trascoro del Duomo di Orvieto, ma piuttosto che egli aveva dei rapporti ed era conosciuto dai pittori di questa città, mentre non

3).

952 AODO, *Riformanze 1484-1526*, 25, c. 215*v*.

953 *Ibidem.*

era noto agli Operali di Santa Maria, che nel cottimo lo definiscono “un certo pittore viterbese” chiamato “*vulgariter Fantastico*”.

La questione, in realtà, risulta più complessa in quanto si lega alla vicenda della decorazione del trascoro, un cantiere che ha coinvolto diverse maestranze impegnate sia nella parte pittorica che in quella scultorea, contemporaneamente all'opera sulle due metà della struttura che si trovava ai lati della porta d'accesso al coro ligneo, in fondo alla navata centrale, subito prima del presbiterio.

I due maestri che sono stati incaricati di dipingere sul parapetto della balconata numerose figure, nonché di decorare e dorare le cornici, le mensole e gli architravi del monumento, sono Jacopo di Lorenzo da Bologna, impegnato sulla parte destra, e Crisostomo di Jacopo da Orvieto, come si è visto operoso su quella sinistra.

Mentre, tuttavia, fin dall'inizio del cantiere (principiato nell'autunno del 1489), Jacopo da Bologna è coadiuvato da Antonio del Massaro, da lui stipendiato per eseguire la maggior parte delle figure di propria pertinenza, Crisostomo di Jacopo in un primo momento si trova a lavorare da solo[954].

In base all'interpretazione di un documento non estremamente chiaro, sembrerebbe che nella prima fase dei lavori Crisostomo sia stato affiancato da un pittore fiorentino, il quale tuttavia, forse a causa di contrasti sorti con Jacopo di Lorenzo, fu allontanato dal cantiere. Per tale ragione, quindi, si è provveduto alla stipula di un nuovo contratto con i due maestri, in occasione del quale, Crisostomo ha avanzato la richiesta di avvalersi di un aiuto nella persona di Giovan Francesco D'Avanzarano. Non è da escludere che la proposta di coinvolgere il pittore sia stata avanzata anche grazie al suggerimento del pittore viterbese Antonio del Massaro, conterraneo del Fantastico.

Ad ogni modo, ciò che suggerisce il documento è il fatto che nel 1490 Giovan Francesco aveva già ricevuto il proprio “nome d'arte”, indice di una ben avviata e riconosciuta attività nel suo settore professionale. Egli in questo momento ha circa una trentina d'anni ed è perciò un pittore completamente formato e nel pieno delle sue forze creative.

Non è possibile affermare se Giovan Francesco abbia preso parte o meno al cantiere del trascoro, in quanto il suo nome non compare in nessuna delle carte successive redatte dall'Opera di Santa Maria. Se anche ciò non fosse stato, una frequentazione da parte dell'artista dell'antica città etrusca risulta ugualmente plausibile, data la vicinanza di Orvieto con il centro di Montefiascone, luogo di residenza del Fantastico nella seconda metà della sua

954 Tale notizia si ricava dal primo contratto sottoscritto da Crisostomo, registrato nelle Riformanze dell'Opera del Duomo solo il 25 giugno 1490 (per la questione cfr. cap. III, *Il cantiere del trascoro: maestranze e vicende costruttive*).

vita.

Tra i vari attestati pittorici presenti ad Orvieto a cui potrebbe aver guardato il pittore viterbese in questi anni occorre ricordare, oltre agli affreschi lasciati da Beato Angelico e dalla sua bottega sulle vele della campata d'altare della Cappella di San Brizio, alcuni attestati di Piermatteo d'Amelia (tra cui soprattutto il polittico in Sant'Agostino), e soprattutto la teoria di figure lasciate da Pastura (un pittore che certamente il d'Avanzarano doveva già conoscere bene) sulla balconata del trascoro, campeggianti al centro dell'edificio. Nell'abside, ad una certa distanza da terra, Pintoricchio, tra il 1492 e il 1496, aveva infine lasciato un interessante saggio di quanto stava sperimentando a Roma in quegli anni: a questi affreschi Giovan Francesco guarderà nelle sue opere successive.

Purtroppo non abbiamo nessuna informazione né documentaria né artistica che ci possa illuminare sul periodo della vita del maestro che ricopre interamente il nono decennio del Quattrocento e che deve essere stato di intensa attività lavorativa.

Al 1494, risale la notizia di una presenza del Fantastico nell'alta Valle Tiberina, nell'importante centro di Città di Castello, dove il maestro viene pagato per delle “pitture e figure nella camera dei Priori”, già non più rintracciabili nell'Ottocento. L'informazione d'archivio era stata rinvenuta da Mancini nel “libro del Camerlingato della Comune a pag. 511” e pubblicata nella sua guida di Città di Castello del 1832[955].

Purtroppo la notizia di Città di Castello, per quanto considerata fondamentale nel percorso artistico del D'Avanzarano, rappresenta un episodio completamente isolato e privo di qualsiasi dato che possa in qualche modo collegarla al contesto di provenienza dell'artista. Non si è a conoscenza, infatti, del canale attraverso il quale il pittore possa essersi recato a Città di Castello, né per quale ragione egli sia stato chiamato in un centro situato a una così considerevole distanza dalla sua abituale zona di attività. Inoltre, nel documento tifernate si fa riferimento unicamente al soprannome di un pittore che potrebbe anche essere riconosciuto in un'altra personalità attiva in quegli anni che veniva sopprannominata allo stesso modo.

In ogni caso, a mio giudizio l'esperienza umbra non deve essere considerata così determinante per l'artista, per lo meno a giudicare dalle sue opere certe, nelle quali i riferimenti al Signorelli sono del tutto marginali e, in ogni caso, databili ad anni successivi all'ultimazione da parte del cortonese della decorazione della Cappella di San Brizio ad Orvieto, di certo un centro facilmente accessibile da Montefiascone, come si è visto luogo di residenza del Fantastico.

955 Mancini 1832, II, p. 56 n. 2. Mancini era andato alla ricerca di informazioni su alcune “antiche tavole di quattrocentisti che nel 1829 Giuseppe Andreocci ricordava presenti una volta all'interno del palazzo Comunale (Andreocci 1829, p. 59), ma avendo rinvenuto l'unica notizia del 1494 sulle pitture eseguite dal Fantastico, aveva concluso che Andreocci potesse intendere questi ultimi dipinti, ormai completamente distrutti nell'Ottocento, ma quasi certamente secondo lo studioso eseguiti ad affresco (Mancini, I, pp. 47-48, n. 2).

Non si deve dimenticare, inoltre, che l'attività di Luca Signorelli a Città di Castello, dove il cortonese risiedette proprio a partire dal 1494, si svolse tuttavia, negli anni successivi, in un periodo in cui non sappiamo se il D'Avanzarano sia rimasto nella città umbra o meno. Anche gli influssi della scuola umbra sull'arte del pittore viterbese si possono ritenere una componente importante ma non esclusiva ed essi potrebbero essere stati assorbiti dal maestro anche attraverso un esperienza formativa maturata nella Roma sistina degli anni ottanta, dove il Perugino aveva lavorato alacremente insieme alla sua bottega. Lo stesso Pastura, inoltre, potrebbe essere stato un contatto tra il Fantastico e la pittura peruginesca di quegli anni.

Notizie più dettagliate sull'attività di Giovan Francesco d'Avanzarano iniziano a comparire a partire dalla fine del Quattrocento.

Fondamentale per l'attribuzione degli affreschi dell'abside della chiesa di San Francesco a Bolsena si è rivelata la memoria della presenza a Bolsena del Fantastico nel 1498, anno in egli cui era impegnato a lavorare alle pitture della distrutta chiesa di San Salvatore insieme a Giovanni Paolo di Francesco Falente da Roma: "*In dey nomine amen anno Domini 1498 die primo Aprilis* […] Sia noto et manifesto acchi legirà la presente scripta come facto conto fra Lorenzo dantonio di marchangnilo et Johanne francesco di pietro paulo davanzarano et Janne paulo di francesco falente da roma pintorj in la chiesa di Santo Salvatore di bolsena di tuttj li dinarj et vino et grano pagatj per el decto lorenzo ali supradictj pintorj cioè sonno ducatj diciocto larghj et di tantj ne fero quietanza al decto lorenzo presenti londriccho et Marchionne di pietro paulo di stanghellino testi"[956].

Probabilmente tale lavoro era iniziato già alcuni mesi prima, in quanto già il 4 febbraio di quell'anno i due pittori sono documentati a Bolsena, quando vengono chiamati a stimare gli affreschi eseguiti dal maestro Domenico di Giovanni *de Ferrariis* da Mondovì nella cappella di Santa Lucia all'interno della Basilica di Santa Cristina[957]. Questi lavori si collocano in un periodo molto importante per il centro di Bolsena che proprio a partire dagli inizi degli anni novanta, in seguito alla nomina del cardinale Giovanni de' Medici (figlio di Lorenzo il Magnifico e futuro papa Leone X) a governatore della città, vive una stagione di grande rinnovamento artistico. È questo un momento di intensi rapporti tra Bolsena e la città di Firenze, anche in virtù del fatto che il centro laziale viene di fatto amministrato dal fratello

956 ASVT, Notarile di Bolsena, *Matheus Petri Antonij de Finoguerris de Vulsinio rector ecclesie Sancti Salvatoris* (1489-1515), 77, c 39*r* (cfr. Fagliari Zeni Buchicchio 1997, p. 35 n. 47).

957 Fagliari Zeni Buchicchio 1978, p. 97 n. 37. I due pittori sono chiamati da un certo *Rofenus simonis* e da Giovanna, rispettivamente tutore e madre di Porzia, figlia del defunto Sorano. Dopo aver effettuato il sopralluogo agli affreschi, i due pittori il successivo 6 febbraio sentenziano che le pitture debbano essere pagate ventisette ducati larghi (i documenti sono stati pubblicati integralmente in *idem* 1997, p. 34 n. 44.

maggiore del giovane cardinale, Piero de' Medici, che detiene il potere nella città medicea[958].
Tra il 1493 e il 1495, infatti, i due scultori fiorentini Francesco e Benedetto Buglioni rinnovano completamente la facciata della Basilica di Santa Cristina, conferendo all'articolato complesso un attualissima *facies* rinascimentale. Sul prospetto della chiesa, infatti, organizzato come un arco di trionfo, oltre alle paraste binate che affiancano il portale centrale decorate da classiche panoplie scolpite a bassorilievo, si trovano anche delle sculture in terracotta invetriata che danno conto delle ultime novità in corso a Firenze nel campo della scultura. Gli stessi maestri vengono, inoltre, chiamati a realizzare i nuovi elementi di arredo liturgico anche all'interno della chiesa. In questo momento si sta provvedendo anche al rinnovamento di altri edifici, come la chiesa di San Salvatore, per la quale Francesco Buglioni aveva eseguito nel 1495 il nuovo fonte battesimale, e la chiesa dell'ospedale di Santa Caterina[959].
Probabilmente i rapporti con la città di Bolsena devono essere stati favoriti dalla frequentazione di Giovan Francesco d'Avanzarano del vicino centro di Montefiascone, base di appoggio della vita del maestro per tutto il Cinquecento. Un centro all'interno del quale, probabilmente, il pittore deve aver stimato possibile una adeguata possibilità lavorativa, forse anche in virtù della favorevole congiuntura che la zona del lago di Bolsena stava attraversando, come si è visto, proprio in questo momento.
A partire dal primo decennio del nuovo Secolo Giovanni Francesco di Pietro Paolo da Viterbo si stabilisce a Montefiascone, dove risiede in contrada Porticella[960], acquisendone la cittadinanza e prendendovi in moglie una tale Tisba, dalla quale ha dei figli. A partire da questo momento numerose sono le informazioni di commissioni artistiche affidate al maestro.
Il 16 maggio del 1504 riceve l'incarico di dipingere all'interno della chiesa di Sant'Agostino a Montefiascone la cappella di Margherita, vedova di ser Egidio da Baschi, situata vicino all'altare maggiore, per il prezzo di 24 ducati. Il pittore si impegna a realizzare la scena della Crocifissione con le figure del Cristo crocifisso con ai lati la Vergine, San Giovanni Battista e Maria Maddalena, e con due altre figure a scelta della committente e un fregio ai lati. Il lavoro dovrà essere terminato antro il successivo giorno di Pasqua. In settembre l'artista rilascia quietanza a Margherita per aver ricevuto metà del compenso[961].
Ad appena due anni di distanza, il 3 maggio 1506, all'interno della stessa chiesa viene commissionata al Fantastico anche la decorazione della cappella della confraternita di Santa

958 *Idem* 1978, p. 81.
959 Ivi, p. 82.
960 ASVT, Notarile di Montefiascone, *Lanzilloctus Ricciarellus quondam Ritij de Monteflascone*, 17, c. 273 *r* e *v*, pubblicato integralmente in Fagliari Zeni Buchicchio 1996, p. 467 doc. 8.
961 ASVT, NMont., *Pietro di Angelo*, 1, c. 21, pubblicato in Antonelli 1912, p. 52.

Maria della peste, situata subito a sinistra dell'ingresso, per la quale il maestro si impegna a decorare per cinquanta ducati "*fornicem seu cappellam aut testudinem dicte cappelle Domine Pestis*"[962].

Prima del 20 gennaio 1507 il maestro aveva dipinto, ancora una volta in società con Giovanni Paolo Falente, una cappella per una non meglio specificata confraternita di Vignanello, con la quale erano sorti dei contrasti e dalla quale il maestro doveva ancora ricevere otto ducati del prezzo complessivo[963].

Alcuni anni dopo, nel 1508, il maestro è ricordato di nuovo nella vicina Bolsena, in un documento in cui il santese della chiesa di santa Cristina, Pietro Paolo Thome, dichiara di aver ricevuto dal camerario Pietrangelo *quisdam romani*, oltre a 30 fiorini e un baiocco per la costruzione del tetto della chiesa, dodici libre di denari che deve dare per conto di una certa Menica, moglie di Argalo, a un pittore di Viterbo soprannominato Fantastico, che aveva dipinto la figura di Santa Cristina nella cappella di San Bernardino all'interno della chiesa[964].

Del 20 febbraio 1511 è invece la commissione all'artista dell'unica opera ancora conservata all'interno della sua città natale, centro per il quale, tuttavia, stando ai documenti, il maestro sembra non essere stato particolarmente attivo. Si tratta della tavola destinata all'altare maggiore della chiesa di San Marco a Viterbo, un piccolo edificio romanico che ha dato il nome al quartiere in cui è situato e che in origine costituiva una dipendenza del monastero di San Salvatore al Monte Amiata, dal quale divenne indipendente solo nel 1782, in seguito alla soppressione del monastero amiatino da parte del granduca Leopoldo di Toscana[965].

L'atto di commissione dell'opera è firmato dai santesi della chiesa, Marco Anselmo Folloni e Bernardino Tornaro, i quali richiedono a Giovanni Francesco di Pietro Paolo *Avanzarani de Viterbio* "*unam tabulam cum figuris magnis, videlicet cum figura gloriose Virginis Marie cum filio in brachio, cum figura sancti Francisci et supter figuris parvis cum historia sancti Marci*"[966].

Come si apprende dall'iscrizione nella parte bassa dell'opera, il dipinto venne portato a compimento dopo circa un anno, il 15 aprile 1512. Il pittore, certamente su richiesta della committenza, operò un cambiamento rispetto all'iconografia stabilita nel contratto, inserendo al posto di san Francesco la figura di san Bernardo da Chiaravalle, abate del monastero di

962 ASVT, NMont., *Pietro di Angelo*, 1, c. 63, pubblicato in Antonelli 1912, pp. 52-53.
963 La notizia, che attesta la continuità del legame professionale intercorso tra il Fantastico e Giovanni Paolo da Roma non è stata fino ad oggi mai presa in considerazione dagli studi dedicati al pittore, pur essendo stata pubblicata da Fagliari Zeni Buchicchio già nel 1997 (Fagliari Zeni Buchicchio 1997, p. 35 n. 31).
964 Il documento è trascritto integralmente in Alloisi 1983, p. 260 n. 1.
965 Anelli 2001, p. 179.
966 ASVt, ANVt, *Agostinus Almadiani*, 29, cc. 21*v*-22*v*. Il documento è stato pubblicato per la prima volta da Pinzi (1893, pp. 129-130) e successivamente da Ricci (2005, p. 17, n. 7).

Clairvaux, fondatore del ramo benedettino dei Cistercensi. Tale modifica potrebbe essere stata imposta proprio dai monaci benedettini di San Salvatore al Monte Amiata, del ramo riformato dei cistercensi, i quali potrebbero aver imposto di inserire un riferimento al santo fondatore dell'ordine nella pala destinata all'altare maggiore di una chiesa di loro dipendenza.

La tavola, di cui si affronterà più avanti l'analisi stilistica, si colloca in un momento di intensa attività dell'artista, e non deve essere considerata, come sostenevano Faldi e Alloisi, un'opera appartenente all'attività tarda del pittore, ma piuttosto al periodo della avanzata maturità, quando Giovan Francesco aveva circa cinquant'anni.

Nello stesso anno in cui licenzia il suo lavoro per la chiesa di San Marco, il maestro è attivo anche nel centro di Bagnoregio, dove esegue la decorazione della cappella della Società del Corpo di Cristo, come si apprende da un atto datato 16 giugno 1512 con il quale la confraternita vende un terreno per recuperare un calice che aveva dato al pittore[967].

Proprio in questo periodo si pone un altro importante lavoro eseguito per la sua città di residenza, Montefiascone, dove il Fantastico è impegnato a realizzare una tavola per l'altare maggiore della chiesa di Sant'Agostino, commissionata prima del 3 maggio 1513 quando il capitolo degli Agostiniani e i santesi del convento pagano al maestro un acconto attraverso la cessione di una vigna del valore di 24 ducati[968]. Non sappiamo quando il pittore portò a termine il dipinto, che venne stimato dopo quattro anni, il 6 dicembre 1517 dai due maestri Giovanni Francesco di Silio da Pavia, a quel tempo residente a Capodimonte, e Pietro Paolo di Giovanni Pecudarii, che valutarono l'opera la considerevole somma di 85 ducati[969].

In questi stessi anni Giovan Francesco è coinvolto nelle vicende politiche e sociali di Montefiascone. Nel 1512 e nel 1513, il maestro è, infatti, tra i santesi di Santa Maria delle Grazie occupati nella conclusione dei lavori di edificazione del santuario[970].

Il successivo 10 gennaio 1515, invece si registra la sua presenza ad Acquapendente, dove il Fantastico si impegna per 30 ducati a dipingere e dorare nella cappella di Santa Maria Maddalena, un'immagine della santa di rilievo allo stesso modo in cui essa era prima dell'incendio che era scoppiato nella cappella. Inoltre il maestro deve decorare il tabernacolo e realizzare altre figure nella volta; nel pavimento inferiore, infine, egli è tenuto a realizzare, inoltre, una non meglio specificata “storiam Crucifixi”, poco più avanti indicata come “de

967 ASVt, ANBagn. 12, *Franciscu Johannis de Balneoregio*, 54*r*-55*r* pubblicato in Fagliari Zeni Buchicchio 2004, p. 81 n. 113

968 ASVT, ANMont., *Simone Fastelli*, 10, c. 21, pubblicato in Antonelli 1912, p. 53.

969 ASVT, ANMont., *Battista Angeli Petruccij*, 54, cc. 233*v*-235*r*, pubblicato per la prima volta da Alloisi (*ibidem*), il documento è stato trascritto successivamente anche da Fagliari Zeni Buchicchio 2001, pp. 71-72 n. 22 e, successivamente, da Ricci (2005, p. 21 n. 21).

970 Antonelli 1912, p. 52.

miraculo facto in processione", probabilmente un episodio avvenuto ad Acquapendente[971].

La presenza del maestro in quest'ultima città risulta di notevole interesse, in quanto testimonia una sua attività di ampio raggio nell'area vulsinea, in particolare nei centri che, a partire da Montefiascone, si trovano lungo la via Cassia in direzione nord. Non è da escludere che un contatto tra il pittore e la città aquesina possa essere stato agevolato da Cherubino Ghezius da Acquapendente, maestro di casa del vescovo di Montefiascone e Tarquinia, il cardinale Alessandro Farnese. Proprio il Ghezi, infatti, aveva preso ufficialmente possesso della diocesi di Montefiascone il 1 maggio 1501, in sostituzione del cardinale[972].

Nel 1516 il pittore ricopre la carica di priore del comune di Montefiascone[973]. Durante questo periodo egli ha presso di sé un collaboratore di cui i documenti ci offrono il nome: Sigismondo di Egidio da Imola, che nel 1518 rilascia a Giovan Francesco da Viterbo una quietanza di pagamento per sei carlini ricevuti a saldo di tutto quello che il garzone doveva avere dal maestro viterbese[974].

Un altro artista con il quale il Fantastico risulta in contatto è l'orvietano Smiraldo di Bernardino di maestro Giovanni, dal quale acquista per 18 ducati nel marzo del 1516 un terreno di proprietà della moglie *Petrutia* situato a Montefiascone in contrada Fontevecchia[975].

I rapporti con Viterbo, piuttosto scarsi in base ai documenti in nostro possesso, sono testimoniati invece da una stima del 1521 che l'artista compie a Viterbo insieme a Monaldo Trofi (nell'atto i due sono definiti "*pictori egregij*") di una pittura eseguita da un certo maestro veronese Francesco di Bernardino Santino nella cappella di *Johannis Mathei de Mediolano* in Santa Maria in Gradi[976].

Nel 1522, Giovan Francesco ricopre nuovamente la carica di priore a Montefiascone[977]. Probabilmente nel 1526 egli intervenne nuovamente all'interno della cappella di Santa Maria della Peste, nella chiesa di Sant'Agostino, come informava probabilmente un'iscrizione ricordata da una Visita Pastorale del 1630, in cui si dice che la cappella era stata ornata dagli illustri artisti soprannominati il Sordo e il Fantastico[978].

La morte del pittore si colloca prima del 15 gennaio 1530, quando la moglie Tisba per

971 Fagliari Zeni Buchicchio *Le fonti d'archivio sulla chiesina campestre della Madonna dei Cacciatori a Bolsena*, in *La Madonna dei Cacciatori a Bolsena. Una chiesina ritrovata* a cura di Nino Botarelli, Città di Bolsena Editrice, Bolsena 1997, p. 35, nota 50.
972 Fagliari Zeni Buchicchio 2004, p. 74 n. 87.
973 Antonelli 1912, p. 52.
974 La notizia resa nota per la prima volta da Antonelli (1912, p. 53) è stata ripubblicata con la trascrizione del documento anche da Fagliari Zeni Buchicchio (2004, p. 81 n. 113).
975 ASVT, ANMont., *Lanzilloctus Ricciarellus quondam Ritij de Monteflascone*, 17, c. 273 *r* e *v.*
976 Fagliari Zeni Buchicchio 2004, p. 49 e p. 80 n. 107 (ASVT, ANVt, 2461, Sebastianus quondam Antonij de Turinis de Viterbio, c. 31 *r-v*, 8 aprile 1521).
977Antonelli 1912, p. 52.
978 Breccola 2013, p. 3.

"*consulere rebus suorum filiorum* et *exonerare coscentiam sui mariti*" trasferisce un canone a favore del capitolo della cattedrale da una vecchia vigna abbandonata e deperita ad un'altra ugualmente di sua proprietà[979].

Nello stesso 1530 il nome del Fantastico compare nuovamente a Bolsena, nelle carte dell'Archivio Comunale, dove si ricorda probabilmente la spesa effettuata per il vitto del maestro e del suo socio di Montefiascone (Sigismondo da Imola?) nel periodo in cui lavoravano alla decorazione della cappella di San Giuseppe nella chiesa di Santa Cristina[980].

Per una nuova visione di Giovan Francesco d'Avanzarano: la pala di San Marco e gli affreschi della Madonna della Peste.

Alla luce delle vicende critiche che hanno caratterizzato gli studi dedicati al Fantastico emerge chiaramente come le sue opere manifestino una ricchezza di riferimenti attribuibile solo in parte a quella cultura figurativa umbra e toscana di matrice pinturicchiesca e signorelliana, considerata come esclusiva dagli studiosi.

Il catalogo del maestro, inoltre, soggetto nel tempo a varie fluttuazioni, mostra caratteri tutt'altro che omogenei e che trovano solo parzialmente riscontro con la biografia del pittore delineata dalla documentazione.

Inoltre, a dispetto della loro condizione di capisaldi da cui partire per una corretta definizione del suo stile, le opere documentate dell'artista viterbese sembrano essere state considerate solo marginalmente dalla critica, perché ritenute di basso livello qualitativo o per il loro frammentario stato di conservazione. Ci si riferisce alla più volte citata pala della chiesa di San Marco a Viterbo e agli affreschi della cappella della Madonna della peste a Montefiascone, i quali ad un esame più approfondito si dimostrano di ben altro livello rispetto a quanto generalmente ritenuto e ricchi di una serie di elementi poco o nulla considerati negli studi. Tali opere, confrontate con le altre attribuite al maestro, in alcuni casi mostrano una tale e netta distanza stilistica da spingere a riconsiderare le più recenti proposte di raggruppamento e a ritenere il catalogo del pittore viterbese ancora troppo vasto e bisognoso di alcuni interventi di aggiustamento.

Tra tutte le opere attribuibili con certezza a Giovan Francesco, quella giunta a noi nel migliore stato di conservazione è senza dubbio la tavola dell'altare maggiore della chiesa di San Marco a Viterbo (fig. 1).

979 Antonelli 1912, p. 52.
980 Faldi 1970, p. 51 n. 28.

L'opera è destinata ad una chiesa dipendente dalla potente abbazia cistercenze di San Salvatore al Monte Amiata ed è portata a termine tra il 22 febbraio 1511 e il 12 aprile 1512.
Come si è visto, essa viene commissionata al maestro nel periodo della maturità, quando il pittore aveva intorno ai cinquant'anni di età. È utile ricordare come non ci si trovi in una fase "stanca" e decadente del percorso artistico del maestro, ma probabilmente nel momento di più intensa attività, che si colloca al termine di tutta una serie di esperienze artistiche vissute nel corso di circa due decenni: Giovan Francesco, infatti, ha già partecipato a cantieri di decorazione ad affresco di un certo impegno, collaborando anche con altri pittori di varia estrazione e provenienza, come gli affreschi perduti per la chiesa di San Salvatore a Bolsena, quelli per la cappella di Margherita di Egidio da Baschi e della confraternita di Santa Maria della Peste in Sant'Agostino a Montefiascone, quelli per il palazzo dei Priori a Città di Castello e, forse, quelli della balconata del coro di Orvieto. Liquidare troppo frettolosamente, quindi, la pala di San Marco, a mio avviso, non consente di formarsi un'idea oggettiva sulle reali caratteristiche del linguaggio del maestro.
Fino ad oggi, non è mai stata presa in considerazione con il giusto peso l'osservazione avanzata da Van Marle, il quale senza conoscere il documento che assegnava la pala di San Marco al Fantastico, vi riscontrava l'opera di un pittore influenzato, oltre che dagli umbri, anche da Antoniazzo Romano[981].
Proprio la presenza di elementi antoniazzeschi è una delle caratteristiche, mai messe pienamente in luce fino ad ora, che a mio giudizio emerge dalle figure della tavola viterbese. Una vicinanza, quella all'Aquili riscontrabile, in primo luogo, dal particolare modo di definire le figure, generate da una sottilissima linea di contorno, tracciata da una mano che si muove con estrema sicurezza, senza nessun cedimento a sbavature o divagazioni estemporanee e che tocca, in alcune parti, punti di notevole qualità: si notino il volto della Vergine, sottilmente indagato, e, ancor più, il modo in cui è reso il corpicino grasso e paffuto del Bambino, il gioco elegante tra le mani di quest'ultimo e quelle della madre. Dal sapore fortemente antoniazzesco, in particolare, è il volto di Maria, atteggiato in una particolare sorriso malizioso, appena accennato, che nella sua semplificata, ma assai raffinata definizione, sembrerebbe far pensare alla *Madonna di Velletri* dell'Aquili. Altri confronti possono essere avanzati con il trittico di Zagarolo, attribuito ad un collaboratore di Antoniazzo, soprattutto per le analogie riscontrabili nella durezza dei tratti con cui sono eseguiti i personaggi unita ad un "colorismo vivace ottenuto attraverso l'accostamento di colori complementari"[982].

981 Van Marle 1934, XV, p. 341.
982 Cavallaro 2013, p. 118.

Tutto è risolto nella pala viterbese con grande eleganza e apparente semplicità che si traduce in un afflato monumentale e iconico che staglia le figure nette e immanenti, a riempire quasi completamente la superficie della composizione. Si guardi ad esempio l'ampio e voluminoso panneggio che avviluppa la Vergine, una vera e propria matrona che tiene saldamente il figlio sulle ginocchia, o i volti austeri e solenni dei santi laterali. A questi elementi, si aggiungono, tuttavia, alcune rigidità dal sapore arcaistico, ancora tardogotico, soprattutto nella resa delle mani e dei panneggi dei santi laterali, dove il pittore sembra aver ceduto in parte a quello sforzo di definizione molto evidente nelle figure centrali. Basti vedere come è disegnato il volto di san Marco, il quale decontestualizzato dall'opera potrebbe far pensare ad un maestro attivo alla metà del XV secolo.

Tuttavia anche questi tratti all'apparenza più ingenui non denunciano mai una caduta di tono, ma sono sorretti sempre da una sostenuta qualità formale.

La tavola di San Marco, quindi, rappresenta un'opera di alto livello, dove convivono elementi attardati, probabilmente legati alla prima formazione del pittore, forse avvenuta localmente, ad altri di orientamento ben più aggiornato. Basti notare l'eleganza della decorazione all'antica che corre lungo il fregio dell'architrave della cornice, dove all'interno di girali floreali ricorrono delle eleganti figure fitomorfe che ingaggiano battaglie con sfingi alate dipinte a monocromo. Un ulteriore elemento da sottolineare a mio avviso è costituito dall'impostazione della figura della Vergine: quest'ultima è assisa sul trono con il busto lievemente ruotato verso sinistra attraverso l'avanzamento della spalla destra, completamente coperta dal risvolto del manto che ricade in basso e si appoggia sulle ginocchia. Tale movimento è controbilanciato dall'inclinazione opposta del volto verso sinistra, mentre caratterizza decisamente la figura il protendersi in orizzontale dell'avambraccio destro che si allunga fino al corpo di Gesù.

Una postura piuttosto complessa che trova un modello di confronto esemplare nella figura di Maria della *Pala dei Decenviri* di Pietro Perugino, attualmente nella Pinacoteca Vaticana, ma in origine destinata alla cappella del consiglio dei Priori di Perugia. Una particolare invenzione, quella peruginesca, alla quale il Vannucci arriverà dopo una serie di approfondimenti eseguiti sul soggetto della Madonna in trono con il Bambino, iniziati a partire dai primi anni novanta con le pale per la chiesa di San Domenico a Fiesole (1493) e Sant'Agostino a Cremona (1494)[983]. In seguito, dopo aver perfezionato il tema nel dipinto dei Decenviri, commissionato nel 1495, il maestro di Città della Pieve lo utilizzerà con alcune varianti anche nelle opere successive, come ad esempio il gonfalone della Giustizia, eseguito

983 Garibaldi 2004, pp. 133-137.

per l'omonima confraternita perugina nel 1496[984].

Nel contesto dell'opera viterbese, l'idea peruginesca risulta calata in maniera un po' forzata, in quanto le morbide e ritmiche movenze, meticolosamente calcolate dal Perugino per conferire ai suoi personaggi l'idea di "movimento musicale" più fluida e aggraziata possibile, risentono dell'impostazione bloccata delle figure.

I personaggi del Fantastico, infatti, risultano più monumentali che aggraziati e il *mélange* che fuoriesce dalla tavola di San Marco, anche se non completamente riuscito, dona all'opera un sapore del tutto particolare e accattivante, caratterizzato da un'idea compositiva di fondo piuttosto elementare e tradizionale, in cui arcaismi di stampo locale si sposano ad una concezione solenne dei personaggi di gusto romano, addolcita da cadenze ritmiche umbre.

La stessa figura di San Marco, ad esempio, palesa quell'ancheggiamento molleggiato che ricorda gli influssi esercitati dallo stile del Perugino su molti dei personaggi realizzati da suoi colleghi.

Non è possibile stabilire come il Fantastico sia entrato in contatto con l'invenzione del Vannucci: forse egli ebbe modo di osservare le opere di Pietro fermandosi a Perugia lungo la strada di andata o di ritorno in un ipotetico viaggio a Città di Castello, successivo tuttavia al suo soggiorno documentato del 1494, precedente all'esecuzione della pala dei Decenviri.

In alternativa si potrebbe pensare che alcune idee compositive di Pietro Perugino siano arrivate indirettamente all'artista attraverso il Pastura, un pittore di genuina formazione umbra che dovette avere intensi rapporti con il maestro di Città della Pieve. Ad esempio, una composizione della Madonna in trono con il Bambino che riprende lo schema della Vergine dipinta nella Pala dei Decenviri è costituito a Viterbo dall'affresco staccato dalla lunetta del portale della chiesa di Santa Maria del Paradiso, realizzata dal Pastura alla fine degli anni ottanta del Quattrocento[985].

In particolare, un elemento di vicinanza con la tavola di San Marco risulta la posizione del Bambino, seduto sulle ginocchia della madre (mentre a Perugia egli è in piedi), e il modo in cui sono raffigurate le mani della Vergine mentre interagiscono con quelle del figlio.

Un discorso a parte meritano le gustosissime tavolette della predella con *Episodi della vita di San Marco evangelista* e i *Santi* sui pilastrini laterali (figg. 11-20). Queste parti della composizione, infatti, come risulta chiaramente dalle evidenti divergenze stilistiche riscontrabili rispetto al dipinto principale, sono state affidate dal Fantastico ad altri pittori, che potrebbero essere stati anche esterni alla sua bottega. Il maestro responsabile dei santi dei

984 Ivi, pp. 139-140.

985 Rinaldi 2004, pp. 75-76; sull'opera cfr, anche Zuccari 1983, p. 238.

pilastrini, tra cui compare anche sant'Alberto (fig. 12), principale santo dell'ordine dei Carmelitani, risulta un pittore di alto livello qualitativo, un maestro che palesa una formazione toscana o umbro-toscana e che conferisce alle piccole figure un carattere distintivo, con un'impostazione monumentale e scultorea delle figure, avvolte in panneggi verrocchieschi che sembrerebbero far pensare, in alcuni personaggi, anche ad esiti affini a quelli di Bartolomeo di Giovanni o di analoghi collaboratori del Ghirlandaio.

Si osservi, inoltre, come questi piccoli personaggi, rispetto ai protagonisti della pala centrale, siano inseriti con maggiore credibilità all'interno delle piccole nicchie in cui sono effigiati e come la luce esalti la profondità della struttura architettonica e la tridimensionalità delle vesti.

Un ulteriore elemento che sembra rimandare ad una cultura fiorentineggiante di questo anonimo artista potrebbe essere costituito proprio dalla figura di Sant'Alberto che schiaccia il diavolo sotto ai suoi piedi, uno spunto compositivo introdotto a Firenze da Cosimo Rosselli alla fine degli anni sessanta, nella pala di santa Barbara per la chiesa dell'Annunziata (oggi alle Gallerie dell'Accademia) e, successivamente, da Ghirlandaio e da Piermatteo d'Amelia[986].

Tale rapporto tra un maestro di così alta qualità formale attivo sui pilastrini laterali e il Fantastico, autore della tavola principale e latore di un linguaggio meno aggiornato e di qualità forse meno sostenuta, pone qualche interrogativo, in quanto, in genere, le parti marginali di una pala d'altare erano riservate a pittori meno affermati rispetto al titolare della commissione.

Non escluderei perciò, che i due pilastrini laterali, anche per la presenza di sant'Alberto, un santo appartenente ad un altro ordine religioso rispetto a quello dei proprietari dell'edificio, i Benedettini cistercenzi, fossero in origine destinati ad un'altra chiesa. Non a caso nel contratto con il d'Avanzarano si fa riferimento unicamente alla pala centrale e alla sottostante predella.

Il maestro responsabile di quest'ultima si caratterizza, rispetto all'autore dei santi sui pilastini, per uno stile più rustico e popolareggiante, vivificato tuttavia da un efficace e gustosissimo estro narrativo, attraverso il quale descrive con grande efficacia tutte le varie scene in cui è ambientata la vicenda marciana.

Un'attenzione analitica è riservata alla resa degli abiti dei personaggi e alle ambientazioni, realizzate con invenzioni fantasiose e sempre nuove. Si tratta, probabilmente, di un artista specializzato in opere di piccolo formato, che risulta al corrente dei fatti figurativi a lui contemporanei, citati con disinvoltura, come ad esempio nella scena del martirio del santo, dove gli aguzzini che tirano san Marco con la corda al collo costituiscono una letterale citazione dai demoni dipinti da Luca Signorelli nella lunetta dedicata all'*Inferno* all'interno

986 Sul tema cfr. Vignoli 2011, p. 152; Dalli Regoli 2008, pp. 12, 17 n. 45.

della cappella di San Brizio a Orvieto.
Un ultima osservazione merita, a mio avviso, la soluzione originale di dipingere, anziché eseguire ad intaglio, i classici elementi decorativi architettonici a ovuli della parte superiore della cornice che, in alto, corona la pala, probabilmente un modo utilizzato dall'artista per semplificare, e risparmiare, sui lavori di carpenteria del supporto ligneo.

Senza dubbio, l'opera più complessa e di più alto valore artistico realizzata da Giovan Francesco d'Avanzarano giunta sino a noi è la decorazione della cappella di Santa Maria della Pestilenza a Montefiascone (figg. 21-39).
L'opera, purtroppo, si trova in uno stato di conservazione che ne rende difficile la lettura. Numerose e, in alcuni casi, molto estese, infatti, sono le lacune che interessano la superficie degli affreschi, stuccate a livello e campite con una scialbatura bianca in occasione di un restauro del 1977[987], soluzione che disturba molto la visione dei dipinti in quanto tende a far scomparire gli affreschi e a portare, al contrario, in evidenza le ampie zone lacunose.
Le aree dove si conserva ancora l'intonaco originale dipinto, inoltre, sono piene di abrasioni e caratterizzate da un generale sbiancamento, mentre i volti delle figure della parete absidale rimangono leggibili solo a livello delle incisioni dei cartoni in quanto essi sono stati tutti strappati in occasione di un intervento di restauro avvenuto nei primi anni del secolo scorso. Ciononostante, il ciclo si impone senza dubbio come uno dei più interessanti in tutto il territorio viterbese.
Anche la chiesa di Sant'Agostino ha subito la stessa triste sorte della cappella ed è stata adibita, prima, all'uso di stalla e fienile e, successivamente, a quello residenziale, una destinazione d'uso che ha comportato il sopraelevamento della struttura di un piano in cui sono stati ricavati degli appartamenti. Anche l'ambiente che ospita gli affreschi del D'Avanzarano costituisce attualmente parte di un'unità abitativa, al presente posta in vendita presso una locale agenzia immobiliare. Dell'importante complesso, dove la tradizione vuole che abbia soggiornato anche Martin Lutero, rimane oggigiorno solamente il portale esterno e la cappella della confraternita della Madonna della Pestilenza.
Quest'ultima non ha mai beneficiato di particolari attenzioni da parte della critica[988], ad eccezione di una guida di Montefiascone pubblicata nei primi anni del secolo scorso[989], in cui

987 Breccola-Mari 1979, pp. 206-207.
988 Recentemente è stata riportata l'attenzione sul monumento in occasione di un convegno organizzato a Orte lo scorso 26 febbraio del 2016, attraverso un intervento di Fabio Marcelli dal titolo *Giovan Francesco d'Avanzarano a Montefiascone*, che ha messo in evidenza, da un lato, la mancanza di studi specifici sulla cappella, dall'altro il suo notevole interesse artistico.
989 Salotti-Codini 1909, pp. 43-45.

gli affreschi venivano descritti ed esaltati quali opere di altissima qualità. Nel 1909, quando l'ambiente era utilizzato come mulino da olio, gli affreschi erano appena stati ritrovati al di sotto dello scialbo dal farmacista di Montefiascone Fermano Castellani[990]. Questi ultimi, essendo databili dal contratto di allocazione al 1506, costituiscono la più antica opera certa di Giovan Francesco d'Avanzarano, di cinque anni precedente alla commissione della pala di San Marco.

La cappella si innestava perpendicolarmente lungo il fianco sinistro della chiesa, a ridosso dell'ingresso, e vi si accedeva attraverso un grande arco a tutto sesto che si apriva in un punto situato piuttosto vicino alla controfacciata, di fronte al secondo altare della parete destra.

La struttura dell'ambiente, piuttosto ampio, si imposta su una pianta rettangolare (circa sei metri per nove) voltata a crociera, e si apre sulla parete di fondo con una piccola abside semicircolare. Dalla cappella si accede ad un altro ambiente più piccolo che viene a porsi con un lato sul filo della facciata della chiesa. Come ci informano due Sacre Visite del 1583 e del 1630, in origine la struttura del monumento doveva essere di una certa complessità, in quanto suddivisa in più luoghi di culto: oltre alla cappella dedicata alla Madonna della Pestilenza, luogo di culto dell'omonima confraternita, infatti, esso ospitava anche l'oratorio della Madonna della Potenza, fatto edificare dalla stessa confraternita, che dai due ambienti prendeva il nome di confraternita di Santa Maria della Pestilenza e della Potenza.

L'oratorio della Madonna della Potenza, situato ad un livello altimetrico più alto, era raggiungibile esclusivamente dalla cappella della Pestilenza attraverso ventiquattro gradini e si appoggiava al portico antistante la chiesa, essendo ricavato molto probabilmente nel sottotetto di quest'ultimo, sopra le sue volte in muratura[991].

La cappella della Potenza era molto frequentata dal popolo in quanto custodiva un'immagine ad affresco della *Vergine con il Bambino tra i santi Agostino e Nicola da Tolentino* molto venerata[992]. Proprio per la sua particolare posizione, separata e appartata dalla chiesa di Sant'Agostino e raggiungibile unicamente attraverso la cappella di Santa Maria della Peste, i frati agostiniani si erano lamentati e avevano proposto di demolire tanto la cappella quanto il portico e di spostare l'immagine sacra all'interno della chiesa. Sempre attraverso la cappella principale e tramite gli stessi gradini che ascendevano all'oratorio della Madonna della Potenza, infine, si poteva entrare nelle stanze della confraternita.

Sembra che i propositi degli Agostiniani andarono a buon fine, come dimostra la Sacra Visita

990 Ivi, p. 43 n. 3.

991 Musolino 1993, p. 106. Probabilmente questo ambiente doveva essere situato nel punto in cui attualmente si trova la stanza che si apre direttamente sul piazzale antistante la chiesa, accessibile da un arco a tutto sesto che si apre sulla parete che ospita la scena dello *Sposalizio* o *Presentazione al tempio*.

992 AVMf, *Visita Cecchinelli* (1630), p. 349.

del 1645 che non menziona più l'oratorio della Potenza, al contrario ancora in loco nel 1630[993]. Evidentemente la confraternita era chiamata indifferentemente con gli appellativi di "Santa Maria della Pestilenza" o "della Potenza" anche dopo l'abbattimento dell'oratorio dedicato a quest'ultima, come si evince da un'inedita descrizione fatta dal priore del convento il 25 febbraio 1693, il quale ricorda all'interno della chiesa solamente la cappella della Potenza: "La chiesa è di grandezza non mediocre essendo lunga e larga a proportione et in bonissimo stato. Vi sono tre cappelle cioè di S. Antonio dove è la compagnia degli artisti et è ben offittiata e ben provvista di tutte le cose necessarie. Della Potenza quale è di qualche grandezza et adornata di pitture di bravo pittore ed è parimente provvista di tutte le suppellettili necessarie. La terza della Maddalena ancora provvista d'ogni cosa necessaria. Vi sono quattro altri altari ben adornati e provvisti di candelieri, croci e di ogni altra cosa necessaria. Vi è poi l'altar maggiore fabbricato con qualche maestà, avanti al quale arde di continuo la Lampada, dietro al quale vi è Choro grande da offittiare, con la sua sagrestia e contiguo un giardinetto"[994].

Furono il rettore Pietro Francigena e il camerario Baldassarre di Raimondo della confraternita di Santa Maria della Peste a commissionare il 3 maggio 1506 a "*magistro Fantastico de Viterbo*" la decorazione del "*fornicem seu cappellam aut testudinem dicte cappelle Domine Pestis*"[995]. Come ci informa la Sacra Visita del vescovo Gaspare Cecchinelli del 1630, le decorazioni della cappella erano state eseguite nel 1526 da due pittori soprannominati il Sordo e il Fantastico[996], notizia probabilmente ricavata da una iscrizione dipinta all'interno dell'oratorio, forse identificabile con una targa che conteneva delle parole attualmente illeggibili posta sulla parete meridionale dell'ambiente.

Sopra all'altare addossato all'abside era collocata un'icona su tavola quadrata definita "antichissima" che rappresentava il Cristo con in mano delle frecce e la Vergine, contenuta in una "finestrella a forma di armadio", probabilmente una nicchia ricavata nel muro all'interno dell'abside[997]. Lungo le pareti della cappella correva una seduta in peperino sorretta da colonnine attualmente scomparsa[998]. Nella Sacra Visita del 1630 le pareti vengono definite tutte dipinte, anche nella volta, e si dice che esse rappresentano storie sacre, il tempio di Salomone e i Profeti[999]. Nella Sacra Visita del 1583 effettuata da Giuseppe Mascardo, inoltre,

993 Musolino 1993, p. 108.
994 ACGA, *Notitie Provinciae Romanae*, II, (1-248).
995 Antonelli 1912, p. 52.
996 AVMf, *Visita Cecchinelli* (1630), p. 350.
997 Ivi, p. 351. La descrizione più precisa dell'iconografia dell'icona è fatta nella Sacra Visita Mascardo del 1583 (cfr. Musolino 1993, p. 105).
998 *Ibidem.*
999 AVMf, *Visita Cecchinelli* (1630), p. 351

si aggiunge che la cappella risulta decorata da pie immagini dorate, le quali per la metà, a causa dell'annerimento dovuto all'antichità, necessitano di essere ripulite e restaurate, mentre l'altra metà era stata imbiancata per i guasti prodotti dalla stessa umidità[1000].

Nel 1615 la Confraternita, che il Vescovo Cecchinelli ricorda aggregata all'arciconfraternita romana di Santa Maria del Pianto[1001], lasciò l'oratorio in Sant'Agostino e si trasferì all'interno del borgo di Montefiascone nella chiesa di San Giovanni in Borgo, appartenente al capitolo della cattedrale, che da quel momento cambiò il nome in Santa Maria della Potenza. I confratelli, tuttavia, continuarono a utilizzare la cappella affrescata dal Fantastico in Sant'Agostino come luogo di sepoltura per i loro aggregati[1002]. Nel 1675, infine, il vescovo Massimi incluse la compagnia nell'elenco di quelle che sarebbero dovute essere soppresse[1003]. La cappella in Sant'Agostino, come si apprende da una notizia del 1794 passò, quindi, alla confraternita di Sant'Antonio abate che aveva sede sempre nella stessa chiesa agostiniana[1004].

La più antica notizia che accerta l'esistenza della confraternita di Santa Maria della Pestilenza a Montefiascone è perciò costituita dall'atto di commissione degli affreschi al Fantastico.

In base a quello che è possibile giudicare dallo stato conservativo attuale degli affreschi, essi rappresentano sulla parete absidale una complessa composizione suddivisa su due livelli da un fregio che corre orizzontalmente per tutta la larghezza della parete. La parte inferiore è sostenuta da una assai articolata griglia architettonica costituita da archi a sesto ribassato affiancati da paraste di stile composito, all'interno delle quali sono inserite diverse figure di santi. Al centro del tamburo la serie di arcate si interrompe per lasciare il posto ad una sorta di edicola caratterizzata dagli stessi elementi architettonici dipinti nel resto della parete, di cui non è possibile dire quale fosse il soggetto che originariamente vi era dipinto all'interno. Forse qui vi poteva essere inserito il tabernacolo contenente la perduta icona della Madonna della Pestilenza ricordata nelle Sacre Visite del 1583 e del 1630. Tutte le figure della zona inferiore risultano irrimediabilmente rovinate da un strappo eseguito nel 1916 da Tito Venturini Papari su incarico dell'Ispettore Onorario ai Monumenti Ferdinando Egidi, direttore della Banca Cooperativa Popolare e fratello di Pietro Egidi[1005], operazione che ha asportato tutti i volti delle figure meglio conservati. A ricordo e compensazione del dannoso intervento rimangono ancora perfettamente leggibili sull'intonaco le incisioni dei cartoni utilizzati per trasportare il disegno preparatorio sulla superficie muraria, e alcuni segni dell'originaria policromia che

1000 Musolino 1993, p. 105.
1001 Ivi, p. 107.
1002 Ivi, p. 106.
1003 Ivi, p. 108.
1004 *Ibidem.*
1005 Rinaldi 2008, p. 195.

danno una vaga indicazione dei punti di luce e del volume di alcuni volti.
Sulla parete su cui si imposta l'arco absidale erano dipinti a sinistra la figura di *San Sebastiano* (fig. 23, di cui sono visibili solamente parte delle gambe dalla coscia a poco sotto il ginocchio) e a destra quella di *San Rocco* (figg. 30-31, conservato solo nel mezzobusto, purtroppo apprezzabile esclusivamente negli ingombri generali della figura e nella dettagliatissima incisione a punta metallica).
Queste due furono le prime figure ad essere recuperate al di sotto dello scialbo nei primi anni del novecento e di esse ci rimane una efficace descrizione di Luigi Codini che a proposito del San Sebastiano affermava "che fu scambiato da principio per il giovine Tobia, scoperto nel viso che è con bellissimi colpi di luce, e nelle gambe che sono studiate con profonda anatomia, sebbene le mosse siano un po' esagerate; e S. Rocco non tutto messo in luce, di squisita modellazione scambiato al primo suo apparire per l'Arcangelo Raffaello. Il volto è leggermente inclinato verso la sua destra; gli occhi sono belli, vivi, significanti; la lunga chioma inanellata ricade con un certo movimento sulle spalle lasciando scoperta parte del collo. Sulla testa ha un diadema, e una raggiera semplicemente filettata gira intorno al capo. L'abito consiste in una pellegrina allacciata innanzi per mezzo di una fibula molto lavorata. Delle mani quella di destra, la sola scoperta, sorregge un lungo bastone d'appoggio"[1006].
All'interno del tamburo, ai lati dell'edicola centrale si riconoscono sulla sinistra *Santa Caterina d'Alessandria* e dalla parte opposta *Maria Maddalena*. Nella parte alta della parete è stata dipinta, all'interno dell'arcone, la classica scena dell'*Annunciazione*, di frequente destinata a questa zona della chiesa: al colmo della parete compare all'interno di una mandorla iridescente il *Padre Eterno* quasi completamente illeggibile, circondato da Serafini e Cherubini, mentre all'imposta dell'arco si trovano a destra la *Vergine Annunziata* (ridotta ad un'ombra a causa dello strappo) e, a sinistra, quella che una volta era la figura dell'*Arcangelo Gabriele*, attualmente completamente scomparso. Di quest'ultima figura ci fornisce una descrizione lo stesso Codini: "nella parete di fondo ove si spiega un'abside, su in alto viene dipinto e graffito tra la gloria il Padre Eterno, e disposta nei riquadri di sinistra e di destra la solita Annunciazione, bellissima questa per la profilata figura della Madonna, e per l'ispirata mossa dell'Arcangelo Gabrielle nudrita di una gagliarda fantasia. Sopra ammirasi l'iscrizione: Ecce ancilla domini [attualmente scomparsa]"[1007]. La calotta dell'abside (fig. 22) è quella che ha risentito maggiormente dei problemi di umidità e risulta quasi totalmente ricoperta da una grandissima lacuna che si estende per più della metà della superficie. Si riescono, tuttavia, a

1006 Codini 1909, p. 43.
1007 *Ibidem*.

riconoscere due figure che compaiono sulla metà destra di cui, quella più conservata è dipinta verso il centro della calotta e appartiene a un personaggio seduto su un trono di cui si intravede il sontuoso manto panneggiato che ricopre le gambe (che si distingue per l'insolito e affascinante colore violetto, quasi lilla) e la parte alta dell'ingombro della testa. Alla destra di quest'ultimo, di formato più piccolo, all'estremità della catino si intravede poco più di un ombra di quello che in origine doveva essere un angelo, probabilmente musicante, come farebbe pensare la sagoma di ciò che parrebbe un liuto.

Probabilmente, visto che la figura seduta sul trono, certamente per la sua collocazione un personaggio preminente all'interno della composizione, non è posta esattamente al centro della calotta, si deve credere che accanto ad essa ve ne fosse un'altra di pari importanza, con la quale condivideva il centro della scena. Non è escluso che proprio nel punto focale della cappella e di maggior impatto visivo fosse stata riproposta l'immagine presente nell'icona custodita sull'altare, che come informa una sacra visita era generalmente celata da un drappo di seta: nella catino perciò la figura ancora visibile assisa sul trono poteva essere quella del Cristo intento a scagliare della frecce, affiancato sulla sinistra dall'immagine della Vergine che intercede misericordia per il popolo sottoposto agli strali della terribile malattia.

Senza dubbio la parte meglio conservata di tutta questa parete è costituita dall'ornamentazione all'antica che ricopre tutte le paraste e il lungo fregio orizzontale, una decorazione dallo spiccato gusto archeologico che si presenta estremamente aggiornata e di alta qualità. In essa compaiono tritoni, satiri che suono l'*aulos*, teste faunesche, amorini, girali acantacei che ospitano gufi.

Nella fascia che rigira intorno alla calotta, invece, sono raffigurate coppie di delfini affrontate che si trasformano in girali acantacei, mentre sulle paraste che dividono i santi nella zona inferiore compaiono eleganti candelabre. I fregi sono tutti eseguiti a chiaroscuro su fondo giallo, rosso e azzurro, e presentano un campionario così vario e di così alto livello da lasciare in un primo momento sorpresi per l'attualità della soluzione, datata al 1506, in un momento che coincide con la definitiva esplosione a Roma del gusto antiquario.

Allo stesso modo di estrema eleganza risultano i capitelli compositi bronzei in cui compaiono mascheroni fogliati tra i quali, un vertice molto alto da un punto di vista dell'invenzione e della qualità esecutiva è costituito dal capitello composito della parasta che divide la figura di san Rocco da quella della Maddalena, in cui compare un'anfora centrale posta a dividere in basso due mascheroni fogliati e in alto due delfini dalla cui coda si sviluppano le volute ioniche.

Rispetto alla parete absidale, tanto quella sinistra quanto quella destra si dimostrano

completamente diverse, soprattutto dal punto di vista impaginativo, in quanto in esse scompaiono improvvisamente sia le decorazioni a grottesca di gusto antiquariale che le membrature architettoniche che dividono in vari campi la composizione. Inoltre, appare del tutto evidente come gli artisti all'opera sulle due pareti siano due personalità del tutto diverse tra loro, caratterizzate da due linguaggi figurativi completamente diversi.

Se il maestro attivo sulla parete destra, infatti, può essere avvicinato stilisticamente al d'Avanzarano e le sue figure possono essere confrontate con quelle del maestro viterbese, quello responsabile della parete opposta mostra uno stile completamente diverso, sia nel modo in cui realizza i singoli personaggi che nell'orchestrazione del fondale architettonico, dimostrando di essere un pittore più aggiornato e pienamente consapevole della nuova stagione classicista inaugurata da Raffaello a Roma durante il pontificato di Leone X.

La parete destra, molto rovinata, conserva solo parte della decorazione originaria. Questa era suddivisa in due scene dipinte rispettivamente sulla metà sinistra e quella destra, separate al centro dalla finestra che in alto illumina la cappella. Ciascuna scena, inoltre, è nettamente distinta su due livelli da una sottile coltre di nuvole bianche che ospitano nella parte superiore dei cori angelici: il gruppo dei *Tre angeli musicanti*, sulla sinistra (fig, 32), e quello dei *Tre angeli cantori* sulla destra (fig. 35).

Nella zona inferiore è riconoscibile solamente la scena mutila dell'*Adorazione dei Magi* sulla destra (figg. 36-39), mentre nella metà sinistra si è conservata unicamente la parte superiore della capanna raffigurata lievemente di tre quarti, di cui si conserva la struttura del timpano e la falda sinistra del tetto: probabilmente in questa storia doveva comparire o un'*Adorazione del Bambino*, oppure un'*Adorazione dei pastori*, a completare con quella dei Magi quel gruppo di raffigurazioni che esaltano la figura della Vergine attraverso il racconto degli episodi collegati alla nascita di suo Figlio.

Sulla parete di fronte la suddivisione della superficie è completamente abolita in favore di una grandiosa, unitaria, ambientazione scenica che spalanca all'osservatore una veduta urbana di una città dell'antichità classica (fig. 40): sul proscenio, alle estremità, si innalzano altissime due colonne scalanate e rudentate che arrivano fin quasi alla volta, terminanti in sontuosi capitelli bronzei di stile composito, ai lati delle quali si aprono due nicchie con la calotta decorata da una valva di conchiglia. Tra le due colonne, in primo piano, una folla di persone divisa in due gruppi, quello maschile a sinistra e quello femminile a destra si accalca verso il centro della lunetta, purtroppo completamente perduto a causa dell'inserimento di un caminetto che ha eliminato i protagonisti dell'episodio: questi dovevano essere molto probabilmente la giovane Maria e il suo sposo Giuseppe, rappresentanti nel momento dello

Sposalizio, altra scena collegata al personaggio cui è dedicata la cappella. Dietro agli astanti si innalzano delle affascinanti vedute di edifici classici, tra cui si riconosce una citazione del tempietto di San Pietro in Montorio del Bramante sulla destra e un altro tempio con pronao colonnato sulla sinistra, forse ispirato al prospetto principale del Pantheon. Tra i due edifici si scorge parte di una cantoria dalla quale si innalzano delle canne d'organo e dove si trovano due piccoli suonatori di tromba che stanno dando fiato ai loro strumenti. All'interno della scena corrono alcune iscrizioni frammentarie in lettere capitali latine, poste sia all'interno del fregio del tempio timpanato sulla sinistra che, in alto, sopra alla grande colonna corinzia sulla destra. Inoltre, in basso sulla sinistra si trova una targa che conteneva in origine una lunga iscrizione oggi purtroppo illeggibile perché quasi completamente scomparsa.

Senza dubbio, la prima importante questione che si pone nello studio del ciclo mariano che abbellisce le pareti del monumento è quella di riuscire collegare tra loro in maniera coerente le informazioni storico documentarie che riguardano le varie fasi decorative della cappella, cercando di trovare, inoltre, una corrispondenza adeguata tra questi dati storici e quanto emerge dall'analisi stilistica delle pitture.

In primo luogo siamo in possesso di due termini cronologici che sembrerebbero fissare la data di inizio e quella di fine del cantiere pittorico: il 3 maggio 1506, che si riferisce al contratto stipulato tra la confraternita e Giovan Francesco D'Avanzarano, e il 1526, anno registrato nella Sacra Visita del 1630 del vescovo di Montefiascone e Corneto Mons. Cecchinelli.

Non sappiamo da quale fonte il vescovo prenda la seconda data (probabilmente doveva esserci un'iscrizione all'interno della cappella, forse contenuta nell'epigrafe dipinta nella scena dello *Sposalizio*), tuttavia essa va senza dubbio considerata attendibile. L'informazione, ricorda anche gli autori del ciclo tra cui, oltre al Fantastico, è citato un altro maestro soprannominato “Sordo”.

Come è possibile conciliare le due informazioni? Le due date sono molto distanti tra loro e non sembra possibile che il cantiere si possa essere protratto per vent'anni. Esso perciò deve essere stato interrotto tra la prima e la seconda data e deve essere suddiviso, pertanto, in almeno due fasi: la prima, iniziata nel 1506 dal solo D'Avanzarano, e la seconda condotta a termine nel 1526 o in collaborazione dai due pittori o unicamente dal Sordo.

Se fosse esatta questa ultima ipotesi, allora l'iscrizione celebrativa che ricordava l'attività di entrambi i maestri all'interno della cappella dovrebbe essere stata realizzata dal Sordo, il quale avrebbe voluto omaggiare oltre al proprio intervento anche quello del suo predecessore. Andando a valutare a questo punto le pitture della cappella, appare del tutto evidente come

spetti al Sordo l'esecuzione della scena con lo *Sposalizio*, del tutto rispondente ad una datazione al 1526, mentre si dovrebbe assegnare all'intervento del Fantastico quella della parete absidale e, per una serie di confronti stilistici con altre opere attribuibili al maestro, quella della parete destra.

Tuttavia, se si considera che Giovan Francesco nel 1506 abbia decorato solamente due pareti su tre, si è portati a dedurre che egli abbia lasciato per qualche ragione il lavoro interrotto, portato a conclusione dal Sordo dopo due decenni nel 1526. È utile a questo punto ricordare come all'interno della cappella fossero state interessate dal cantiere decorativo anche le volte, dove dovevano comparire, stando alla descrizione della Sacra Visita del 1630, forse delle figure di profeti.

Una decorazione, quindi, molto estesa ed impegnativa che, qualora fosse stata progettata dai confratelli fin dall'inizio, certamente sarebbe stata descritta nel contratto di commissione del 1506. In quest'ultimo documento, tuttavia, non si fa alcun riferimento alle volte della cappella, né alle pareti o bande laterali, mentre è citato espressamente il "*fornicem seu cappellam aut testudinem dicte cappelle Domine Pestis*"[1008]. Sembrerebbe, cioè, che in un primo tempo la confraternita di Santa Maria della Peste abbia voluto far decorare solamente la parete d'altare costituita, appunto, da un arco fornicato che rigira intorno alla calotta absidale. Probabilmente è per tale ragione che si nota una nettissima differenza compositiva tra questo lato dell'ambiente e gli altri due. Una differenza riscontrabile anche nella maggiore cura conferita ai dettagli, alla varietà e alla ricercatezza degli elementi decorativi delle pitture della parete d'altare rispetto a quelle delle altre due. Negli affreschi absidali, inoltre, si riesce ancora a percepire la notevole qualità esecutiva delle figure apprezzabile pienamente solo nelle teste dei serafini realizzate nella parte alta, gli unici volti ancora conservati all'interno di questa parete.

Tutti questi elementi dimostrano lo sforzo profuso dal pittore nel dimostrare la propria abilità nei confronti dei committenti per promuovere il proprio magistero. Occorre, infatti, ricordare come il Fantastico si era stabilito a Montefiascone proprio in questi anni e, molto probabilmente, egli doveva ancora dimostrare appieno le sue qualità per conquistare quella notorietà che gli avrebbe permesso di dominare il mercato artistico della piazza locale nei successivi decenni. Per quanto riguarda le figure della parete absidale Alloisi riteneva che da esse trasparisse "una trama disegnativa molto curata e una sodezza coloristica di impronta ancora pintoricchiesca" con alcuni rimandi anche a motivi pastureschi[1009]. Pur essendo perduti

1008 Antonelli 1912, p. 52.
1009 Alloisi 1983, p. 251.

tutti i volti, osservando con attenzione le incisioni, si può notare come l'impostazione del disegno del viso di san Sebastiano e della Maddalena costituiscano un precedente per quello della Vergine della tavola di San Marco a Viterbo, mentre il particolare stilema con cui sono realizzati gli occhi di San Rocco si ripresenta in quelli del San Marco della stessa pala viterbese.

Non escluderei, inoltre, che la ricca ornamentazione all'antica dispiegata sulle membrature architettoniche di questa parete possa essere stata ispirata al pittore dalla recente costruzione della facciata della Basilica di Santa Cristina a Bolsena, realizzata come si è visto tra il 1493 e il 1495 da Francesco e suo fratello Benedetto Buglioni e vivificata da una serie di bassorilievi che decorano tutte le membrature architettoniche di gusto antiquario estremamente aggiornato e di grande attualità per questo territorio. La stessa scansione verticale e orizzontale del prospetto della basilica volsinese potrebbe aver costituito un esempio per la strutturazione della parete a Montefiascone, mentre alcuni precisi rimandi, come ad esempio i mascheroni fogliati che si scorgono nei capitelli che sorreggono l'arco del portale maggiore della chiesa, sono presenti come si è visto, anche nei capitelli dipinti dal Fantastico. Anche le candelabre che decorano le paraste dello stesso portale maggiore della chiesa di Santa Cristina potrebbero aver rappresentato, inoltre, un modello a cui ispirarsi per il pittore viterbese, che proprio alla fine del Quattrocento è presente a Bolsena per decorare la chiesa di San Salvatore.

Dopo aver fatto decorare la parete absidale, solo in un secondo momento, quindi, la confraternita ha deciso di completare la decorazione del proprio oratorio. Non possiamo dire se questa seconda fase del cantiere abbia coinvolto contemporaneamente entrambi i pittori, che si sono divisi le due pareti senza preoccuparsi minimamente di uniformare il proprio stile o se, al contrario, dopo aver iniziato a lavorare sulla parete destra il Fantastico abbia abbandonato l'impresa decorativa, conclusa successivamente dal Sordo nel 1526. A questa data Giovan Francesco era ancora in vita e, seppure in età avanzata, avrebbe potuto ritornare sui ponteggi della cappella dove aveva lavorato molto tempo prima. In ogni caso, il confronto tra i personaggi realizzati sul lato destro e quelli dipinti sulla parete d'altare, danno conto di uno scarto stilistico, un'evoluzione avvenuta nel modo di dipingere del maestro viterbese, indice di un certo tempo trascorso tra la decorazione della parete absidale e quella destra. Le figure visibili su quest'ultimo lato della cappella, infatti, sembrerebbero realizzate in maniera meno sorvegliata e più disinvolta, con una concezione della forma più sfaldata e attraverso una pennellata libera e compendiaria. Inoltre, nonostante compaiano le linee di incisione dei cartoni, esse sono molto meno dettagliate rispetto a quelle riscontrate nella parete absidale e numerose parti delle figure, come le mani e i risvolti dei panneggi o alcune parti dei volti

sullo sfondo, appaiono eseguite di getto direttamente con il colore, senza alcuna incisione tratta da un disegno preparatorio effettuato sul cartone.
Sembrerebbe, quindi, che ormai il pittore si lasci guidare dall'esperienza nella realizzazione di buona parte dell'affresco, senza la preoccupazione di poter commettere errori non correggibili a causa della tecnica impiegata. Inoltre, va sottolineato senza dubbio il carattere delle figure degli angeli musicanti, imponenti e molto libere, descritte con precisione nei loro strumenti musicali, come la viella dell'angelo all'estrema sinistra, terminante con un riccio intagliato a forma di testa di grifone (dettaglio probabilmente ripreso da uno strumento reale) o il liuto dell'angelo subito vicino. Questi personaggi sono monumentali e concepiti in maniera più libera e disinvolta rispetto alle figure osservabili, ad esempio, nella pala di San Marco a Viterbo; esse hanno degli ampi panneggi che si gonfiano con naturalezza al vento e si avvolgono increspandosi intorno alle caviglie. Meno qualitativamente alti appaiono, invece (ma il giudizio va preso con cautela a causa del cattivo stato conservativo dei dipinti), le figure dell'*Adorazione dei Magi*, più esili e con delle fisionomie piuttosto semplificate, tra le quali si segnala il volto del personaggio senza barba e con il turbante che guarda verso l'osservatore, confrontabile con quello di alcune Madonne sicuramente realizzate dal maestro, quali quella della chiesa di San Francesco a Montefiascone e quella nella chiesa agostiniana della Trinità a Bagnoregio.
Curiosa inoltre, è la struttura compositiva della scena che sembrerebbe ricalcare quella dell'*Adorazione dei Magi* dipinta dal Giovane Perugino per la cappella dei Serviti di Perugia attualmente alla Galleria Nazionale dell'Umbria. Sull'estrema destra è riconoscibile, infatti, in un frammento, un lacerto della figura della Vergine seduta di profilo mentre sostiene con le braccia il Bambino che benedice il più anziano dei saggi orientali, inginocchiato davanti a lui e, dietro, gli altri personaggi in piedi che assistono alla scena.
Gli affreschi del Fantastico della Cappella di Santa Maria della Peste costituiscono un episodio di alto livello nel contesto della pittura di primo cinquecento dell'area viterbese. Essi sono complessi e articolati e sono stati eseguiti molto probabilmente nel corso di due distinte campagne decorative. Come si è già detto, non è possibile stabilire se nella seconda fase del cantiere, certamente precedente al 1526, il maestro collaborò insieme ad un artista più giovane, di provenienza romana, soprannominato il Sordo o se abbia lasciato in sospeso il suo lavoro prima che quest'ultimo lo portasse a conclusione. Un termine *postquem* molto probabile per la seconda *tranche* dei lavori potrebbe essere costituito dal 1523, anno in cui si verificò in tutta Italia una terribile epidemia di peste. In particolare il morbo fu molto

aggressivo a Montefiascone, dove la comunità si prodigò in tutti i modi per respingerlo[1010]. In questa occasione fu dato avvio al cantiere di costruzione di una nuova grande chiesa intorno all'edicola della Madonna di Monte Moro (odierna chiesa di Santa Maria di Montedoro), lungo la strada che conduce da Montefiascone a Marta. È possibile, perciò, che i confratelli della società, dedicata proprio alla Vergine che intercede per scongiurare la malattia della peste, abbiano deciso di promuovere il completamento della decorazione della loro cappella come *ex-voto* per difendersi dall'imminente diffusione della malattia. È facile immaginare che in questo momento la compagnia possa aver beneficiato anche di cospicui lasciti e donazioni.
Il 1523, inoltre, è una data che si pone proprio a ridosso di quel 1526 e potrebbe bene rappresentare un punto di riferimento utile a circoscrivere la seconda fase del cantiere della cappella.

Realizzati prima della pala di San Marco di Viterbo, gli affreschi absidali della cappella di Santa Maria della Peste, sebbene molto rovinati e lacunosi, denunciano un elevato livello qualitativo.
Non giudicabili per gli specifici valori stilisto-formali delle singole figure, essi tuttavia si segnalano per la strutturata soluzione impaginativa dell'insieme e per la complessa iconografia.
Nelle pitture della parete absidale si impone come dominante l'elemento decorativo all'antica di gusto archeologico, realizzato a chiaroscuro lungo tutte le membrature architettoniche. Per quanto riguarda le figure, come si è detto, purtroppo a causa dello stato di conservazione, non è possibile esprimere compiuti giudizi su di esse. Gli elementi provenienti dalla cultura figurativa umbra, in particolar modo peruginesca, sembrano tuttavia essere quelli prevalenti, come si evince dalle teste dei serafini e dei cherubini, ancora conservate, o dalle movenze aggraziate delle gambe di *San Sebastiano*. Inoltre, nell'affilato profilo verrocchiesco del *San Rocco*, nelle sue palpebre abbassate in un'espressione umile e dolce sembrerebbe emergere anche una conoscenza della Madonna di Piermatteo dipinta nello scomparto centrale del polittico degli agostiniani a Orvieto, a cui rimanda anche un certo accurato calligrafismo con cui sono realizzati i contorni dei personaggi ancora visibili. Sembrano assenti nelle figure di questa cappella quelle rigidità e quegli arcaismi evidenti nella pala di San Marco, mentre non è possibile cogliere nemmeno gli spunti antoniazzeschi a causa della perdita di quei volti che, per la loro visione frontale, sarebbero potuti essere confrontati con quello della Vergine della tavola di Viterbo, dove più evidenti si dimostrano i contatti con l'Aquili.

1010 Sull'argomento cfr. Breccola 1979, pp. 208-209.

Di maggiore impatto scenografico, ma di minore qualità stilistica, si mostrano la scena e le figure realizzate dal Sordo, la cui datazione al 1526 risulta esattamente rispondente al linguaggio figurativo romano in voga proprio intorno al terzo decennio del Cinquecento.
Lo stesso Alloisi aveva assegnato questi dipinti ad un allievo del Fantastico e notava come qui "l'architettura si apra in fantasie scenografiche pienamente cinquecentesche con un aggiornamento sulle novità romane"[1011].
In particolare la composizione sembra quasi riproporre una sorta di quinta teatrale di gusto classico, attraverso un accumulo di elementi e citazioni che tendono a accalcarsi e affastellarsi gli uni sugli altri in maniera un po' caotica.
La tradizione delle ambientazioni architettoniche all'antica di gusto scenografico era stata inaugurata proprio a Roma da Raffaello e da Peruzzi nel corso del secondo decennio del Cinquecento. Il primo le aveva utilizzate già nella scena dell'*Incendio di Borgo* negli appartamenti papali e negli scenari delle Storie apostoliche degli arazzi destinati alla cappella Sistina e queste erano state prontamente divulgate attraverso stampe e incisioni. L'attenzione alle potenzialità drammatiche e scenografiche della pittura erano tenute ben presenti dal Sanzio, che era stato impegnato anche come scenografo nel 1519 per la rappresentazione dei *Suppositi* di Ariosto e il suo interesse per il teatro era condiviso anche da papa Medici[1012]. Non a caso la scena dell'*Incendio*, che prelude ad effetti scenografici pre-barocchi, risulta "dinamizzata dall'andamento asimmetrico delle «quinte» architettoniche"[1013].
D'altro canto, nel corso del Rinascimento il teatro acquisì un ruolo sempre più centrale nelle feste, in particolare a Roma, dove Pomponio Leto e il suo allievo Tommaso Inghirami allestivano le rappresentazioni dei grandi drammi antichi[1014]. Baldassarre Peruzzi, in particolare, sembra essere diventato un vero specialista al punto di risultare, dopo gli affreschi eseguiti nella villa della Farnesina, lo scenografo più ricercato di Roma[1015]. Probabilmente Vasari, quando elogia la scenografia eseguita dal maestro senese, si riferisce a quella eseguita dal maestro per il *Poenulus* di Plauto rappresentato il 14 settembre 1513 nel Teatro Capitolino[1016].
Recentemente Gabrielli[1017] ha proposto di riconoscere l'autore delle piccole figure che a

1011 Alloisi 1983, p. 251.
1012 Zuccari 2011, p. 59.
1013 *Ibidem.*
1014 Frommel 2011, p. 279 s. 37.
1015 *Ibidem.*
1016 *Ibidem.*
1017 Gabrielli 2004, pp. 7-8.

Montefiascone si affacciano nello *Sposalizio* dalla balaustra del tempietto circolare nel cosiddetto "pittore nerastro", ossia nel collaboratore del Pintoricchio già identificato da Scarpellini[1018], responsabile delle figure di piccolo formato che compaiono nelle scene dell'*Annunciazione* e della *Disputa* della Cappella Baglioni di Spello e in quelle della Libreria Piccolomini di Siena (in particolare nell'episodio di *Enea Silvio che fa atto di sottomissione davanti a Eugenio IV* e di *Enea Silvio che pronuncia un'orazione davanti al re di Scozia*). Questa personalità è definita da Scarpellini un "collaboratore di bassa levatura" del Pintoricchio, "che tradisce lo spirito del maestro quando traduce i suoi disegni, i suoi schizzi, con mano pesante, con colorito nerastro"[1019].

Tuttavia, osservando con attenzione le piccole figure bozzetistiche dipinte in secondo piano nell'affresco di Montefiascone, non sembra vi si possa cogliere una stretta identità di mano con quelle realizzate dal collaboratore del Pintoricchio, più esili e minute e forse, di qualità più sostenuta.

I personaggi dipinti dal Sordo, infatti, si caratterizzano per delle proporzioni degli arti ingrossate, per i caratteri del volto risolti in modo sbrigativo, abbreviato, soprattutto quello degli uomini e non vi si riscontra alcun imparentamento con la scuola umbra o umbro romana, né tanto meno con quella senese. Sembrerebbe di trovarsi di fronte ad un pittore di estrazione provinciale, forse proveniente dall'Italia settentrionale, aggiornato tuttavia alle ultime novità in voga a Roma, città nella quale senza dubbio il maestro è transitato e, probabilmente, ha lavorato. I personaggi di questo artista, sia le figure femminili che quelle maschili, non risentono affatto dell'impostazione classicistica dei personaggi raffaelleschi, né della monumentalità atletica di quelli michelangioleschi, ma sono per così dire, risolti in maniera piuttosto libera ed empirica, senza che vi si scorga alla base la solida tradizione figurativa di una "scuola ufficiale". I volti di alcune donne e di alcuni uomini, inoltre, hanno un certo carattere accentuato, caricato che ne tradisce una tendenza umorale e per certi versi un po' popolareggiante, come alcuni visi di donna che si vedono nel gruppo femminile in secondo piano, dai grandi nasi pronunciati e dalle labbra carnose. Certamente la qualità della composizione si innalza se si considera la grandiosità della concezione architettonica, la scenograficità dell'insieme, l'efficace inserimento dei personaggi che vivificano lo sfondo, dai tratti un po' corsivi ma funzionali alla rappresentazione.

L'attività del Sordo a Montefiascone, rappresenta, ad ogni modo, l'avvenuta ricezione nel territorio nord occidentale del Patrimonio di San Pietro, anche a livello delle committenze

1018 Scarpellini 2004, pp. 261, 265.
1019 Ivi, p. 261.

confraternali, espressione delle classe media degli abitanti dei centri laziali di quest'area, di un gusto artistico nuovo, affermato già dal decennio precedente a Roma.
Senza dubbio l'arrivo di artisti di cultura romana che hanno portato anche nei territori bagnati dal lago di Bolsena le nuove invenzioni sperimentate nella capitale pontificia dal Sanzio e dalla sua bottega era stato favorito dalle committenze del famiglia Farnese, nella persona del cardinale Alessandro, che proprio in questi anni aveva dato inizio alla ristrutturazione o alla riedificazione di due importanti dimore, rinnovate in forme sangallesche nei centri di Acquapendente e di Gradoli, rispettivamente a sud e a nord del bacino lacustre.
All'interno di queste residenze principesche vengono commissionati dei cicli decorativi che costituiscono insieme agli affreschi di Montefiascone l'esito più aggiornato sulla cultura figurativa della capitale del secondo-terzo decennio del Cinquecento in queste zone. Tuttavia, anche per quanto riguarda gli artisti coinvolti nella decorazione della sala del loggiato dell'avancorpo sangallesco del castello di Capodimonte, di cui sopravvive una lunetta databile alla seconda metà degli anni venti del XVI secolo[1020], e per quelli operosi nelle stanze del piano nobile del palazzo di Gradoli, ugualmente riferite al terzo decennio del secolo[1021], non si è ancora in possesso di elementi che possano permettere di identificare con certezza i responsabili delle pitture. Certamente tali importanti campagne decorative devono aver coinvolto un certo numero di artisti, alcuni dei quali, probabilmente, ingaggiati a Roma dal cardinale Farnese e altri, forse, reclutati localmente. Attualmente, l'unico nome di un pittore che restituiscono i documenti, presente in queste zone proprio negli anni in cui si edificano e vengono decorate le dimore farnesiane, è quello di Giovanni Francesco di Silio da Pavia, documentato nel piccolo centro di Celleno dal 1496 al 1533 e già deceduto nel 1539[1022].
Questo maestro, di cui attualmente non si conosce nessuna opera certa, e che a partire dal 1532 iniziò la professione notarile, è ricordato con la qualifica di pittore in tutti i documenti che lo attestano residente a Celleno, centro non distante da Montefiascone, dove fu chiamato nel 1517 come perito per giudicare la tavola eseguita dal Fantastico per l'altare maggiore della chiesa di Sant'Agostino[1023]. Lo stesso maestro, inoltre, è documentato nel 1509 a Tarquinia tra i testimoni presenti alla prima perizia effettuata sugli affreschi realizzati dal Pastura nella tribuna della cattedrale di Santa Margherita[1024]. Sulla base delle notizie d'archivio, è stato

1020 Anselmi 2008, p. 15-19.
1021 Ivi, pp. 23-28. All'interno del Palazzo di Gradoli è attivo un ancora anonimo pittore raffaellesco (forse identificabile con il senese Vincenzo Tamagni) impegnato nella decorazione della sala del loggiato e in quella con *Scene di battaglie navali e di terra.* Gli affreschi sono stati dati al terzo decennio del secolo.
1022 Fagliari Zeni Buchicchio 2004, p. 47.
1023 Ivi, p. 48.
1024 Ivi, p. 47.

ipotizzato un suo possibile coinvolgimento nei lavori che hanno interessato le fabbriche farnesiane, in quanto il pittore nel 1517 risulta risiedere a Capodimonte, così come nel 1518 e ancora nel 1526[1025].

Lo stesso Giovan Francesco da Pavia è documentato, inoltre, per quattro mesi (dall'agosto al novembre del 1521) anche a Gradoli, dove in alcuni atti è ricordato come testimone all'interno dell'appena terminato Palazzo Farnese[1026]. Unica opera fino ad ora documentata della sua attività pittorica risulta la decorazione della cappella della Confraternita del Corpo di Cristo (oggi non più esistente) nella chiesa di San Giovanni a Grotte di Castro, commissionata al maestro il 13 aprile 1526[1027]. Non ci sono elementi che possano mettere in rapporto gli affreschi del Sordo con l'attività di Giovan Francesco da Pavia, tuttavia quest'ultimo manifesta una serie di caratteristiche che potrebbero ben adattarsi al pittore attivo a Montefiascone: i due maestri costituiscono, perciò, due tasselli importanti che attendono ancora di essere adeguatamente collocati all'interno del complesso e affascinante mosaico della vivace produzione artistica del territorio viterbese nei primi decenni del Cinquecento.

Riflessioni intorno al corpus *di Giovan Francesco d'Avanzarano: alcune precisazioni e alcune proposte attributive*

L'attività a Bolsena e la figura di Giovanni Paolo Falente da Roma.

Sulla base delle considerazioni stilistiche avanzate nel paragrafo precedente riguardo alle due opere sicuramente eseguite dal Fantastico, la pala di San Marco a Viterbo e gli affreschi della Cappella di Santa Maria della Peste a Montefiascone, se si volge nuovamente l'attenzione al catalogo del maestro è possibile operare una prima netta distinzione rispetto al gruppo di dipinti segnalati a Bolsena: la *Santa Cristina* dell'omonima basilica e il grande ciclo dell'abside di San Francesco, entrambi attribuiti al pittore dalla critica a partire dal Alloisi e databili rispettivamente al 1508 e al 1495. Tutti questi affreschi sono stati eseguiti con ogni probabilità da una stessa mano.

La *Santa Cristina e donatrice* (fig. 46) affrescata all'interno di quella che attualmente è la cappella del Santissimo Sacramento, ma che secondo gli studiosi alcuni documenti

1025 Ivi p. 48. A Capodimonte, inoltre, il pittore aveva dei beni immobili che il 29 agosto 1539 sono ereditati da suo figlio Silio (*ibidem*).
1026 Ivi, p. 47.
1027 Ivi, p. 48.

identificano nella cappella di San Bernardino da Siena[1028], per la sua buona conservazione e facile visibilità offre la possibilità di operare precisi confronti con i personaggi della pala di San Marco a Viterbo.

Si tratta di un riquadro votivo, che raffigura la santa al di sopra della macina, suo classico attributo, mentre punta lo sguardo verso l'osservatore sorreggendo un libro nella mano sinistra. In basso, a destra, come negli affreschi votivi medievali, è la miniatura della committente, una giovane donna inginocchiata in preghiera. L'opera, nei tratti meglio conservati come il volto, denuncia un'alta qualità esecutiva. L'impostazione della figura è piuttosto classica, di matrice umbra, mentre si segnala il modo di costruire i lineamenti del viso, in cui il chiaroscuro risalta i grandi occhi aperti che emergono nettamente rispetto al naso e alla bocca: uno sguardo di forte ieraticità, quasi un omaggio ai volti delle icone mariane bizantine di cui si assisteva soprattutto a Roma, a partire dagli anni Settanta del XV secolo, ad una ripresa del culto e della produzione di copie.

La capigliatura della santa è risolta sinteticamente, con un linearismo schematico e semplificato, mentre gli ampi panneggi, molto danneggiati, dovevano conferire una certa monumentalità all'insieme. La *Santa Cristina* , come si è detto, è stata dipinta dallo stesso maestro responsabile del grande ciclo realizzato nel 1495 nella vicina chiesa di San Francesco. Basti confrontare la martire volsinese con le figure degli apostoli affrescati nel registro più basso delle pareti laterali dell'abside della chiesa francescana. Si noti in particolare la vicinanza con il *San Pietro* della parete sinistra, l'apostolo dipinto nel punto più prossimo alla parete di fondo. I due personaggi sono così vicini tra loro, soprattutto i volti, da lasciare poco spazio a dubbi sull'identità di mano.

L'autore dell'affresco con la *Santa Cristina* è stato identificato nel d'Avanzarano grazie ad un documento rintracciato da Buchicchio e pubblicato da Alloisi nel 1983[1029].

L'atto datato 6 giugno 1508 informa di come i santesi della basilica di Santa Cristina avessero ricevuto da una certa Menica, moglie di Argalo, del denaro per retribuire un pittore di Viterbo soprannominato il Fantastico, che aveva dipinto la figura di Santa Cristina nella cappella di San Bernardino edificata nella basilica.

Poiché all'interno della chiesa, attualmente, l'unica figura databile intorno al 1508 che rappresenta la santa protettrice di Bolsena è quella sopra descritta, è sembrato naturale collegare il documento all'affresco citato. Anche i caratteri di stile, sembrerebbero trovare alcuni punti di contatto con l'immagine del Fantastico ricostruita dalla critica, ossia quella di

1028 Alloisi 1983, p. 255; Moscini 2009, p. 21.
1029 Alloisi 1983, p. 260, n. 1.

un pittore di cultura umbro-pinturicchiesca attivo prevalentemente nel primo decennio del Cinquecento. A questa notizia, inoltre, va collegata l'informazione più volte citata, ugualmente rintracciata negli archivi da Buchicchio, che ricorda il Fantastico attivo a Bolsena nel 1498, insieme al pittore Giovanni Paolo di Francesco Falente da Roma: i due maestri, come si è visto, mentre erano all'opera nella chiesa del Salvatore, sono chiamati proprio all'interno della basilica di Santa Cristina a stimare l'operato di Giovanni di Domenico da Mondovì, che aveva eseguito delle pitture nella cappella di Santa Lucia[1030].

A dispetto delle apparentemente inequivocabili testimonianze d'archivio, il confronto tra le figure della pala di San Marco di Viterbo, gli affreschi di Montefiascone e la *Santa Cristina* di Bolsena dimostra con forza come quest'ultima opera non possa essere assegnata al catalogo del Fantastico, ma spetti ad un altro artista, caratterizzato da una ben distinta personalità, che probabilmente, come si dirà più avanti, ebbe modo di entrare in contatto e di influenzare il pittore viterbese.

Il documento in base al quale la critica ha attribuito al pittore la *Santa Cristina* risulta molto chiaro: il 6 giugno 1508, uno dei santesi della chiesa, il volsinese Pietro Paolo Thome, afferma davanti al notaio e alla presenza degli altri santesi, che le dodici libre di denari che ha in mano dovranno essere pagate, attraverso una certa Menica moglie di Argalo, a "*quidam magistro pictori, de Viterbo cognominato el fantastico qui pinxit figuram sancte christine in cappella sancti bernardinis hedificata in dicta ecclesia*"[1031].

Il riconoscimento della figura citata nel documento con l'affresco situato sulla parete di controfacciata dell'attuale cappella del Santissimo Sacramento, a sinistra dell'arco di ingresso, è sembrato ad Alloisi del tutto naturale [1032].

In effetti, l'opera, per iconografia, stile e probabile datazione, mostra numerosi elementi che potrebbero indurre a collegarla con la notizia archivistica, senza considerare che in basso a destra compare la *silhouette* di una giovane committente che potrebbe essere riconosciuta nella citata Menica. Grazie al riconoscimento del pittore, quindi, l'attuale cappella del Sacramento è stata identificata con l'antica cappella di San Bernardino.

La presenza del documento archivistico sembrerebbe rendere inoppugnabile l'attribuzione dell'opera.

Tuttavia, non si deve dimenticare che il complesso di San Giorgio e Cristina, dopo i lavori di ristrutturazione rinascimentali, è stato sottoposto a numerosi altri interventi di riqualificazione architettonica e di restauro e, quindi, la situazione attuale non può in alcun modo essere

1030 Fagliari Zeni Buchicchio 1978, p. 97 n. 37.
1031 Alloisi 1983, p. 260 n. 1.
1032 Alloisi 1983, p. 255.

indicativa dell'aspetto della basilica nei primi anni del Cinquecento. L'esatta localizzazione della cappella di San Bernardino all'interno della chiesa, perciò, sembrerebbe essere di fondamentale importanza per confermare o respingere l'attribuzione dell'affresco raffigurante la giovane martire volsinese a Giovan Francesco d'Avanzarano.

Il complesso monumentale di santa Cristina, infatti, in realtà è caratterizzato da tre nuclei tra loro collegati e databili in epoche differenti: La Grotta di Santa Cristina e la catacomba cristiana costituita da un aula di culto ipogea dedicata alla martire e dalle due cappelle del Corpo di Cristo e di Sant'Angelo; la cosiddetta Cappella Nuova del Miracolo, edificata a partire dal 1693 e la chiesa romanica di San Giorgio a tre navate che ospita l'affresco in esame. Dopo la costruzione della facciata rinascimentale della chiesa romanica, un progetto che modificò profondamente il sito fu quello che portò all'edificazione della Cappella Nuova del Miracolo, costruita sull'area occupata dalla Piazza delle Vergini, a sua volta situata tra la chiesa medievale e la basilichetta ipogea di Santa Cristina.

Tale operazione risultò molto invasiva e comportò la distruzione di numerosi edifici preesistenti, come la chiesa di San Rocco e San Sebastiano, la facciata della Grotta e la chiesa di Santa Maria[1033].

Probabilmente tali edifici si dovevano impostare lungo il fianco sinistro dell'attuale basilica, quello che, comunicando con la nuova costruzione, venne maggiormente interessato dai lavori di ristrutturazione. Successivamente, il complesso fu investito da altri due interventi di restauro piuttosto radicali ed invasivi: tra il 1793 e il 1818 la chiesa fu soggetta a pesanti lavori promossi dal parroco Don Vincenzo Ducci, “che sconvolsero profondamente tutto l'edificio”[1034]. Successivamente, radicali interventi di ristrutturazione vennero eseguiti tra il 1925 e il 1930, quando un restauro di ripristino, sotto la direzione dell'architetto Gavini e la supervisione del Soprintendente Carlo Pieri, demolì tutte le decorazioni e gli altari barocchi conferendo all'interno dell'edificio il nudo aspetto che lo caratterizza ancora oggi[1035].

Si è visto perciò, come la situazione odierna risulti estremamente diversa da quella del 1508.

L'attuale cappella del Sacramento si addossa alla navata destra della chiesa, su cui si apre attraverso un ampio arco a tutto sesto, chiuso da un elegante cancellata in ferro battuto. La sua struttura è a due campate coperte con volte a crociera sostenute da possenti costoloni a sezione poligonale ed è illuminata da due strette monofore trilobate. Gli elementi architettonici di questo ambiente risultano molto simili a quelli della cappella di Santa Lucia (posta in fondo alla navata destra, affianco all'abside quadrangolare), datata insieme alla zona

1033 Moscini 2009, p. 43.
1034 Ivi, p. 19.
1035 Ivi, p. 15.

presbiteriale dell'edificio ad una ristrutturazione che ha interessato la chiesa romanica nel corso del Duecento[1036].

All'interno della cappella del Sacramento si conservano diversi affreschi: oltre alla *Santa Cristina*, si possono osservare dei riquadri votivi contenenti varie figure di santi realizzati in più fasi databili tra la metà del Quattrocento e i primi decenni del secolo successivo. Tra questi, appartengono all'intervento di un artista ancora tardogotico i personaggi dipinti in un ampio riquadro che si trovano in controfacciata alla destra dell'ingresso e che rappresentano *La Vergine con il Bambino in trono tra i santi Cristina, Nicola e una Santa Martire* (forse Caterina d'Alessandria), ai quali si accompagna in un riquadro più piccolo la figura singola di *San Bernardino da Siena*, realizzato ad evidenza dallo stesso pittore.

È questa l'unica immagine del santo predicatore francescano presente all'interno della cappella che, forse, in origine a lui era dedicata. Si tratta purtroppo di una figura marginale all'interno del grande ambiente, che non può costituire una conferma all'originaria dedicazione al santo francescano della struttura: basti considerare come la stessa figura di san Bernardino, eseguita nello stesso momento ma da un altra mano, compaia anche all'interno della cappella di Santa Lucia, in un riquadro che ospita oltre a quella del santo francescano le immagini di Sebastiano, Egidio e Lucia.

La cappella di San Bernardino venne edificata da un certo mastro Murello su commissione del comune di Bolsena e dei santesi della chiesa di San Giorgio e Cristina tra il 1452 e il 1453, per una somma di 93 ducati d'oro e una salma di grano[1037]. La struttura dell'attuale cappella del Sacramento non sembrerebbe databile, al contrario, alla metà del Quattrocento, ma come si è visto, alla fase duecentesca della chiesa. Tuttavia, si potrebbe ipotizzare (con qualche forzatura) che il mastro muratore si sia mantenuto in linea con lo stile architettonico precedente, conferendo quell'aspetto possente e solido, tipico del primo gotico italiano, alla nuova cappella dedicata a San Bernardino da Siena.

Non è stato possibile stabilire con precisione la collocazione di quest'ultimo ambiente nemmeno attraverso le Sacre Visite pastorali, che menzionano la cappella unicamente nel 1573 e nel 1606, mentre essa scompare già a partire dalla visita del 1622. Purtroppo nello stilare l'elenco degli altari non viene mai indicata la collocazione degli stessi all'interno dell'edificio. L'unica informazione che è stato possibile ricavare è costituita dalla brevissima nota lasciata nel 1606 in cui si stabilisce che l'altare debba essere decorato con delle pitture e che "*paries et arcus fornicatus eiusdem aliis picturis pie expressis deonestetur*"[1038]. La

1036 Parlato 2001[a], p. 313.
1037 Fagliari Zeni Buchicchio 1997, p. 26 e p. 33 n. 41.
1038 ASDO, *Sacra Visita Salnesio* (1606), c. 154*v.*

cappella di San Bernardino, perciò aveva una parete e un arco fornicato, cioè un arco voltato a botte che, in qualche modo (non è stato possibile risalire al significato del termine "deonestetur") dovevano essere dipinte o liberate, da delle pitture. Tale informazione non aiuta a chiarire la questione dell'identificazione della cappella, poiché anche se l'attuale cappella del Santissimo Sacramento ha un accesso costituito da un arco fornicato, gli elementi presenti nella nota della sacra Visita del 1606 sono troppo generici per eliminare ogni dubbio sulla sua identificazione.

Tuttavia, in una successiva visita del 1637, quando ormai la cappella di San Bernardino non è più citata si fa riferimento ad un altra cappella che potrebbe ambire ad essere identificata in quella che attualmente conserva l'affresco attribuito al d'Avanzarano. Nel documento, infatti, il vescovo Crescenzi in occasione del suo sopralluogo alla cappella del Rosario, ordina "che si facessi un cancello con sua porta sotto l'arco di detta cappella e si facessi un credenzone per tenere le robbe"[1039], per evitare che si ripetessero i furti di cui ci si era lamentati e che le persone potessero entrare liberamente all'interno dell'ambiente. Se si osserva l'attuale cappella del Santissimo, ci si accorge che l'arco di accesso è effettivamente chiuso da una bella cancellata in ferro battuto, che rigira anche per tutta la centina dell'arco rendendo completamente impossibile l'ingresso all'interno dell'ambiente. La grandezza e la forma della cappella, inoltre, è tale che ben si presterebbe ad ospitare le funzioni di una numerosa compagnia laicale. Se si accettasse tale identificazione si dovrebbe naturalmente ritenere che l'utilizzo da parte della confraternita del Rosario dell'ambiente debba essere fatto risalire almeno alla seconda metà del Cinquecento, quando si sviluppa appunto in Italia la devozione per il Rosario e le confraternite ad essa dedicate, e per tale ragione si deve pensare che la cappella avesse in precedenza un'altra dedicazione. Che quest'ultima non possa essere stata, però, in origine quella di San Bernardino è confermato dal fatto che nel 1573 sono ricordati all'interno della chiesa entrambi gli altari, indice che la confraternita del Rosario non si è insediata all'interno della cappella di San Bernardino. Mi sembra molto probabile, perciò, che quest'ultima cappella, forse collocata all'interno di una nicchia ricavata nella parete e coronata da un arco fornicato, sia stata nel corso del tempo abbandonata e possa essere stata, successivamente, sostituita da qualche nuova intitolazione, per cadere infine vittima di uno degli interventi distruttivi che hanno interessato l'edificio nel corso degli ultimi tre secoli. La stessa sorte, d'altronde, è toccata anche alla cappella di San Giuseppe, la quale documentata già esistente nel 1530 e interessata da una decorazione eseguita dal Fantastico e da un suo collaboratore, è ricordata nella chiesa nella sacra Visita del 1573, dove si cita un altare di San

1039 ASDO, *Sacra Visita Crescenzi* (1637-39), c. nn.

Giuseppe di proprietà dei canonici della chiesa in cui si trovano delle pitture che devono essere restaurate. Non è escluso che tali cappelle, forse realizzate nel corso del Cinquecento in occasione dei nuovi lavori di ammodernamento della chiesa, si aprissero lungo il fianco sinistro dell'edificio e siano andate distrutte in seguito alla edificazione della Nuova Cappella del Miracolo. Tuttavia non si esclude che esse potessero ospitare anche degli altari barocchi o essere state interessate da ristrutturazioni e interventi di abbellimento occorsi nel Seicento o nel secolo successivo andati distrutti con il restauro di ripristino che ha investito la chiesa negli anni venti del Novecento.

A questo punto, considerando che il documento che ricorda l'immagine di una Santa Cristina realizzata all'interno della cappella di San Bernardino, forse, non si riferisce alla attuale cappella del Sacramento ma ad un altro ambiente ora perduto, e tenendo presente gli elementi desunti dall'analisi stilistica dell'affresco ancora *in situ* che ugualmente rappresenta la martire volsinese, si è portati con sempre più forza a credere che quest'ultimo dipinto sia stato eseguito da un artista diverso da Giovan Francesco d'Avanzarano.

Un riscontro decisivo viene dagli affreschi della chiesa di San Francesco di Bolsena, un imponente cantiere pittorico cui senza dubbio ha partecipato l'autore della discussa santa affrescata nella basilica dedicata alla santa protettrice di Bolsena. All'interno dell'abside dell'edificio francescano, infatti, nonostante le tristi vicende che ha subito la chiesa, non ultima quella di essere trasformata in un teatro, si conservano in un discreto stato di conservazione numerosissime figure che possono essere confrontate con le opere certe del Fantastico e confermare o smentire tanto la sua fino ad ora indiscussa partecipazione al ciclo francescano, quanto la sua autografia della *Santa Cristina* nell'omonima basilica.

La chiesa di San Francesco a Bolsena

Gli affreschi dell'abside della chiesa dei Minori Conventuali di Bolsena sono ritornati alla luce solo nel 1917 come riporta il Dottarelli[1040].

Anche questo monumento, come è avvento per la vicina Basilica di Santa Cristina, è stato soggetto a varie vicissitudini tra le quali si annovera una prima ristrutturazione dell'interno avvenuta nel XVI secolo, seguita da una completa opera di rinnovamento databile tra il 1722 e il 1726 e promossa dal francescano bolsenese Carlo Andrea Adami, a capo della provincia Romana dei Minori Conventuali, e gli ingenti danni causati dalla Seconda Guerra Mondiale,

1040 Dottarelli 1928, pp. 362-363.

durante la quale si verificò il crollo del tetto dell'edificio[1041].

L'interno dell'edificio, originariamente dedicata alla Vergine, dopo i recenti restauri si presenta attualmente nelle canoniche forme riservate alle proprie aule di culto dagli ordini mendicanti, con una grande e unica navata coperta a capriate che si conclude in un'abside quadrangolare voltata con una crociera costolonata. La parete di fondo della tribuna si apre con una grande e slanciatissima monofora trilobata sormontata da un oculo. È andata perduta ogni traccia dell'importante stagione decorativa tardobarocca che ha interessato l'edificio, dal quale sono state asportate tutte le opere mobili che non erano andate distrutte a causa del crollo del tetto, e la chiesa offre attualmente allo sguardo le sue nude pareti su cui sono riemersi in alcuni punti tracce di decorazioni ad affresco che testimoniano in parte la fase decorativa rinascimentale dell'edificio.

Tuttavia, l'aspetto medievale e rinascimentale di quest'ultimo furono in parte stravolti già nel Cinquecento, in occasione di un'impegnativa opera di ristrutturazione che tra il 1568 e il 1575 ha comportato la distruzione delle antiche cappelle laterali, la ricostruzione del pavimento e lo spostamento del coro ligneo nell'abside[1042]. L'intervento di ristrutturazione aveva risparmiato, tuttavia, le tombe quattrocentesche dei due fratelli Luca e Corrado Monaldeschi della Cervara, ricordate ancora *in situ* in corrispondenza del punto in cui si trovava il Sacramento nel XVI secolo, come scrive il Ceccarelli nel 1580 nella sua storia della famiglia[1043]. L'edifico, perciò, rivestiva anche una particolare importanza per essere stato scelto come mausoleo da questa importante casata di origini orvietane.

Precedentemente una serie di lavori di abbellimento si registrano a partire dagli anni settanta del Quattrocento. Nel febbraio del 1478, ad esempio, un tale mastro Giorgio aveva promesso a Destinato di Fazio di realizzare su una parete "dallato mancino quando se entra", una cappella dedicata a Sant'Antonio di Padova, che doveva essere larga quanto quella dell'Annunziata, già esistente. La cappella doveva essere ricavata il più possibile all'interno della parete e doveva avere i muri "sguanciati" ed essere dotata di colonne per sostenere "le cornici" (probabilmente una trabeazione, o un più semplice architrave modanato)[1044]. Il successivo tre maggio Destinato di Fazio si accorda, quindi, con il pittore partenopero Pietro

1041 Carsilio 2006, p. 36. In questa occasione andò distrutto il soffitto ligneo decorato da Girolamo Pesci con un dipinto raffigurante *San Francesco in estasi e l'Assunzione della Vergine*. Sull'argomento cfr. anche A. Lo Bianco, *La decorazione della chiesa di San Francesco a Bolsena: una committenza di Andrea Adami, arcade della cerchia di Ottoboni*, in *Atti e Memorie*, convegno di Studi in occasione del III centenario dell'Arcadia, Roma 1994, pp. 367-386.

1042 Zeni Buchicchio 1995, p. 162.

1043 Ivi, pp. 161-162. All'interno della chiesa, quindi, era presente il sepolcro della famiglia Monaldeschi. In particolare si ricordano i due fratelli Luca e Corrado: il secondo morì nel 1417, mentre Luca e sua moglie ottennero da Martino V la concessione di due altari da loro eretti all'interno della chiesa.

1044 Ivi, p. 168, n. 3.

d'Arzi dall'isola di Ischia per la decorazione della cappella, all'interno della quale il maestro doveva dipingere la figura di sant'Antonio di Padova all'interno di un tabernacolo e, intorno, i fatti della sua vita[1045]. L'affresco, ancora conservato, mentre non c'è traccia della cappella lapidea, era celato dalla tela con *La predica di Sant'Antonio ai pesci* di Sebastiano Conca, attualmente nella Basilica di Santa Cristina, ed è tornato alla luce dopo che il dipinto è stato asportato per essere trasferito in seguito ai crolli della seconda Guerra Mondiale[1046]. L'affresco è contraddistinto da un linguaggio marcatamente popolare e semplificato che ben riflettono le qualità estremamente modeste del suo artefice.

In questi stessi anni le attenzioni dei Francescani si iniziano a concentrare anche sull'abbellimento della zona presbiteriale. Nel biennio 1473-74, infatti essi commissionano un dipinto su tavola, probabilmente un polittico, per l'altare maggiore all'ormai anziano Francesco d'Antonio da Viterbo detto il Balletta,in quegli anni vicino alla morte (nel 1476 risulta già deceduto)[1047]. Successivamente, nel 1488 si decide di realizzare la nuova vetrata del finestrone della tribuna, affidata al frate domenicano Cosimo di Anastasio d'Arezzo[1048]. Tale impresa si deve al lascito testamentario di frate Angelo Vermigli, che ormai in età avanzata e prossimo alla morte il 30 marzo di quell'anno aveva stabilito con la vendita dei suoi beni terreni che si dovesse realizzare la vetrata per la finestra dietro l'altare maggiore, nella quale sarebbero dovute comparire sette figure. Il lavoro ebbe luogo tra il 25 luglio 1488, data del contratto con il mastro vetraio, e il settembre 1490, anno in cui fra Cosimo di Anastasio è documentato al lavoro per l'opera del duomo di Orvieto[1049].

Per 60 ducati il frate domenicano si impegnava a realizzare a partire dall'alto: *Dio Padre*, sotto l'*Annunciazione*, poi *San Francesco* e *San Bonaventura* e, quindi, le sante martiri *Cristina* e *Caterina*. Per l'occhio centrale della chiesa (quello della facciata), inoltre, era stata commissionata un'ulteriore vetrata raffigurante la *Vergine con il Bambino*.

Nello stesso anno in cui si ultimavano le vetrate il frate francescano Benedetto di Paolo Rainaldo da Siena iniziava a realizzare per la chiesa cinque codici miniati in pergamena, completati nel 1493, come diceva una memoria in fondo ad uno dei codici, letta nel 1648[1050].

1045 *Ibidem.* Tanto il sant'Antonio, quanto gli angeli, dovevano essere abbelliti da un "dyadema doro". Ai lati dell'altare doveva essere dipinto verso occidente (qunidi a sinistra?) San Francesco che riceve le stimmate e dalla parte opposta San Ludovico da Tolosa. La cappella (probabilmente la struttura lapidea) doveva essere dipinta "al modo di porfido". I colori erano tutti a spese del committente che si impegnava a pagare al pittore tre ducati larghi oltre al vitto e all'alloggio per tutto il tempo del suo lavoro.

1046 Sulla tela cfr. *Ricerche in Umbria 4...*2006, pp. 65-66 n. 13.

1047 Fagliari Zeni Buchicchio 1974, p. 28. Secondo Faldi (1970, p. 19) l'opera potrebbe essere identificata con quella pervenuta alla *Walters Art Gallery* di Baltimora.

1048 Ivi, p. 28.

1049 *Ibidem.*

1050 Ivi, pp. 28-29. Attualmente i cinque codici risultano dispersi. Il frate francescano Benedetto da Siena aveva scritto insieme a fra Evangelista tedesco i sei graduali commissionati da Francesco Nanni detto Sansone

Questi libri, considerati i più belli “di tutta la religione de’ Conventuali”, erano ancora visibili nel Seicento all'interno del coro ligneo realizzato nel 1453 dal maestro Mattia da Viterbo, un tempo situato al centro della navata e dalla seconda metà del Cinquecento ricollocato all'interno dell'abside[1051].

Il 7 novembre del 1495, infine, a coronamento dei lavori avviati da circa vent'anni, vennero completate le pitture della tribuna commissionate dal santese Francesco di Giovanni d’Adamo.

La notizia si apprende dall'iscrizione in caratteri romani che corre nella fascia che rigira nella parte bassa delle pareti laterali, subito al di sotto delle gallerie con gli Apostoli: sulla parete sinistra “[QUESTA TRIBU]NA LA FATTA DE[PIN]GERE FRANCES[CO] DI GIUVANNI D(e) [A]DAMO” sulla parete destra “[…] AN(n)[O] D(omi)NI M[C]CCC LXXXXV [DIE] VII NOVEMBR(is) P(er)FECTU(m) FUIT”[1052].

Una particolare attenzione merita la famiglia Adami, cui apparteneva il santese della chiesa. Di certo tale casata, per poter sponsorizzare un lavoro di tale portata doveva essere in possesso di un notevole patrimonio. Sembrerebbe del tutto plausibile indicare il noto abate Andrea Adami, celebre musico e cantore vissuto a cavallo tra Seicento e Settecento.

Gli Adami erano giunti a Bolsena da Venezia nel 1450, ed ebbero origine dalla città di Alsino, secondo la tradizione distrutta dagli Unni, come ci informa il più importante esponente di questa casata, il musicista e cantore bolsenese Andrea (17663-1742)[1053]. Fratello di quest'ultimo era il frate francescano Carlo Andrea Adami, che aveva promosso il rinnovamento della chiesa nel terzo decennio del Settecento. Risulta evidente, perciò, come la famiglia bolsenese degli Adami abbia nutrito da sempre un particolare attaccamento nei confronti della chiesa di San Francesco, beneficiandola più volte delle loro attenzioni di mecenati.

Il ciclo che ricopre le pareti della chiesa è stato, come la cappella della Peste di Montefiascone, poco indagato dagli studi, in particolare da quelli che si sono interessati dell'attività di Giovan Francesco d'Avanzarano. Oltre che da Fagliari Zeni Buchicchio, hanno dedicato delle riflessioni agli affreschi Alloisi nel 1983[1054] e, recentemente, Ricci[1055], che ha

(generale dell’ordine dei Minori Conventuali) per la chiesa di San Francesco di Brescia (attualmente nel museo civico), miniati dal frate agostiniano Apollonio da Calvisano, ed eseguiti tra il 1490 e il 1494. I codici sono firmati dal frate senese nel corale F 16.

1051 *Idem* 1995, p. 169 n. 8.

1052 La trascrizione e l'integrazione dell'iscrizione è presa da Ivi, p. 169 n. 4.

1053 Adami, 1737, (1970), p. 105. Andrea Adami era entrato nell’ *entaurage* del cardinale veneto Pietro Ottoboni (cardinale nipote di papa Alessandro VIII) e dal 1711 era divenuto membro dell’Accademia dell’Arcadia, fu anche Maestro della Cappella Pontificia (Carsilio 2006, pp. 36-37).

1054 Alloisi 1983, p.

1055 Ricci 2005, p. 18-20.

avuto il merito di sottolineare la notevole importanza che i dipinti rivestono nell'ambito della decorazione monumentale ad affresco, anche da un punto di vista iconografico, nel territorio viterbese in epoca rinascimentale.

Gli affreschi, infatti, sia per la loro qualità formale che per la particolare iconografia, rappresentano un episodio di notevole interesse e costituiscono, per alcuni aspetti, un antecedente importante alla decorazione della cappella dei San Brizio ad Orvieto eseguita da Signorelli. Nelle pareti laterali della tribuna, infatti, sopra alla galleria degli apostoli, compaiono due grandi scene che possono essere messe in relazione con l'iconografia apocalittica del Giorno del Giudizio Universale.

Innanzitutto va osservato come la superficie affrescata sia considerevole. Essa, infatti, interessa le tre pareti dell'abside quadrata, di notevole altezza, la cui decorazione ha senza dubbio richiesto all'ideatore e coordinatore dell'impresa uno sforzo di progettazione e di controllo che solo un maestro affermato e con un certo baglio di esperienza in analoghi cantiere monumentali avrebbe potuto affrontare. Inoltre, le volte attualmente non coservano più alcuna traccia di intonaco, ma non si può escludere che in origine gli affreschi comprendessero anche questa zona della tribuna e la parte esterna dell'arcone absidale.

Purtroppo la destinazione della zona prebiteriale a palcoscenico del teatro, con l'innalzamento del palco e delle varie quinte sceniche e del sipario, ha reso difficoltosa la lettura della parte bassa delle pareti.

La decorazione è stata suddivisa in maniera piuttosto essenziale attraverso una poderosa struttura architettonica dipinta che organizza la scansione delle scene. Queste sono disposte su tre livelli nelle pareti laterali (figg. 53-55) e su quattro livelli in quella di fondo (figg. 51-52).

In basso rigirava probabilmente su tutti e tre i lati un *velarium* appeso a degli anelli, di cui rimane un frammento sulla parete destra, sotto alla figura di *Sant'Andrea.* Subito sopra corre una fascia di colore giallo che contiene l'iscrizione con il nome del committente e la datazione, quindi il primo vero registro della composizione. Quest'ultimo si sviluppa all'interno di uno spazio architettonico delimitato in alto da una possente trabeazione nel cui fregio corre una decorazione a monocromo su fondo alternativamente giallo, blu e rosso, costituita da girali floreali che si sviluppano da cornucopie affrontate ai lati di teste di cherubini, e che contengono alternativamente patene, il simbolo dei Francescani e figure di uccelli. La trabeazione è sostenuta alle estremità da possenti pilastri quadrangolari decorati con motivi all'antica.

In questo primo registro, lungo le pareti laterali, corre una loggia di sei archi impostati su pilastri che corrono alle spalle, inquadrandoli, delle figure degli *Apostoli*, mentre nella parete

centrale, ai lati della monofora, sono state dipinte all'interno di riquadri, la scena dell'*Adorazione del Bambino* a sinistra e le due figure de santi *Sebastiano* e *Girolamo penitente* a destra.

Per quanto riguarda il riconoscimento dei dodici apostoli, originariamente suggerito dal nome che compariva sotto a ciascuno, attualmente esso risulta non immediato a causa delle numerose cadute dell'intonaco che hanno causato la perdita di numerose iscrizioni, o dei volti e degli attributi che potevano aiutare nell'identificazione dei vari personaggi. Sulla parete destra, a partire dalla parete di fondo, si incontrano: forse un evangelista (per la presenza del libro, fig. 55), San Giacomo (per il bastone da pellegrino), Tommaso (il volto è perduto ma è conservata l'iscrizione), Bartolomeo (riconoscibile dall'iscrizione mutila che conserva l'iniziale del nome), Matteo (completamente perduta la parte superiore della figura, ma è conservata l'iscrizione sottostante), Andrea (tra le figure maggiormente leggibili e riconoscibile per l'attributo della croce, fig. 56). Sul lato opposto, sempre a partire dalla parete di fondo si incontra: San Pietro (identificato dalle chiavi, fig. 62), San Giacomo (ugualmente identificato dal bastone da pellegrino come il suo omonimo della parete di fronte), Giovanni Evangelista (con libro e calice, il volto è perduto ma si conserva l'iscrizione con il nome), forse Luca (ugualmente con la parte superiore della figura completamente distrutta è riconoscibile per la parte finale del nome "[...]CA"), Filippo (un'altra delle figure meglio conservate, con un rotulo e un cartiglio in mano e il nome perfettamente leggibile, fig. 61), un apostolo (conservato nella parte superiore, ma privo dell'iscrizione sottostante e di attributi specifici).

Confrontando i nomi degli apostoli che è stato possibile identificare con quelli canonici della lista tramandata dalla tradizione, risulterebbero ancora da individuare Taddeo, Giuda e Simone, mentre le figure cui non è stato possibile attribuire un'identità sono solamente due. A tale contraddizione va aggiunto il fatto che nella schiera è stato inserito l'evangelista, Luca, che non faceva parte del gruppo degli apostoli. È quindi possibile che nella scelta dei dodici personaggi siano stati presi in considerazione solo alcuni dei discepoli di Cristo, ai quali sono stati affiancati anche i due popolari evangelisti che non fecero parte del gruppo dei primi seguaci di Gesù, come Luca e Marco, probabilmente preferiti ai meno noti Taddeo o Simone, o al poco "accattivante" Giuda.

Passando al registro superiore si osserva come sia stata operata a questo livello una distinzione tra le pareti laterali e quella di fondo. Sulle prime infatti la lunetta è occupata da un'unica grande raffigurazione che riempie completamente la metà superiore della superficie fino alle volte. La parete di fondo, al contrario, è stata suddivisa in due ulteriori registri.

Lasciando per ultima l'analisi delle scene apocalittiche delle lunette laterali e volgendo lo sguardo alla parete d'altare, si osserva ai lati del finestrone una sequenza di figure che devono glorificare l'ordine dei frati minori. Sulla sinistra i santi *Ludovico da Tolosa e Bonaventura da Bagnoregio*, sulla destra la scena delle *Stimmate di San Francesco.* Nel registro più alto, infine, ai lati dell'oculo compaiono a sinistra *l'Angelo Annunciate* e a destra *la Vergine annunziata.* Anche lo strombo della finestra circolare, intorno alla quale rigira una fascia con un'elegante decorazione a grottesca policroma su fondo nero, compaiono entro finti oculi la figura del *Redentore* in alto e di un *Giovane santo* a sinistra.

Le pareti laterali, come si è detto, sono state riservate alla raffigurazione di due scene collegate al Giudizio Universale, o meglio al destino che attende gli eletti e i dannati dopo la sentenza emessa dal Cristo: sulla sinistra, infatti, si scorgono alcuni lacerti di affresco che permettono di riconoscere una rappresentazione dell'*Inferno* (figg. 66-67), mentre dalla parte opposta si è conservata la porzione inferiore della scena con *Gli eletti che entrano in Paradiso*[1056]. Particolarmente interessante, a mio avviso risulta quest'ultima raffigurazione, originale rispetto alla consueta rappresentazione del tema. La scena è caratterizzata, infatti, da un lungo corteo che si snoda in orizzontale per tutta la lunghezza della parete, come ha sottolineato da Ricci "una pia e composta schiera di figure, definite nei loro diversi ruoli sociali dagli abiti" (fig. 58)[1057]. In particolare, sembrerebbe che come in tutte le sfilate ufficiali, il gruppo di persone sia stato rappresentato seguendo un'ordine di importanza delle varie categorie della società del tempo che si sviluppa da sinistra verso destra: in fondo a tutti avanza il gruppo femminile, tra cui si riconoscono ricche dame dell'alta società, una terziara francescana, e donne comuni abbigliate con abiti popolari; quindi gli uomini, con giovani elegantemente vestiti, un cavaliere in armatura, dei notabili con lunghi abiti e, infine, nella parte sinistra, ad aprire il corteo, gli ecclesiastici. Tra questi ci sono dei cardinali e, davanti a tutti, inginocchiato mentre sale due bassi gradini, il papa. Si tratta di un percorso in crescendo, che culminava sulla sinistra con le due figure, purtroppo quasi completamente perdute, di fronte alle quali compie atto di umiltà il pontefice. Si riesce a intravedere ancora la parte inferiore della veste e il piede sinistro di un personaggio vestito all'antica che era ritratto frontalmente, probabilmente san Pietro, il quale con una mano stringe saldamente il polso del papa mentre lo introduce al cospetto di quella sembrerebbe la sagoma di una figura umana, ma purtroppo l'affresco in questo punto risulta totalmente abraso e indistinto che non è

1056 L'identificazione della scena era già stata effettuata da Ricci (2005, p. 19), che aveva corretto la proposta di Alloisi (1983, p. 252) il quale vi aveva scorto una *Gloria di san Francesco*. Va osservato, tuttavia, che Alloisi vedeva gli affreschi come essi si presentavano prima dell'intervento di restauro.
1057 Ricci 2005, p. 19.

possibile esserne completamente sicuri.

Se così fosse, si tratterebbe di un personaggio di proporzioni doppie rispetto a quelle delle altre figure. Si potrebbe pensare che esso rappresenti il Cristo che accoglie in Paradiso gli Eletti, in quanto a giudicare dallo spazio restante sulla lunetta, non sembrerebbe essercene a sufficienza al centro o al culmine della scena per la figura del Redentore, protagonista indiscusso di questo tipo di rappresentazioni. Sopra al corteo degli Eletti, infatti, all'estrema destra, si intravedono i corpi di tre figure abbigliate all'antica, sedute su delle coltri di nubi e caratterizzate da lunghe barbe (l'unica parte che si è conservata dei volti), probabilmente i Vegliardi o i santi e i profeti che assistono all'evento. Questo gruppo si sviluppa con un andamento che va da destra a sinistra e, probabilmente doveva essere simmetrico al corteo sottostante. Tutta la composizione, quindi, sembrerebbe convergere verso l'estrema sinistra della lunetta, un punto focale andato purtroppo perduto. Si tratta, a quanto ne sappia, di una raffigurazione del tutto originale in quanto generalmente in questo tipo di composizioni apocalittiche il Cristo è collocato in posizione centrale, in genere nelle vesti del giudice assiso sul trono e sfolgorante di luce.

Sulla parete di fronte si poteva assistere, invece, alla terribile scena delle punizioni infernali. Purtroppo si sono conservati solamente pochi lacerti che, tuttavia, possono offrire un suggerimento su quale dovesse essere l'idea compositiva generale. La scena, in questo caso, sembra essere stata concepita secondo una concezione che si riallaccia alla tradizione iconografica medievale, soprattutto quella trecentesca, come farebbe pensare, ad esempio il confronto con l'affresco con *Le pene dell'Inferno* realizzato alla fine del Trecento da Taddeo di Bartolo nella collegiata di San Gimignano. La parete, infatti, era stata concepita come una sorta di piatto bassorilievo, dove senza alcuna intenzione di spazialità tridimensionale, sono stati inseriti i grovigli dei corpi dei dannati e dei demoni. A differenza delle rappresentazioni precedenti, tuttavia (di cui, ad esempio, un prototipo di altissimo livello era costituito dai bassorilievi marmorei della facciata del Duomo di Orvieto), dove i dannati venivano raggruppati secondo un preciso ordine spaziale, racchiusi all'interno di caverne o separati da lingue di terra o cornici che isolavano i vari tipi di peccatori, a Bolsena essi sembrerebbero essere stati inseriti tutti insieme senza soluzione di continuità in un'unica, confusa e brulicante grande visione complessiva. Qui era possibile individuare le varie categorie attraverso i classici cartigli, tra i quali sono sopravvissuti quelli del peccato di Gola, Lussuria e Avarizia. Si sono salvate alla caduta dell'intonaco anche alcune raffigurazioni di demoni, creature anguiformi con ali da pipistrello e corna, esseri ibridi che sembrano appartenere alla categoria di animali fantastici e leggendari tramandati dai bestiari medievali. In particolare è ben

visibile la bocca di un grande serpente di profilo che sta ingoiando un uomo trafitto da un forcone sopra ai cartigli di Gola e Avarizia. Anche in questo caso, in base alla dislocazione delle parti ancora conservate, sembrerebbe che sia stata omessa o rappresentata in maniere diversa dalla tradizione la figura di Satana, generalmente troneggiante in dimensioni colossali al centro o ai lati della scena. Nella lunetta, infatti, non si scorge alcuna traccia di questo personaggio né al centro né sulla destra. Dal momento che la parte sinistra della scena è andata completamente perduta si potrebbe pensare che questo personaggio sarebbe potuto essere rappresentato in questo punto. In tal caso, tuttavia, la figura del principe dell'Inferno sarebbe ad ogni modo dovuta essere rappresentata in dimensioni piuttosto modeste.

Ad ogni modo, è possibile affermare che la raffigurazione dell'Inferno, rispetto a quella del Paradiso, fosse molto più in linea con la tradizione, rispetto alla quale aveva apportato la modifica di unificare la rigida distinzione spaziale riservata alle varie categorie di peccatori.

Senza dubbio, nonostante la notevolissima distanza, sia qualitativa che di invenzione compositiva, che separa gli affreschi di Bolsena dai vicini dipinti signorelliani della cappella di San Brizio a Orvieto, occorre tener presente come il ciclo volsinese costituisca rispetto ad essi, in zona, un precedente diretto, almeno per la ripresa del tema apocalittico, un tema riservato a Bolsena, inoltre, ad un luogo di alto valore simbolico e visivo come la tribuna di un importante chiesa mendicante, e la cui realizzazione si pone a soli cinque anni di distanza da quella del capolavoro orvietano.

Il primo a indicare dei nomi per gli autori della decorazione dell'abside della chiesa di San Francesco è stato Fagliari Zeni Buchicchio, il quale sulla scorta dei pittori che i documenti registrano in attività a Bolsena in anni molto vicini all'esecuzione dei dipinti, aveva proposto i due maestri che nel 1498 erano attivi nella chiesa di San Salvatore e quello che, contemporaneamente, era impegnato nella cappella di Santa Lucia nella Basilica di Santa Cristina: i due soci Giovanni Paolo di Francesco Falente di Roma e Giovan Francesco d'Avanzarano e il pittore piemontese Giovanni Domenico de Ferraris[1058].

Successivamente il suggerimento è stato accolto da Alloisi, che ha attribuito il ciclo al solo Fantastico, giudicandolo un'opera eseguita dopo il soggiorno a Città di Castello e giudicati in primo luogo interessanti “per l'inserimento delle teorie di santi e personaggi entro una moderna architettura dipinta che si sovrappone a quella reale della chiesa”[1059]. Le riquadrature e le candelabre e grottesche, secondo lo studioso apprese nel soggiorno orvietano, avrebbero reso il d'Avanzarano uno dei massimi responsabili dell'espandersi di questa moda nel

1058 Fagliari Zeni Buchicchio 1978, p. 97 n. 37; *idem* 1995, p. 161; *idem* 1991, p. 20.
1059 Alloisi 1983, p. 250.

viterbese[1060]. Inoltre, viene avanzata anche l'interessante osservazione che la serie degli Apostoli effigiati all'interno di una galleria ad arcate potesse essere stata ispirata dalla perduta balconata del coro del duomo di Orvieto[1061].

L'attribuzione al Fantastico è stata confermata da tutta la critica successiva. Petrocchi conferma quanto espresso da Alloisi, ritenendo che in questi affreschi il Fantastico richiami l'esperienza formativa orvietana sia nei caratteri spaziali, attraverso il motivo delle balconate e l'impianto architettonico decorato con elementi atiquariali, sia nella costruzione monumentale delle figure, "alleggerita dalla ridondanza degli ampi panneggi e dalla grazia espressiva degli atteggiamenti"[1062].

Un ruolo direttivo del cantiere è assegnato al maestro viterbese anche da Ricci, che più di ogni altro si è soffermato ad analizzare gli affreschi bolsenesi e che ha preso in considerazione anche la possibile presenza dei pittori Giovanni Paolo di Francesco e Giovanni Domenico de Ferraris, considerati "aiuti" del Fantastico. In particolare lo studioso sembrerebbe attribuire alla diretta mano del d'Avanzarano le figure degli Apostoli, mentre non riconosce lo stile del maestro nelle scene apocalittiche lunette, assegnate ai collaboratori, mentre non si esprime per quanto riguarda la parete di fondo[1063]. Recentemente ha speso alcune parole sugli affreschi di Bolsena Vincenti, la quale confermando la loro ascrizione al Fantastico vi ha individuato "forti ascendenze pintoricchiesche", in particolare nel volto del San Girolamo, "caratterizzato da lineamenti calligrafici e spigolosi", e da una postura che imiterebbe "pedestremente, un modello pintoricchiesco che il maestro perugino propose anche nell'*Ancona si Santa Maria dei Fossi*"[1064].

In base a quanto emerso dall'analisi delle opere certe di Giovan Francesco d'Avanzarano, quali la pala di San Marco e gli affreschi della cappella della Peste, e considerando la non pertinenza all'autore della Santa Cristina affrescata nell'omonima basilica di Bolsena, sono dell'opinione che si debba escludere una partecipazione dell'artista al cantiere della chiesa di San Francesco.

Lo stile del maestro, infatti, non è a mio avviso ravvisabile in nessuna delle numerose figure che compaiono all'interno dell'abside francescana. Osservando con attenzione, in particolare, gli apostoli e gli evangelisti, ci si accorge del fatto che essi sono concepiti con un solido e accentuato accento plastico. In effetti si ha l'impressione di trovarsi di fronte ad una galleria di state, classicamente atteggiate, con ampi e voluminosi panneggi che avvolgono

1060 Ivi, pp. 250-251.
1061 Ivi, p. 251.
1062 Petrocchi 1998, p. 151.
1063 Ricci 2005, p. 19.
1064 Vincenti 2011, pp. 200-201.

sontuosamente le membra, posture calibrate e solenni. La stessa idea di inserire questi personaggi panneggiati all'antica, sotto a delle arcate sostenute da pilastri decorati da bassorilievi dalle sobrie linee architettoniche conferisce a questa zona della decorazione un afflato classico nuovo, tipicamente romano, che richiama alla mente certi sarcofagi paleocristiani caratterizzati da analoghi partiti decorativi con figure di apostoli o di personaggi sacri inquadrati da arcate sorrette da colonne.

Ogni personaggio è descritto e caratterizzato in maniera diversa, attraverso l'indagine fisiognomica, i dettagli delle acconciature, la foggia della barba e la postura delle braccia e delle mani: si tratta di un grandioso studio sulle possibili variazioni della rappresentazione della figura umana stante di carattere monumentale che non ha pari a queste date in questo territorio.

Contrariamente a quanto sostenuto dalla critica, tutte queste caratteristiche non si riscontrano nei personaggi del d'Avanzarano, strutturati da una linea più calligrafica e meno monumentale e concepiti in maniera meno scultorea e con minor solennità. Nelle figure del Fantastico non compaiono, infatti, basti vedere i santi della pala di Viterbo, i sontuosi panneggi fortemente rilevati dal chiaroscuro che si trovano a Bolsena, panneggi risolti con sintetica forza plastica, poche energiche e voluminose pieghe che danno il senso di corpi energici. Al contrario le figure di Giovan Francesco risentono nei loro atteggiamenti di una musicalità umbra che manca alle figure bolsenesi, più solide e meno umorali. Come si dirà più avanti, inoltre, dai volti delle Madonne e dei Santi del Fantastico traspare un certo senso di bellezza appassita, languida, con gli occhi profondamente segnati e una ricercata morbidezza dello sfumato nei trapassi tonali degli affreschi, che presagisce una senso di inquietudine e nei confronti di certi canoni di classicismo accademico di fine Quattrocento, mai notati fino ad ora, del tutto assenti negli apostoli volsinesi.

Questi, inoltre, sono definiti più che dalla linea di contorno, da un energico contrasto di luce e ombra costruito con grosse pennellate filamentose del tutto assenti nelle figure davanzariane.

Osservando con attenzione i volti degli apostoli, a mio giudizio si possono distinguere due mani: una è quella dell'autore della Santa Cristina della Basilica dedicata alla giovane martire volsinese, a cui può essere assegnato sulla parete sinistra il San Pietro e il San Giacomo e, sulla parete opposta, l'altro apostolo omonimo con il bastone da pellegrino. Questo maestro, pur mantenendo la stessa monumentalità e forza plastica dell'altro, si caratterizza per dei volti più leziosi e semplificati in senso pinturicchiesco, un modo tipico di appuntire i nasi o di raffigurare le palpebre abbassate, una stilizzazione un po' arcaica nelle capigliature e nelle barbe e una tendenza lievemente iconica nella strutturazione dei volti, quale si era incontrata

già nella Santa Cristina. L'altro maestro, al contrario, è caratterizzato da una considerevole verve plastica, che tornisce le varie angolazioni del viso, definisce le sopracciglia e le fronti aggrottate dei vegliardi, staglia perentori e affilati come crinali rocciosi i nasi. È il maestro che realizza sulla parete destra il sant'Andrea, il bellissimo santo con libro (un evangelista?) con lunga barba e capelli arruffati che da inizio alla schiera vicino alla parete di fondo, o sulla parete di fronte, il responsabile delle prime due figure sulla sinistra, tra cui si riconosce l'imberbe san Filippo. Sono due pittori che lavoro in maniera affiatata e che condividono i palchi suddividendosi le figure all'interno dello stesso registro. Tale procedimento deve essere imputato, probabilmente anche al modo in cui è stato montato il ponteggio, forse allestito su una sola parete anziché su più pareti contemporaneamente. Anche sulla parete di fondo i due maestri si sono alternati nell'esecuzione delle scene: al maestro della Santa Cristina spetterebbe, infatti, la scena della Natività e delle stimmate di San Francesco, mentre all'altro i Santi Girolamo (la figura di San Sebastiano realizzata affianco è rovinata sul viso e risulta mal giudicabile) e sul registro superiore i santi Ludovico da Tolosa e Bonaventura. Per quanto riguarda la scena dell'*Annuciazione*, purtroppo è andata perduta la parte superiore del volto di Maria e la figura risulta ingiudicabile. Si riesce tuttavia ad intravedere la parte bassa del leggio che probabilmente doveva essere di una forma piuttosto complessa. Dalla parte opposta l'Arcangelo Gabriele costituisce un personaggio difficilmente attribuibile, in quanto effigiato di profilo e posto ad una considerevole distanza. Colpisce della figura, di cui sono andate perse entrambe le braccia l'ampissimo panneggio della veste che ricade al suolo con un enorme strascico che si allarga tutto intorno alla figura, le maestose ali variopinte e la fluente chioma (che farebbe pensare al secondo maestro) e il dinamismo conferito al personaggio con l'ampia svasatura intorno alle spalle gonfiata dal vento, un vento che con una trovata sorprendente piega sullo sfondo un cipresso che si innalza da dietro un muro di mattoni curvando elasticamente le sue fronde verso sinistra. Una trovata del tutto originale che trova un altro riscontro di un piglio originale posseduto da questi maestri nell'invenzione dei nappi del cappello cardinalizio di San Bonaventura che ricadono verso il basso oltre il bordo dell'architrave, con un effetto di *trompe l'oeil* molto originale. Confrontate con queste figure, quelle che compaiono nella schiera degli Eletti e nei dannati dell'Inferno sembrano di qualità meno sorvegliata. È possibile che nelle scene corali questi pittori si siano serviti di aiuti o che essi stessi si siano trovati a minor agio. I personaggi, infatti, appaioni di proporzioni più schiacciate e con posture piuttosto rigide. Sembrerebbe che il corteo degli eletti che si avviano in Paradiso sia stato eseguito da entrambi i maestri, ma che le figure di più alta qualità, come ad esempio l'elegante dama all'estrema destra o l'affascinante terziara francescana spettino al

secondo maestro.

Non ci si può esprimere, invece, per quanto riguarda l'Inferno, troppo rovinato e poco conservato per poter essere adeguatamente analizzato. Dal poco che si riesce a leggere, tuttavia, emerge una realizzazione delle figure compendiaria e abbreviata, un utilizzo di una pennellata ancor più sintetica e disinvolta, un linearismo concitato che avviluppa tutti i corpi e le lingue di fuoco, confondendo in un unica visione allucinata i demoni, i dannati e l'ambientazione intorno ad essi.

I maestri che sono stati riconosciuti all'opera in questa tribuna non possono quindi essere identificati in Giovan Francesco d'Avanzarano. Tra loro non può essere annoverato nemmeno Giovanni Domenico da Mondovì, in quanto lo stile del pittore, come si dimostrerà più avanti perfettamente riconoscibile negli affreschi della cappella di Santa Lucia, risulta totalmente differente da quello dei due anonimi pittori all'opera nella chiesa di San Francesco.

Dei dubbi permangono sul nome di Giovanni Paolo di Francesco da Roma. Il linguaggio dei due artisti attivi a Bolsena, si è visto essere improntato ad uno spirito di grandiosità tipicamente romano. Una classicità che non risiede nelle citazioni archeologiche e antiquarie né nella citazione letterale dell'antico, ma in un solennità ponderata e monumentale che sembrerebbe ispirarsi ad una intera tradizione. La stessa scansione dello spazio attraverso semplici ma poderose strutture architettoniche, la scelta di porre dietro agli apostoli una serie continua di archi che incorniciano dei personaggi vestiti all'antica, il velario che doveva correre al di sotto delle pareti, tutto farebbe pensare a degli artisti di tradizione romana. Non siamo, tuttavia, in presenza di pittori influenzati da Antoniazzo. La posa delle figure, infatti, alcuni profili verrocchieschi, i panneggi scultorei, sembrerebbe risalire alla koiné scaturita a Roma dal crogiolo umbro-toscano dei pittori della Cappella Sistina. Un linguaggio sedimentato, e semplificato e irrobustito da una *verve* espressiva che risente forse dell'arrivo di Filippino a Roma nella cappella del cardinale Carafa alla Minerva.

Purtroppo non è stato possibile rintracciare altri attestati di notevoli personalità, soprattutto quella del secondo maestro. Per quanto riguarda maestro della Santa Cristina, esso denuncia in alcune fisionomie semplificate dei volti, nelle proporzioni dei caratteri del volto, come si è visto dai grandi occhi e dal naso minuto, un influsso subito dal Pintoricchio. Non si esclude, pertanto che tale artista possa aver avuto anche dei rapporti con il maestro perugino e che, addirittura, possa essere stato al suo seguito ad Orvieto nel 1492-93, durante la prima fase dei lavori del Pinturicchio nella tribuna del duomo. Tuttavia, la committenza esercitata da parte di un importante ordine religioso come quello dei Minori Conventuali poteva aprire delle vie completamente autonome ed inaspettate nel reclutamento degli artisti, per cui allo stato

attuale delle conoscenze è preferibile non spingersi troppo oltre con le ipotesi.
Suggestiva, ad ogni modo, è la possibilità di poter attribuire ad uno dei due pittori il nome di Giovanni Palo di Francesco Falente da Roma.
Sappiamo dai documenti rintracciati da Fagliari Zeni Buchicchio che il maestro era in grado di assumersi l'incarico di realizzare autonomamente impegnative decorazioni ad affresco.
Il pittore, infatti, risulta particolarmente attivo nella Tuscia in vari cantieri pittorici proprio in questi anni: nel 1497 aveva interrotto la realizzazione della decorazione della cappella di San Nicola a Vignanello, come si apprende dalla lamentela del 27 marzo[1065]. Nel 1498 il maestro è documentato nella non molto vicina Bolsena, dove collabora con Giovan Francesco d'Avanzarano agli affreschi della chiesa di San Salvatore. Diversi anni dopo, nel 1518, il pittore compare nuovamente a Vignanello, dove si impegna con i rappresentanti del comune, Giovanni Antonelli e Bernardino Spachetti, per "*pingere cappellam magnam sancte marie intus Julianellum et murum supra dictam cappellam cum omnibus figuris appositis in disigno facto per dictum Jannem paulum secundum colloquium abitum inter eos* […] *et facere fresum chirchum dictam cappellam* [..] *pro pretium* […] *ducatorum nonaginta de carlenis*"[1066]. L'opera andata purtroppo distrutta venne terminata dopo appena quattro mesi, come dimostra la successiva quietanza di pagamento datata 24 ottobre 1518[1067].
Sembrerebbe perciò una pista percorribile quella di considerare uno dei due maestri, forse quello che prese l'incarico della decorazione, attivi nella tribuna della chiesa di San Francesco a Bolsena proprio quello sconosciuto *Magister Johannes paulus francisci falange pictor romanus* che è stato attivo tra Bolsena e Vignanello allo scadere del Quattrocento.

Due inediti di Giovan Francesco d'Avanzarano: gli affreschi di Bagnaia e della chiesa di San Giovanni a Tuscania

Si è visto come la critica abbia attribuito al Fantastico, già a partire da Zeri, gli affreschi tardo quattrocenteschi all'interno della chiesa agostiniana dell'Annunziata di Bagnoregio.
Quest'ultimi si trovano sulle pareti laterali dell'edificio, piuttosto vicino alla controfacciata, dove sono stati rinvenuti in seguito ai restauri promossi nel 1933: sulla sinistra è riemersa la figura della Santa Monica e confratelli, come si è visto attribuibile con buona probabilità a Cola da Orte, mentre sulla destra si trova una *Madonna con il Bambino in trono tra i santi Bartolomeo e Giacomo* (fig. 71).
Il gruppo faceva parte di una composizione più ampia, purtroppo in parte mutila, come si

1065 Fagliari Zeni Buchicchio 1991, p. 20.
1066 Ivi, pp. 20-21 n. 29.
1067 *Ibidem.*

evince dalla cornice a grottesche che lo delimita sulla sinistra, la quale prosegue in alto oltre i personaggi per affiancare una scena narrativa molto rovinata conservata solamente per la metà inferiore sinistra. All'interno di quest'ultima si scorge un gruppo di personaggi acefali, tra cui un cavaliere in armatura sull'estrema sinistra e un altro uomo, posto subito vicino, elegantemente abbigliato con una tipica foggia cinquecentesca "alla Lanzichenecca". Questi tiene in mano un coltello, sotto al quale si intravede una mano che penzola verso il basso: si tratta ad evidenza della scena del martirio di San Bartolomeo, che viene scuoiato al cospetto del fratello del re indiano presso il quale era andato a predicare, di cui è rimasto un lacerto del volto e della mano in un brandello di intonaco isolato sulla parte destra della parete. Con ogni probabilità, quindi, l'altare era dedicato in origine a san Bartolomeo.

La figura della Vergine è rappresentata secondo una particolare iconografia, in quanto ella tiene in mano un piccolo libro, probabilmente il breviario, mentre suo figlio in piedi sulle ginocchia sostiene un grosso fiore bianco dalla corolla ampia e carnosa (figg. 73-74). Maria è una giovane ragazza dalla mandibola un po' pronunciata e le guance piene, il suo viso è reso con una particolare espressione, quasi malinconica, con grandi occhi cerchiati che le conferiscono un aspetto stanco, sfiorito, di una bellezza velata. Probabilmente è sulla base di questa composizione che è stato assegnato al D'Avanzarano un affresco conservato a Montefiascone ugualmente raffigurante la *Vergine con il Bambino* e conservato sul secondo altare a destra della chiesa di San Francesco (figg. 77-78)[1068]. Purtroppo il dipinto murale, in occasione del rinnovamento settecentesco dell'altare, è stato ridotto al solo mezzobusto della Madonna e alla figura intera del piccolo Gesù in piedi sulle sue ginocchia, inquadrati da una tela settecentesca evidentemente commissionata allo scopo di valorizzare quella che doveva essere un'immagine molto venerata. Nella tela ritagliata al centro per lasciare intravedere il sottostante dipinto murale, infatti, l'affresco è bordato da una cornice dorata sorretta da angioletti che la sollevano in aria al cospetto di San Bonaventura e San Filippo Neri, adoranti e in preghiera ai lati. Sia Maria che Gesù tengono in mano un fiore bianco, caratteristica che è valsa all'altare l'appellativo popolare di altare "della rosa"[1069], come ricorda una visita pastorale nel Settecento; alle spalle dei due personaggi si conserva ancora lo schienale del trono decorato superiormente alle estremità con due sfere dorate. Le due figure della Vergine di Bagnoregio e di Montefiascone, speculari, sono estremamente simili, a partire dal motivo iconografico del fiore e dalla particolare posizione eretta del Bambino, mentre sovrapponibile

1068 Petrocchi 1998, p. 151.

1069 AVMf, *Sacra Visita Giustiniani* (1754-55), p. 71: "Un altro altare sempre a sinistra della chiesa vicino alla porta maggiore è dedicato alla Beata Vergine Maria, volgarmente detto Della Rosa, la cui sacra immagina si venera dipinta in muro. Fu costruito a spese del fu Filippo Capannini: senza dote: però è sufficientemente ornato per le offerte dei fedeli."

risulta il manto della Vergine, in particolare il gioco delle pieghe che scendono ai lati del volto, quasi tracciate attraverso l'uso dello stesso cartone ribaltato. Delle differenze, invece, si riscontrano nel volto di Maria (più curato a Montefiascone, soprattutto nei trapassi tonali che sfumano l'incarnato e nella particolare "qualità" e "intensità" della stesura pittorica) e nell'oggetto che sostiene la Vergine (un fiore nella chiesa minoritica falisca, un libro in quella agostiniana bagnorese).

Un ulteriore elemento che contraddistingue l'affresco della chiesa dell'Annunziata consiste nella velocità di esecuzione e nella resa sommaria del contorno delle figure e dei panneggi delle vesti, risolti con pochi passaggi di tonalità più chiare su un fondo di colore puro, procedimento che non si riscontra nella più sorvegliata figura di Montefiascone. Questa pittura sommaria è molto evidente anche nel volto di Gesù, piuttosto approssimativo e compendiario e in quelli dei due santi laterali, così come nei personaggi della scena superiore, tozzi di proporzioni e definiti da pochi pesanti tocchi di colore. Si tratta di una composizione molto piatta, risolta tutta in superficie, dove poco interessa della consistenza volumetrica dei corpi. Le stesse figure, inoltre, sono realizzate quasi senza incisioni da cartone, utilizzate solo per rendere il contorno delle aureole e delle capigliature e dare in modo sommario l'idea dell'andamento delle pieghe delle vesti.

Senza dubbio a Bagnoregio ci troviamo al cospetto di un'opera uscita dalla bottega del d'Avanzarano. Basti vedere come si avvicina il profilo di San Giacomo a quello di San Rocco della cappella della Peste, oppure come sia simile l'espressione della Vergine a quella del personaggio con il cappello violetto nell'*Adorazione dei Magi* o del serafino che vola sopra alla Vergine annunziata nella stessa cappella. In virtù del procedimento tecnico più sciatto e sbrigativo e per l'assenza dell'accurato sistema di incisioni (utilizzate al contrario nella parete absidale della cappella della Peste, databile al 1506) sarei propenso ad assegnare gli affreschi di Bagnoregio, come aveva già indicato Petrocchi[1070], all'ultimo periodo di attività del maestro, probabilmente nell'ultimo decennio di vita del pittore, e ad individuarvi anche una sostanziosa collaborazione da parte di aiuti.

Non a caso si trovano alcuni elementi di confronto tra questi dipinti e le parti meglio conservate della parete destra della cappella della confraternita di Santa Maria della Pestilenza, una decorazione quest'ultima che, come si visto, sarebbe stata realizzata dal Fantastico in occasione di una seconda campagna decorativa, forse messa in opera tra il 1523 e il 1526. Si guardi, infatti, il profilo del personaggio con la barba (probabilmente Astiage, fratello del re della regione indiana dove il santo era andato a predicare, colui che secondo la

1070 Petrocchi 1998, p. 151.

Legenda Aurea ordinò di farlo scuoiare), sopravvissuto a Bagnoregio nella parte destra della scena con il *Martirio di San Bartolomeo* con quello del re Mago di profilo, con barba a punta e copricapo coronato di colore violetto, dipinto a Montefiascone nell'*Adorazione dei Magi*.

Al contrario, riterrei completamente autografa la *Madonna della rosa* di Montefiascone e la sposterei più a ridosso dei lavori eseguiti a cavallo tra il primo e il secondo decennio del secolo XVI secolo.

Si è visto come il Fantastico avesse già lavorato nella patria di San Bonaventura nel 1515 per la confraternita del Corpo di Cristo. L'affresco dell'Annunziata costituirebbe, invece, una testimonianza della tarda attività del maestro per la città viterbese, una presenza non episodica a Bagnoregio che testimonia l'apprezzamento riscosso in questa piazza dal pittore di Montefiascone.

L'iconografia della "Madonna della rosa" dovette riscuotere un certo successo in zona e il maestro la utilizzò in più di un occasione.

Un ripresa palmare dell'affresco della chiesa di San Francesco di Montefiascone è costituito da un inedito dipinto che riveste un notevole interesse nello studio dell'attività del maestro, in quanto testimonia una sua attività anche nel centro di Tuscania. In questa città, infatti, all'interno della chiesa di San Giovanni, nella cappella che si apre sulla parete sinistra, si conserva un affresco inserito in un'esedra appena accennata all'interno del muro che può essere attribuito senza alcun dubbio al Fantastico (figg. 79-80). L'opera purtroppo risulta mutila della parte alta e della zona inferiore e forse in origine includeva anche altri personaggi. Essa è inquadrata da un pregevole altare lapideo rinascimentale appartenuto all'Arte della Lana e contraddistinto da eleganti motivi all'antica e da una delicata decorazione a bassorilievo di tralci vitinei che si avvolgono intorno ai fusti delle colonne, databile grossomodo agli stessi anni in cui si pone la realizzazione dell'affresco[1071].

La mostra lapidea, tuttavia, risulta di dimensioni non corrispondenti a quelle dell'affresco ed è stata assemblata sulla parete attraverso l'utilizzo di vario materiale di spoglio di diverse epoche.

Forse in origine l'affresco, certamente di dimensioni maggiori, poteva presentare altri personaggi ai lati del trono di Maria, il quale corredato di uno schienale abbellito da un drappo verde si staglia contro un fondale di colore giallo, probabilmente la specchiatura di un setto murario che termina in alto con una cornice modanata.

La Madonna di Tuscania risulta una precisa replica di quella di Montefiascone (o forse viceversa), al punto di sembrare realizzata attraverso l'uso dello stesso cartone. Purtroppo il

1071 Pedrocchi 1983, p. 154.

volto della Vergine tuscanese è andato perduto, ma rimane la figura del Bambino, fortunatamente intatta, a dimostrare la notevole sensibilità pittorica del maestro, che non appare offuscata dallo stato non ottimale di conservazione dell'affresco, pieno di abrasioni e di piccole cadute di pellicola pittorica.

Rispetto alla sua gemella falisca, la Madonna di Tuscania, oltre ad un diverso schienale del trono, presenta degli attributi simbolici di Gesù del tutti assenti a Montefiascone, come la collanina e i braccialetti di corallo, tradizionale amuleto portafortuna, e la stola della Vergine, appoggiata a mo' di fascia da sindaco a tracolla sulla spalla sinistra. Questi elementi compaiono, invece, nell'affresco di Bagnoregio.

Tipica del pittore, inoltre, risulta la notevole cura nella delineazione della figura attraverso una accurata incisione tratta da un cartone su cui il disegno preparatorio è stato realizzato fin nei dettagli. Quest'opera pertanto deve appartenere agli anni della giovinezza o della prima maturità, certamente in un periodo precedente al terzo decennio del Cinquecento, dove si è visto la tecnica esecutiva del maestro diventa molto più sommaria.

La presenza della rosa, inoltre, rappresenta un chiaro riferimento alla corona di spine di Cristo e, quindi, una prefigurazione della sua passione ed evidentemente deve aver rappresentato un'invenzione cara al pittore, che forse ha goduto localmente di un certo successo, dato che essa è stata replicata in tre diverse opere situate nei tre centri di Tuscania, Montefiascone e Bagnoregio.

Il dipinto di Tuscania risulta di particolare importanza perché innanzitutto permette di allargare il campo di azione dell'attività del Fantastico, capace di procacciarsi commissioni anche a sud di Viterbo e al di fuori della stretta area vulsinea, e in secondo luogo perché consente di apprezzare la reale qualità pittorica del maestro nella tecnica dell'affresco: la cura con cui viene definita l'incidenza della luce sulle carni e la particolare sensibilità con cui sono resi gli sfumati, chiariscono le ragioni per cui il maestro possa essere stato soprannominato “il Fantastico”. In questo dipinto il pittore mostra, da un lato quella tendenza iconica e monumentale pala già riscontrata nella pala di San Marco, dall'altro un'attenzione alla definizione del volumetria del corpo del Bambino attraverso un plasticismo “luminoso”, esaltato cioè dalla luce che avvolge le rotondità del corpo di Gesù, che sembrerebbe denunciare anche una conoscenza delle opere di Piermatteo d'Amelia, in particolare del Polittico degli Agostiniani di Orvieto.

Un ulteriore attestato del maestro, già pubblicato ma non assegnato in maniera esplicita al pittore viterbese, è un affresco raffigurante la *Madonna in trono con il Bambino tra i santi Pietro e Paolo*, conservato all'interno della chiesa di Santa Maria del Rosario di Bagnaia (figg.

83-84). L'opera è stata recentemente recuperata all'interno di una nicchia che si apre lungo la parete sinistra dell'edifico religioso completamente abbracciato su due lati dall'adiacente Palazzo Vescovile o della Loggia[1072]. L'affresco risulta estremamente rovinato, soprattutto gli incarnati dei volti, ridotti ad uno stato quasi larvale, così come quasi completamente perduti sono andati la veste e il manto della Vergine e l'abito di San Pietro, ridotto ad una sagoma completamente sbiancata. In un primo momento le tre figure erano state avvicinate da Della Rocca a quelle una volta conservate sulla parete absidale della chiesa di Santo Stefano della stessa Bagnaia, attualmente custodite all'interno dei locali della Fondazione della Cassa di Risparmio di Viterbo, che ha provveduto a far eseguire il distacco e il restauro degli affreschi[1073]. Sia i dipinti della chiesa di Santo Stefano che quelli della chiesa di Santa Maria "sarebbero riconducibili ad una medesima mano" espressione di "una cultura popolare"[1074].

Ritornando sull'argomento dopo il restauro della nicchia, lo stesso studioso ha preferito modificare il suo giudizio negando l'appartenenza dei due attestati pittorici ad una stessa personalità: il responsabile degli affreschi di Santa Maria del Rosario, seppur distinto da quello attivo nella chiesa di Santo Stefano, tuttavia proverrebbe "sicuramente" dallo stesso ambiente culturale[1075]. Egli, infatti, nella resa dei volumi, degli spazi, dei panneggi e degli incarnati, mostrerebbe di appartenere ad una bottega analoga a quella operosa in Santo Stefano, ma confrontabile ancora più da vicino con quella responsabile degli affreschi del catino absidale della chiesa di San Marco a Viterbo e di quelli dell'abside della chiesa di San Vittore a Vallerano[1076]. Poiché questi ultimi due attestati erano stati attribuiti a Giovan Francesco d'Avanzarano (il primo da Faldi, il secondo da Alloisi) e considerando che Della Rocca aveva ricondotto ai modi dello stesso maestro viterbese anche il gruppo centrale con la *Madonna con il Bambino tra i santi Giovanni evangelista e Stefano* della parete d'altare della chiesa di Santo Stefano a Bagnaia, lo studioso cerca di spiegare l'apparente contraddizione con la sentenza: "medesima formazione culturale ma esiti diversi"[1077].

In realtà occorre precisare come gli affreschi di Santo Stefano a Bagnaia, quelli della chiesa di San Vittore a Vallerano e quelli dell'abside di San Marco a Viterbo appartengano a tre diversi

1072 Il Palazzo del Vescovile di Bagnaia, residenza estiva dei vescovi di Viterbo, iniziò ad essere rinnovato a partire dall'insediamento nell'episcopio viterbese nel 1535 del nipote di Leone X, il cardinale Niccolò Ridolfi. Successivamente interventi significativi alla struttura vennero promossi dalla famiglia del Monte dal 1552 al 1556 e dal cardinale Giovan Francesco Gambara nehli anni 1575-1576. Al termine di questa importante campagna edilizia l'edificio vescovile arrivò ad abbracciare completamente la parete occidentale e meridionale della chiesa di Santa Maria, cfr. Rimbouillault 2005, p. 44.
1073 Della Rocca 2000, p. 16.
1074 *Ibidem.*
1075 Della Rocca 2006, p. 38.
1076 *Ibidem.*
1077 Ivi, p. 36.

pittori, non identificabili in Giovan Francesco da Viterbo e caratterizzati da stili e formazione culturale nettamente distinta.

L'attribuzione del *Cristo in trono tra i santi Pietro e Paolo* della calotta absidale della chiesa viterbese di San Marco, avanzata al Fantastico da Faldi[1078], era già stata spostata alla mano di un collaboratore da Alloisi, che non vi riconosceva affatto l'intervento di Giovan Francesco[1079]. L'affresco, come ben osservava lo studioso si distingue per una marcata caratterizzazione, giudicata con troppa severità "eccessiva", ma che a mio giudizio andrebbe considerata come il frutto di un *ductus* libero, disinvolto, di una pennellata carica di forza espressiva. L'impostazione monumentale e la sicurezza della realizzazione spingono a non considerare questi affreschi opera di uno scadente collaboratore di bottega.

Al contrario ritengo che siamo in presenza di un vero e proprio "maestro", un maestro che, a quanto sembra, lascia a Viterbo solamente questo attestato. Considerando la pertinenza della chiesa alla potente abbazia di San Salvatore al Monte Amiata, non si può pensare che il pittore chiamato a decorare il punto più rappresentativo di tutto l'edificio fosse un modesto artista locale, di secondo piano. Ne fa fede la qualità dell'opera che, proprio nella sua accentuata carica espressionistica, che arrovella e accartoccia le vesti con un intenso gioco di lumeggiature, che accentua con una linea pedante e insistita le articolazioni delle mani e dei piedi, quasi deformandole, che indaga con verità ritrattistica il profilo camuso di san Paolo (con quei riccioli pesanti ricadenti sulle spalle che fanno pensare quasi a turaccioli di legno), trova le sue più genuine ragioni di interesse. Tali esiti sembrerebbero rimandare a quelle esperienze portate avanti da alcune maestranze eterodosse attive lungo le dorsali appenniniche del centro Italia o del meridione che reinterpretano in maniera accentuata e deformata le istanze classicheggianti che venivano dalle grandi capitali italiane del Rinascimento[1080]. La decorazione dell'abside di San Marco, in cui sembrerebbe scorgere anche elementi di derivazione antoniazzesca, parrebbe precedente all'esecuzione della tavola dell'altare maggiore e forse potrebbe essere datata alla fine del Quattrocento, piuttosto che ai primi anni del secolo successivo.

Per quanto riguarda il ciclo della chiesa di San Vittore a Vallerano, esso come si dirà più avanti, appartiene alla mano di un artista più giovane e di formazione completamente diversa rispetto a quella del Fantastico, con il quale egli non condivide alcun tipo di rapporto. D'altronde lo stesso Alloisi giudicava questi dipinti come eseguiti da un artista di ambito

1078 Faldi 1970, p. 51.
1079 Alloisi 1983, p. 255.
1080 Si pensi ad esempio Giovanni Battista di Giovannofrio a Norcia o al pittore responsabile degli affreschi del catino absidale della chiesa della Madonna del Sorbo a Campagnano Romano o agli esiti altissimi e lirici di Saturnino Gatti a Tornimparte, solo per fare alcuni esempi.

pasturesco, ma caratterizzato da una cadenza meno elegante e più risentita rispetto a quella di Giovan Francesco da Viterbo[1081].

Per quanto riguarda gli affreschi di Santo Stefano a Bagnaia, di cui si parlerà più diffusamente nel paragrafo successivo, essi rivelano senza dubbio un pittore dal linguaggio più popolare e caratterizzato da una qualità formale meno sostenuta rispetto a quella del Fantastico, ma che con con quest'ultimo condivide la conoscenza e la dipendenza da un certo tipo di raffigurazioni antoniazzesche di soggetto mariano.

A mio giudizio, perciò, non si può affermare che i due pittori operosi nella chiesa di Santo Stefano e di Santa Maria del Rosario a Bagnaia costituiscano esiti diversi di una stessa formazione culturale avvenuta nell'orbita del d'Avanzarano, ma che rappresentino piuttosto due tendenze distinte che si svilupparono nel territorio viterbese e in alcune zone dell'Umbria meridionale nei decenni a cavallo tra il XV e il XVI secolo. Proprio al Fantastico, infatti, e non a un suo seguace, deve essere attribuito l'affresco nella chiesa di Santa Maria.

Basti confrontare l'idea compositiva di fondo con gli affreschi che in questa sede gli sono stati assegnati per rendersi conto che essa è stata concepita dallo stesso maestro. L'impostazione monumentale della Vergine, gli ampi e pausati panneggi del manto, la postura stessa del Bambino, il cui corpo è perfettamente avvicinabile a quello del piccolo Gesù dipinto a Tuscania (rispetto al quale assumono un posa diversa le braccia e le gambe), dimostrano che il dipinto deve essere riconosciuto al pittore viterbese. Ulteriori confronti si possono avanzare, inoltre, tra la figura di San Pietro, il cui volto scomparso risulta tuttavia leggibile dalla meticolosa linea di incisione, realizzata con una sottilissima punta metallica, e quello del san Bernardo nella pala di San Marco: si osservino ad esempio gli occhi, il naso, la bocca quasi sovrapponibile, il caratteristico ciuffo di capelli che svirgola al centro della fronte o che si arriccia all'insù sul lato sinistro del viso.

Non è possibile datare con precisione l'opera di Bagnaia. Nella parte meglio conservata del manto di san Pietro, si coglie un risentimento plastico nelle pieghe del panneggio assente nelle altre opere certe del maestro, che forse potrebbe far ritenere l'opera prossima all'esperienza di Bolsena del 1498, dove il pittore ebbe modo di entrare in contatto con i pittori attivi nell'abside di San Francesco, caratterizzati, come si è visto da un vivo plasticismo e da grande monumentalità, tra i quali, forse, vi fu quel Giovanni Paolo di Francesco Falente con il quale il Fantastico collaborò nella chiesa di San Salvatore e a Vignanello.

L'esperienza Bolsenese, senza dubbio, fu molto importante per il pittore e potrebbe aver contributo ad aggiornarlo sulle mode decorative che circolavano allo scadere del Quattrocento

1081 Ivi, p. 251.

a Roma. Probabilmente, le pregevoli grottesche all'antica sfoggiate nella cappella di Santa Maria della Pestilenza a Montefiascone nel 1506, costituiscono infatti il risultato di una serie di influssi che il maestro ricevette a partire dagli elementi d'ornato visibili nella chiesa di San Francesco a Bolsena, sulla facciata della basilica di Santa Cristina e, senza dubbio, all'interno della cappella Nova nel Duomo di Orvieto, da cui il maestro riprese i putti seduti sulle code dei tritoni che Signorelli aveva dipinto nelle fasce che rigiravano intorno alla lunetta della parete d'altare e di controfacciata.

Nell'affresco di Bagnaia emergono forti, inoltre, i legami con la cultura di Antoniazzo, già individuati nella Pala di San Marco.

In particolare il gesto del Bimbo che abbraccia Maria sembra costituire una ripresa dell'affettuoso abbraccio della Madonna di Subiaco, replicato poi nelle varie edizioni della Madonna Houston, mentre la posizione stante, statuaria di Gesù, sembrerebbe ispirarsi anche ad altri celebri modelli antoniazzeschi, tra cui forse quello più vicino sembrerebbe quello di Poggio Nativo del 1487, attualmente presso la Galleria Nazionale di arte Antica di Palazzo Barberini, piuttosto vicino al Bimbo di Tuscania.

Rispetto agli schemi antoniazzeschi, tuttavia, il Fantastico dimostra di non limitarsi a ripetere passivamente le invenzioni studiate, ma di adattarle alla sua personale idea compositiva, operando delle modifiche, come dimostra la particolare postura delle gambe di Gesù a Bagnaia. In ultimo, mi sembra utile sottolineare alcune evidenti affinità che si riscontrano tra il volto di Maria e quello del san Pietro del trittico antoniazzesco del 1497 di Zagarolo, un'opera con cui condivide delle analogie, a mio giudizio, anche la tavola di San Marco, soprattutto il volto della Vergine che può essere avvicinato a quello del Redentore benedicente.

Purtroppo il deperimento della superficie dell'affresco ha eliminato quella che certamente deve essere stata una delle caratteristiche dello stile del pittore, ossia quella capacità di rivestire una salda e iconica composizione di carattere prettamente antoniazzesco con uno sfumato delicato, in grado di conferire un'intima sensibilità alle figure, probabilmente mutuato dal Perugino e da Piermatteo d'Amelia.

Al Fantastico, infatti, va senz'altro riconosciuto il merito di aver trovato una sua sigla personale che gli ha permesso di conquistarsi una certa zona di influenza in un'area compresa tra Viterbo e il lago di Bolsena e di aver rappresentato un'alternativa, probabilmente più complessa e ragionata, rispetto a quanto negli ultimi due decenni del Quattrocento aveva espresso il Pastura.

L'esperienza artistica del pittore, pur inquadrata nel suo respiro circoscritto da un punto di

vista territoriale, va considerata ricca, aggiornata e intelligente e non può in alcun modo essere limitata dall'etichetta di "facile divulgatore del linguaggio umbro-pinturicchiesco", in quanto nella sua pittura il maestro propose una sintesi originale di elementi sia umbri che antoniazzeschi, desunti da diversi maestri di primo piano (tra i quali non è presente il Pintoricchio), cui aggiunse una conoscenza del repertorio antiquario estremamente aggiornata, appresa probabilmente nei cantieri di Bolsena e di Orvieto.
Il pittore ebbe modo di sviluppare iconografie originali e di preparare il terreno a una scuola locale che diffuse alcuni elementi del suo linguaggio anche nei decenni successivi alla sua morte.
Di orizzonti più limitati da un punto di vista della ricchezza del bagaglio culturale e delle capacità espressive appare, invece, il maestro di Santo Stefano, il quale manifesta un forte legame con la tradizione locale e al quale, tuttavia, va riconosciuto il merito di aver operato un'efficace lavoro di mediazione tra le nuove istanze che venivano dai principali centri artistici e il linguaggio più conservatore del territorio. Di questa personalità si affronterà l'analisi nel paragrafo successivo.

Angelo di Minicuccio da Vignanello

Vicenda critica

Tra le personalità artistiche minori attive tra Umbria meridionale e alto Lazio, certamente un posto di rilievo spetta al maestro Angelo di Menicuccio originario di Vignanello.
Il pittore fino in tempi recenti era pressoché sconosciuto, ad eccezione di alcuni documenti pubblicati da Antonio Rossi e Luigi Fumi alla fine dell'Ottocento, che ricordavano il maestro attivo in collaborazione con altri artisti in varie mansioni svolte per l'opera del Duomo di Orvieto.
In particolare, Angelo da Vignanello in diverse occasioni durante il biennio 1489-1490, si impegnava a dipingere varie superfici di oggetti di legno o in muratura esistenti all'interno della chiesa (porte, casse, predelle, scale, parapetti) con la specifica menzione di dover imitare attraverso la pittura materiali pregiati, come ad esempio intarsi lignei o stoffe damascate[1082].
Nel 1923 Gnoli rende noti i documenti orvietani nel suo volume dedicato ai pittori e ai miniatori dell'Umbria, riportando fugacemente nei suoi elenchi il nome di "Angelo di Menicuccio da Figlianello"[1083].

1082 Rossi 1876[b], pp. 94-96; Fumi 1891[a], p. 300, doc. CLIV.
1083 Gnoli 1923, p. 29.

Nei primi cinquant'anni della sua storia critica, il maestro vignanellese sembrerebbe perciò essere stato caratterizzato dalla stessa sorte che ha investito numerosi altri maestri operosi localmente, i quali hanno lasciato una traccia della loro attività nella documentazione, ma di cui non sono sopravvissute opere collegabili con certezza al loro nome. A dispetto di quanto avvenuto per i suoi numerosi colleghi, tuttavia, Angelo di Menicuccio ha avuto la fortuna di vedere una sua opera firmata e datata giunta fino a noi.

Si tratta di un affresco conservatosi all'interno di una cappella situata nella frazione di Le Coppe di Stroncone, in provincia di Terni. L'ambiente in origine si trovava al di sotto della distrutta chiesa parrocchiale di San Biagio, di cui costituisce l'unica testimonianza sopravvissuta.

L'opera è stata pubblicata per la prima volta nel 1930 da don Gelindo Ceroni, che poteva ancora osservare il dipinto in condizioni sufficientemente integre, in quanto la chiesa sovrastante era ancora conservata[1084]. Il sacerdote, Ispettore Onorario ai Monumenti, oltre a leggere la scritta con la datazione e la firma, infatti, poteva descrivere anche la figura, attualmente distrutta, del *Cristo benedicente* dipinto sulla volta a botte della cappellina. Tuttavia, poiché Ceroni non era a conoscenza dei documenti orvietani, l'opera di Le Coppe ha continuato a costituire una testimonianza isolata di un artista pressoché sconosciuto, mentre il pittore documentato a Orvieto seguitava a rimanere un nome senza opere.

Nel 1991 Fagliari Zeni Buchicchio, senza conoscere l'esistenza dell'affresco di Le Coppe, ha pubblicato un documento che ricorda Angelo all'opera nel 1497 proprio nella sua città di origine, insieme ad un maestro lombardo stabilitosi nella vicina Vallerano, di nome Antonio di Bernardo.

L'affresco umbro di Le Coppe e il suo autore sono stati riportati all'attenzione della critica da Sandro Santolini[1085], il quale, pur non conoscendo i documenti dell'Opera del Duomo di Orvieto, ha messo in relazione il dipinto firmato con il documento del 1497 pubblicato da Buchicchio. L'opera conservata in Umbria, andata soggetta nel tempo ad un deterioramento che ne impediva di leggere chiaramente l'iscrizione, permetteva tuttavia allo studioso di definire il pittore un "modesto artista di nascita e formazione viterbese, culturalmente collocabile a metà strada tra Antonio da Viterbo il vecchio e Pancrazio"[1086]. Al maestro di Vignanello, inoltre, Santolini attribuiva un *San Biagio* affrescato sulla parete sud della chiesa di San Biagio a Corchiano, già assegnato da Faldi a un collaboratore di Antonio da Viterbo il Vecchio.

1084 Ceroni 1930, p. 77.
1085 Santolini 2001, p. 46 n. 5.
1086 *Ibidem.*

Ulteriori contributi dedicati all'artista sono stati offerti recentemente da Esposito[1087] e Della Rocca[1088], cui si devono aggiungere delle nuove notizie archivistiche pubblicate da Fagliari Zeni Buchicchio nel 2004[1089].

Il contributo di Esposito ha definitivamente ricongiunto il personaggio ricordato ad Orvieto e nei pochi documenti viterbesi con l'autore dell'affresco di Stroncone e per la prima volta, a partire dalle osservazioni avanzate da Santolini, ha proposto un'analisi critica dello stile del maestro.

Lo studioso ha messo in risalto in primo luogo il modello arcaico con cui è stato realizzato a Le Coppe il gruppo della *Madonna con il Bambino*, un modello iconografico piuttosto diffuso in area viterbese e caratterizzato dalla rappresentazione del piccolo Gesù vestito, stante e benedicente sulle ginocchia di Maria seduta sul trono[1090]. Si tratta, come ha spiegato Esposito, dell'unione di due modelli iconografici bizantini, quello della Madonna *Odigitria*, che indica Gesù alla venerazione dei fedeli, e della *Kyriotissa*, cioè della Vergine seduta sul trono come un'imperatrice[1091]. L'impostazione bloccata conferita alle figure dal pittore rivelerebbe un legame con lo spirito bizantino dei due modelli di riferimento, in quanto nell'affresco di Le Coppe non viene mostrato alcun rapporto empatico tra madre e figlio.

Nel saggio viene inoltre avanzata l'ipotesi di attribuire al maestro di Vignanello l'immagine principale del santuario della Madonna del Ruscello a Vallerano, con il quale il dipinto di Stroncone mostrerebbe stringenti affinità: "il gruppo è rappresentato pressoché in modo identico, conforme è la posizione del Bambino così come la veste che indossa, modellata con rigide pieghe verticali. Le somiglianze scendono anche in particolari quali l'impostazione delle dita nella mano destra della Madonna, con l'indice e il mignolo aperti, il medio e l'anulare stretti sul corpo del Bambino. Ma soprattutto va segnalata la vicinanza fra i tipi fisionomici, il san Giovanni Battista di Le Coppe ricorda sia il volto del Bambino che quello della Madonna di Vallerano. Si osservi l'impostazione della bocca, degli occhi, cerchiati da pesanti sottolineature e da evidenti borse nella parte sottostante in tutte e due le rappresentazioni"[1092].

Nelle opere di Angelo da Vignanello, inoltre, apparirebbe evidente il superamento dei moduli tardogotici in favore di una ricerca di un maggiore naturalismo, ottenuto attraverso un uso meno accentuato del linearismo e un'espressività più contenuta, caratteri che avvicinerebbero

1087 Esposito 2003.
1088 Della Rocca 2004.
1089 Fagliari Zeni Buchicchio 2004, pp. 69-70 nn. 67.
1090 Esposito 2003, p. 32.
1091 *Ibidem.*
1092 *Ibidem.*

queste opere ai “modi antoniazzeschi”[1093].

L'attività del maestro viene inserita, quindi, all'interno delle problematiche legate agli sviluppi dell'arte pittorica del territorio viterbese negli ultimi tre decenni del XV secolo. Analizzando l'opera autografa di Angelo di Menicuccio, Esposito nota, infatti, come il pittore costituisca una personalità rilevante nell'ambito dello sviluppo della cultura figurativa locale negli anni successivi al ciclo di Santa Rosa di Benozzo Gozzoli e a quello di Lorenzo da Viterbo in Santa Maria della Verità[1094].

Uno dei punti di riferimento per Angelo da Vignanello secondo lo studioso sarebbe stato Antonio da Viterbo il vecchio, del quale il pittore vignanellese avrebbe preso a modello le figure di san Biagio dipinte nella parete meridionale e settentrionale dell'omonima chiesa di Corchiano[1095].

Nel modulo facciale della Madonna e del san Biagio di Le Coppe, inoltre, si coglierebbero gli aggiornamenti effettuati sulla pittura di Benozzo Gozzoli, il cui plasticismo, tuttavia, appare nel pittore vignanellese “più mitigato”, mentre l'espressione più dolce dei volti rimanderebbe ad una conoscenza delle opere di Antoniazzo e della sua bottega.

Le parti più riuscite dell'affresco di Stroncone sono, quindi, ritenute i volti, mentre rigide e poco connotate appaiono le vesti e le anatomie dei corpi. Il pittore si dimostrerebbe infine distante sia dai modi di Lorenzo da Viterbo che da quelli del Pastura, dal quale tuttavia trarrebbe la posa delle dita della mano destra. A tale proposito viene osservato che l'artista potrebbe aver avuto modo di conoscere gli esiti del Pastura a Orvieto, quando i due maestri erano contemporaneamente al servizio dell'Opera del Duomo.

In conclusione, in base all'analisi del suo composito linguaggio, Esposito ritiene Angelo di Menicuccio da Vignanello uno degli esponenti più validi della cultura pittorica maturata nel territorio viterbese nell'ultimo quarto del Quattrocento[1096].

Gli affreschi di Le Coppe di Stroncone sono stati recentemente avvicinati ad alcuni dipinti staccati dalla chiesa di Santo Stefano di Bagnaia, attualmente conservati nei locali della sede centrale ex-Cassa di Risparmio di Viterbo[1097]. All'interno della chiesa già sede della confraternita femminile dei disciplinati di Bagnaia esistevano fino al 1970, data del loro strappo dalle pareti, una serie di dipinti murali databili a varie fasi esecutive che ricoprivano interamente la parete d'altare, posta ad est, una fascia orizzontale situata lungo il lato settentrionale e tre riquadri sulla parete occidentale.

1093 *Ibidem.*
1094 Ivi, p. 33.
1095 *Ibidem.*
1096 Ivi, pp. 33-34.
1097 Della Rocca 2006, p. 36.

Gli affreschi dei lati orientale e meridionale presentano una serie di figure che lo studioso data tra la fine del Quattrocento e il 1507, data sottoscritta in uno dei riquadri della parete nord. In particolare vengono avanzati dei confronti tra i dipinti di Angelo da Vignanello e il riquadro contenente la *Madonna con il Bambino tra santi*, realizzato all'interno di una nicchia posta sopra all'altare della chiesa[1098]. La figura del Bambino, infatti, è presentata vestita di una lunga tunichetta ed è ritratta benedicente in piedi sulle ginocchia di Maria, allo stesso modo degli affreschi della Madonna del Ruscello e della cappella di Le Coppe. Il volto della Madonna e di Gesù sarebbero, inoltre, avvicinabili in particolar modo a quello dei santi Biagio e Giovanni Battista a Stroncone, soprattutto quello del Bambino[1099].
I confronti, inoltre, vengono allargati anche alla figura del san Michele arcangelo posto sulla parete settentrionale, il quale rivelerebbe "una pertinenza di esecuzione attribuibile allo stesso artista" o quantomeno "allo stesso ambito"[1100].
Gli affreschi di Stroncone, quindi, avvicinerebbero alcuni riquadri eseguiti a Bagnaia ad essi confrontabili, ad una datazione posta a cavallo tra Quattro e Cinquecento.

Angelo di Menicuccio: notizie biografiche

Le informazioni più antiche che possediamo sul maestro di Vignanello riguardano la sua documentata attività orvietana, svoltasi tra il 1489 e il 1490. Le notizie si ricavano dai mandati di pagamento dell'Opera del Duomo di Orvieto e riguardano il cantiere più importante che si stava portando avanti all'interno della cattedrale di Santa Maria in quel momento, la conclusione dell'edificazione del trascoro, soprattutto la balconata che rigirava nella parte alta del monumento, e la sua decorazione.
Il pittore viene assoldato insieme ad un numeroso gruppo di artisti tutti coinvolti nel febbrile cantiere del coro orvietano. Si tratta, come si è visto nel III capitolo, di un progetto decorativo molto importante che ha richiesto il contributo di varie professionalità. L'opera, infatti, consisteva nella realizzazione di una vera e propria piccola architettura, una facciata esterna che doveva rivestire il trecentesco coro ligneo collocato nella navata centrale della chiesa, a ridosso del transetto. Era una organismo che in un certo senso doveva vivere di vita autonoma all'interno dell'edificio, in quanto provvisto di tutto ciò che necessitava all'esercizio delle funzioni liturgiche che vi si svolgevano. Esso era organizzato all'interno su vari livelli, corrispondenti agli ordini degli scranni, di cui il più alto costituito da un ballatoio che rigirava tutto intorno alla struttura e che era schermato all'esterno da un parapetto realizzato

1098 *Ibidem.*
1099 *Ibidem.*
1100 Ivi, p. 35.

probabilmente in muratura: nel coro, perciò si trovavano pergole, cantorie, scale, porte, sculture, il badalone per la lettura al centro, vari manufatti di legno. Leggendo i documenti si ha la percezione di un'attività concitata, che vede all'opera artisti di diversa provenienza attivi come pittori, scalpellini, maestri di legname, che si avvicendano spesso sugli stessi manufatti, dividendosi i compiti per ottimizzare il lavoro.

Certamente uno degli elementi più importanti di tutto il complesso doveva essere il *Crocifisso* che campeggiava proprio al centro della struttura, in asse con la porta di accesso al coro. Quest'opera, ad esempio, già esistente, viene corredata di una sorta di tabernacolo o di nicchia, chiamato nei documenti "cassa", una struttura riadattata nel 1489 da un tale maestro Giacomo Teutonico, che vi intaglia le colonne e i capitelli[1101], e che divideva in due zone distinte la parte alta del camminamento che correva sopra agli stalli del coro. Il fondo della cassa era stato chiuso da due tavole di legno sulle quali aveva dipinto due figure (con ogni probabilità la Vergine dolente e san Giovanni Evangelista) l'artista Bolognese Jacopo di Lorenzo. Il 30 ottobre 1489, quindi, Angelo da Vignanello e Antonio di Bernardo[1102], sono pagati per aver dipinto il tabernacolo del Crocifisso, il Crocifisso stesso e altre zone del coro e del trascoro, come ad esempio la pergola "*ubi canitur epistola*", il "*ferrum admodum crucis existens super legium cori*", "*pro pictura trium parapectorum murati super chorum facta a spallerias*", "*duarum scalarum pergularum ad tres gradones*" e "*pro pictura unius scalonis ad tre gradones*"[1103]. Sono tutti interventi di carattere decorativo di tipo prevalentemente artigianale. Tuttavia, anche i maestri incaricati di compiti di maggiore impegno, come l'esecuzione delle figure che dovevano comparire all'interno delle nicchie della balconata, commissionate a Jacopo di lorenzo e a Crisostomo di Jacopo, dovevano dedicarsi contemporaneamente anche allo stesso tipo di mansioni. Ad un anno di distanza è nuovamente documentata la collaborazione con l'Opera del Duomo di Angelo da Vignanello, che il 31 ottobre 1490 è ricordato dal Camerlengo Antonio Simoncelli nelle Riformanze per una serie di numerose decorazioni[1104].

A questa data i lavori al trascoro risultano in pieno svolgimento, ma avviati nella fase conclusiva. Non sappiamo se il maestro vignanellese sia rimasto a lavorare all'interno del cantiere per tutto il periodo intercorso dall'ottobre 1489 fino a questo momento. Anche se egli non è ricordato tra i collaboratori dei pittori che dovevano decorare la vera e propria balconata, occorre tener presente che il 31 ottobre del '90 il pittore è citato per numerose

1101 Fumi 1891[a] p. 300, doc. CLVI.
1102 Ivi, p. 300, doc. CLIV.
1103 *Ibidem*.
1104 AODO, *Riformanze 1484-1526*, 25, cc 212*r* e *v*

operazioni già in fase di svolgimento, fatto che lascia intendere come durante tutto il periodo trascorso dall'ottobre 1489 a quello dell'anno successivo, egli probabilmente sia rimasto stabilmente a Orvieto.

Nell'autunno del 1490 il maestro è nominato insieme ad un altro pittore di provenienza nord italiana, un tale Andrea Lombardo di cui non si hanno altre notizie, per una serie di lavori da effettuare o in via d'esecuzione, tra cui si elencano: tre predelle (una a muro e due piccole di legno), una finta tarsia con fregi e decorazioni floreali all'interno di riquadri da dipingere sulla porta della sagrestia; nella medesima tecnica, la conclusione della decorazione della porta del coro; l'esecuzione a finto porfido di certi riquadri con un fregio tutto intorno e il simbolo dell'Opera del Duomo e di una *Pietà* da apporre sull' "arca" dove si riponeva il pane in fondo alla chiesa[1105]; inoltre i due maestri avevano dipinto una cassa funebre ad imitazione di una stoffa di damasco nero e vi avevano realizzato da una parte la "*testa mortuorum*", dall'altro una "*figura pietatis*"[1106].

Nel documento, inoltre, i maestri si dichiarano soddisfatti di aver ricevuto il compenso promesso non solo per i lavori elencati sopra, ma anche per altre pitture e opere fatte che non vengono ricordate[1107].

Si tratta perciò di un'attività intensa, che impegna il maestro vignanellese in un momento particolare per l'Opera del Duomo, corrispondente al periodo del camerlengato di Antonio Simoncelli. Come si è visto nel III capitolo, questi è un personaggio di spicco nell'ambito del mecenatismo artistico orvietano e risulta particolarmente attivo nella promozione delle iniziative della Fabbrica del Duomo. In particolare, durante il suo mandato viene impressa una spinta decisiva alla realizzazione del trascoro, terminata sotto il camerlengo successivo e viene sottoscritto il contratto con il Perugino per la decorazione della Cappella Nova. Probabilmente, con i principali maestri impegnati nella decorazione del parapetto della balconata, Crisostomo di Jacopo, Antonio del Massaro e Jacopo da Bologna (quest'ultimo alle prese contemporaneamente anche con i restauri dei mosaici della facciata), occorrevano altri artisti da utilizzare per le rifiniture sul resto della monumentale struttura oltre che per le altre necessità collegate alla cosiddetta "normale amministrazione" delle varie mansioni decorative connesse con lo svolgimento delle ordinarie attività liturgiche.

Non si può dire quali siano stati i canali attraverso i quali Angelo di Domenico sia giunto fino a Orvieto. Non si può escludere che in un momento caldo per il cantiere abbia fatto il suo

1105 Ivi, c. 113*r.*

1106 *Ibidem.*

1107 Il 30 ottobre 1489, ad esempio, Angelo di Menicuccio e Antonio Lombardo erano stati pagati per "*quatuor hostia baptismatis, et sex predulas*" (Fumi 1891[a] p. 300, doc. CLIV).

nome proprio il conterraneo Pastura, nativo di Viterbo, centro verso il quale orbita Vignanello. Forse i due pittori erano già in rapporti precedentemente.

Un altro contatto potrebbe essere stato quello delle maestranze lombarde. Si visto infatti come nei due documenti Angelo sia citato insieme a due pittori provenienti da quella regione, Antonio e Andrea Lombardo. Un altro settentrionale era il muratore impiegato nella costruzione delle pareti del trascoro, un certo "*Magister Jacobo Lombardo alias Riccio*" pagato anch'egli il 30 ottobre 1489 per la manifattura del parapetto del coro[1108].

Negli anni in cui vi è documentato Angelo da Vignanello, la città di Orvieto inizia a promuovere la realizzazione di una serie di impegnativi cantieri che culmineranno nell'impresa signorelliana della Cappella Nova. Quella del trascoro risulta senza dubbio un'opera "globale", dal carattere piuttosto sperimentale, che coinvolge tutti gli ambiti artistici, dall'architettura, alla scultura, alla pittura. Senza dubbio dovette rappresentare un'esperienza molto stimolante per tutti i maestri che vi furono coinvolti e che ebbero modo di osservarlo.

Per quanto riguarda gli stimoli prettamente pittorici che potrebbe aver ricevuto Angelo di Menicuccio a Orvieto, come si è avuto modo di affermare, i pittori attivi sulla balconata furono prevalentemente tre, i due capibottega Crisostomo di Jacopo da Orvieto e Jacopo di Lorenzo da Bologna e il collaboratore di quest'ultimo, Antonio del Massaro da Viterbo, a cui era stata demandata la realizzazione delle sedici figure che la Fabbrica aveva affidato a maestro bolognese. In base a quanto è emerso dall'analisi delle opere certe e attribuite ai tre pittori, si può affermare che la cultura di fondo delle numerose figure (ben trentadue, a cui forse si potrebbero aggiungere anche quelle delle ali laterali del coro) era di tipo umbro-romano. Lo stile di Crisostomo, in base a quanto gli sarebbe possibile assegnare all'interno della Cappella del Corporale (cfr. cap. III), sembrerebbe caratterizzato da un linguaggio rustico e un po' popolare, non privo di una certa *verve* espressionistica, mentre quello di Jacopo mostrebbe un tono più monumentale e melozzesco. Tuttavia l'aspetto più caratteristico delle figure probabilmente doveva essere quello del peruginismo romano, di cui era un fedele sostenitore il Pastura.

A questi punti di riferimento pittorici va senza dubbio aggiunto Piermatteo d'Amelia, che aveva decorato all'interno del Duomo di Orvieto la cappella della Madonna della tavola e aveva affrescato il Cristo sofferente sul pilastro destro dell'abside. Sull'altare maggiore della chiesa di Sant'Agostino, inoltre, campeggiava da meno di un decennio il polittico dipinto dal maestro amerino nel 1481, uno sfolgorante e aggiornato saggio della formazione fiorentina del pittore.

1108 Fumi 1891[a], p. 300, doc. CLIV.

Si è visto come dai documenti orvietani emerga la notizia di una collaborazione tra Angelo da Vignanello e Antonio Lombardo. Quest'ultimo è stato riconosciuto da Fagliari Zeni Buchicchio in un maestro residente a Vallerano che risulta aver collaborato con Angelo anche successivamente all'esperienza orvietana.

Antonio Lombardo da Locarno è infatti citato il 2 aprile 1497 nel documento di commissione degli affreschi da eseguire in società con Angelo da Vignanello nella cappella di San Sebastiano all'interno dell'omonima chiesa di Vignanello per la somma di venticinque ducati[1109]. I due maestri sono tenuti a distruggere delle precedenti pitture e a sostituirle con l'immagine della Vergine con ai lati le effigi dei santi Sebastiano e Rocco.

I rapporti tra i due artisti sono documentati anche nel 1503, quando Antonio rilascia ad Angelo una ricevuta per aver ottenuto la cospicua somma di cinquanta ducati[1110].

L'anno successivo al cantiere di San Sebastiano a Vignanello, nel 1498, come si è visto il solo Angelo è presente nella diocesi di Narni, in Umbria meridionale, dove lavora all'affresco nella chiesa di San Biagio nel feudo di Le Coppe, di proprietà della potente famiglia narnese dei Cardoli. Purtroppo non disponiamo di ulteriori notizie documentarie sull'attività artistica del pittore. Successivamente Angelo si trasferisce a Vallerano, dove ha un figlio di nome Gregorio, ugualmente pittore, documentato nel 1524 a Vignanello in un atto in cui il padre risulta ancora vivente[1111]. Probabilmente discendente di Angelo è anche il pittore Stefano Menicucci, documentato tra il 1604 e il 1632 a Vallerano, dove fu particolarmente attivo all'interno del santuario della Madonna del Ruscello[1112].

Per quanto riguarda l'attività di Antonio da Locarno, non sappiamo quanto fu forte e duraturo il legame professionale che lo legò al Menicucci. Il maestro lombardo, ad ogni modo, pur vivendo stabilmente a Vallerano, fu operoso in una vasta area in quanto oltre a Orvieto e a Vignanello, risulta attivo anche a Soriano sul Cimino e a Vitorchiano.

Nel primo centro egli è attivo nel 1518, quando viene pagato per la decorazione della cappella di San Giovanni Battista, mentre i lavori eseguiti nella seconda località sono testimoniati dal testamento del pittore redatto nel 1520[1113]. Antonio, inoltre, avrebbe potuto essere attivo anche

1109 Fagliari Zeni Buchicchio 1991, p. 20 n. 24. Nella nota è riportata la trascrizione integrale del documento.
1110 *Idem* 2004, p. 69 n. 67.
1111 *Idem* 1991, p. 20 n. 23.
1112 Anselmi 2009, pp. 41-43. Il maestro fu colui che aveva assistito al sanguinamento dell'immagine mariana quando fu incaricato del restauro dal canonico Vittore Petrucci (ivi, p. 38). Nei documenti egli è definito dai confratelli della Compagnia della Vergine del Ruscello "nostro conterraneo valent'huomo, di non poca stima, et celebre nella Pittura" (ivi, p. 255 doc. 27 Novembre 1622). Se fosse confermata ad Angelo di Menicuccio l'esecuzione delle *Madonna con il Bambino* venerata proprio sull'altare maggiore del santuario valleranese risulterebbe un caso singolare che l'immagine abbia interagito, a distanza di circa un secolo, con un pronipote del suo artefice.
1113 Nel suo testamento il maestro confessa di dover ancora essere pagato da una certa Flora da Vitorchiano per una cappella che aveva decorato l'anno precedente e per la quale doveva riscuotere dodici ducati entro la fine

a Gallese, dove prima del 1509 aveva preso in moglie una donna di nome Perna[1114].
Purtroppo nessuna delle opere documentate di quest'ultimo maestro è giunta sino a noi e non possiamo avanzare alcuna ipotesi sui quali tipo di influenze e di legami possano essersi stabiliti tra il linguaggio di Angelo Menicucci e quello di Antonio di Bernardo.

L'inedita attività umbra di Angelo da Vignanello

Il piccolo centro di Le Coppe, che sorge isolato nella campagna di Stroncone, è storicamente collegato al territorio di Narni, nel Medioevo potente libero comune dell'Umbria meridionale, e, in particolare, ad una delle sue più nobili e antiche casate, quella dei Cardoli. Questi ultimi furono signori del *Castrum Cupparum* dal XII al XVII secolo, quando vendettero il feudo alla famiglia ternana dei Manassei[1115].
L'affresco di Angelo di Menicuccio (fig. 89) si trovava all'interno dell'antica chiesa parrocchiale dedicata a San Biagio, in una cappella a navata unica, voltata a botte, che si colloca lungo la cinta perimetrale del borgo. Il piccolo ambiente, databile al XII-XIII secolo e realizzato con piccoli quadrelli in travertino bianco e rosa di varia grandezza, è ricavato all'interno di una costruzione quadrangolare, forse una delle torri della cinta muraria, e costituiva l'appoggio per la soprastante chiesa parrocchiale, demolita nel corso del Dopoguerra. L'ingresso alla cappella è consentito da un'apertura sul fianco destro del vano, accessibile attraverso dei gradini sia dal piano stradale sottostante che dalla piazza centrale del borgo, situata sul punto più alto della collina, dove ancora oggi sorge il cinquecentesco Palazzo Cardoli.
Il primo elemento da sottolineare consiste nel fatto che la cappella, unica parte sopravvissuta dell'antico edificio religioso del paese, non era una cripta (come scritto in più occasioni), ma un ambiente di sostegno che permetteva di elevare la chiesa soprastante fino al livello della piazza principale dell'abitato.
L'affresco campeggia all'interno di un rincasso quadrangolare ricavato nello spessore della muratura della parete di fondo, al di sopra di una mensa d'altare di cui rimane solamente il sostegno in travertino, ed è illuminato da una feritoia che si apre sulla parete sinistra.
Al centro, la Madonna in trono sostiene sulle ginocchia il Bambino benedicente vestito in un lungo abito chiaro, mentre nella mano sinistra sorregge un oggetto circolare interpretato

dell'anno, mentre dalla confraternita di San Michele Arcangelo doveva percepire la retribuzione di alcune pitture eseguite nella chiesa di San Vittore a Vitorchiano (Fagliari Zeni Buchicchio 2004, p. 70 n. 70).
1114 Ivi, p. 46.
1115 Luisi 2015, pp. 5-6.

come un ostia, ma più probabilmente un elemento simbolico quale poteva essere un frutto. Ai sui fianchi compaiono, a sinistra, *San Giovanni Battista*, a destra, *San Biagio*.
Le figure si stagliano contro un tendaggio che termina, in alto, in frange multicolori ed è sostenuto da sbiadite cordicelle annodate a degli anelli; subito dietro, alle estremità del riquadro, si scorge la parte terminale di due pilastri a sostegno di un arco decorato da un fregio. Sugli sguinci laterali sono dipinte, infine, delle candelabre decorate da motivi floreali.
Il recente restauro ha certamente conferito un alto grado di leggibilità alle figure, ma non ha potuto riportare indietro tutti i dettagli della composizione, soprattutto quelle parti più delicate come gli incarnati, le decorazioni delle stoffe e la volumetria dei panneggi, andati inesorabilmente perduti. Numerose, inoltre, sono le lacune, tra cui quella che ha provocato la perdita del viso del Bambino, mentre i volti degli altri personaggi appaiono estremamente rovinati e abrasi, ridotti quasi esclusivamente alle linee di contorno. L'immagine doveva essere completata sulla volta dalla figura del *Cristo Redentore benedicente* con il libro in mano, descritto nel 1930 da Ceroni[1116] e attualmente completamente scomparso. Sulla sinistra della nicchia compare una *Vergine con il Bambino* che si ripete dalla parte opposta affiancata dalla figura di *San Biagio*, due dipinti datati al 1491 e ad evidenza realizzati da un altro artista che si ispira alle invenzioni di Pancrazio Jacovetti da Calvi.
Sotto all'affresco principale corre la seguente iscrizione:

"A.D.MCCCC.LXXXXVIII.FECIT.FIERI.J[O]AN[N]E.BATISTA.T[UTOR/ESTATOR].FRATER.PETRI.ANGELO.DE.VIGNIANELO.PINXIT".

Forse a causa del pessimo stato di conservazione nessuno, fino ad ora, aveva notato lo stemma a "testa di cavallo" che compare sotto al trono della Vergine: esso è caratterizzato da tre elementi curvilinei, uno più grande al centro e due più piccoli ai lati, riconoscibili come dei tratti di corda con i capi sovrapposti verso il basso. Si tratta dell'emblema della prestigiosa casata narnese del Gattamelata, confrontabile con i tre nodi di canapa che compaiono nel celebre monumento di Donatello e nella cappella funeraria nella Basilica del Santo a Padova, oltre che all'interno della cappella eretta dalla moglie del condottiero nella chiesa domenicana di Santa Maria Maggiore a Narni.
Come recita l'iscrizione, il committente dell'affresco e proprietario della cappella era un certo Giovanni Battista, probabilmente tutore e fratello di Pietro. La presenza dello stemma Gattamelata potrebbe essere facilmente spiegabile riconoscendo il personaggio ricordato

1116 Ceroni 1930, p. 77 (G. Ceroni, *Castelli Umbro-sabini*, Roma 1930).

nell'iscrizione in un esponente della famiglia Cardoli, signori del castello di Le Coppe imparentati proprio con il celebre capitano di ventura narnese.

Il personaggio citato nell'epigrafe potrebbe, quindi, essere riconosciuto forse in Giovanni Battista di Giovanni Antonio Cardoli (da cui la presenza del santo eponimo raffigurato alla sinistra della Vergine), pronipote del celebre capitano di ventura narnese in quanto suo nonno Lucantonio di Gentile aveva sposato Antonia Gattamelata, figlia del condottiero[1117].

Alla luce di tali considerazioni la chiamata di Angelo di Menicuccio a lavorare per il piccolo centro di Le Coppe assume un significato completamente diverso e getta una nuova luce sull'apprezzamento che riscosse il maestro ai sui tempi. Non si deve dimenticare che circa un decennio prima il maestro di Vignanello aveva lavorato per l'Opera del duomo di Orvieto durante il camerlengato di Antonio Simoncelli, un personaggio abituato ad altissimi standard di qualità artistica: basti ricordare come il Simoncelli fu probabilmente il protettore di Piermatteo d'Amelia, al quale fece realizzare, oltre alla decorazione della cappella della Madonna della Tavola nel Duomo di Orvieto, il polittico per l'altare maggiore della chiesa di Sant'Agostino[1118].

Dato che l'affresco di Le Coppe appare un'opera purtroppo estremamente rovinata, risulta più prudente esprimere su di essa cauti giudizi.

Senz'altro l'impostazione generale della composizione risulta estremamente tradizionale e le figure tradiscono una certa rigidità e un linguaggio piuttosto conservatore, ancora interessato alle cadenze lineari e decorativistiche tardogotiche, come si evince dalla passamaneria dorata del manto della Vergine, che nelle movenze arrovellate e frante dell'orlo inferiore sembrerebbe ispirarsi a modelli trecenteschi. Una cultura quest'ultima ben espressa ad alti livelli qualitativi fin oltre la metà del Quattrocento da Francesco d'Antonio da Viterbo, al quale potrebbe essere ispirata anche l'invenzione, cara alla tradizione romana medievale, di Gesù Bambino raffigurato con la lunga tunica, utilizzata dal Balletta nel polittico di San Giovanni in Zoccoli a Viterbo del 1441.

La trattazione delle grottesche e dei motivi decorativi all'antica, inoltre, costituisce un riduzione estremante semplificata, a tratti ingenua e di modesta qualità esecutiva, di un lessico ornamentale ormai diffuso nella zona posta tra Umbria e Lazio, soprattutto nell'ultimo decennio del secolo.

La stessa scrittura semplificata emerge negli elementi architettonici dipinti del trono, una traduzione quasi *naïf* di analoghe composizione coeve di artisti di più alta levatura. Senza

1117 Luisi 2015, pp. 32-33. Si ringrazia per la consulenza Mario Subioli.
1118 Sull'argomento cfr. Vignoli 2015, pp. 217-220.

dubbio il maestro si dimostra aggiornato a quanto stava avvenendo a quel tempo nel campo artistico all'interno del suo territorio e la sua composizione mostra riferimenti tanto alla cultura umbra locale, evidenti soprattutto nel carattere votivo delle figure e nello sguardo dolce e pensoso della Vergine, forse ispirato dalle Madonne di Piermatteo d'Amelia, quanto alle immagini monumentali e iconiche di Antoniazzo romano, mediato forse anche attraverso le opere di Giovan Francesco d'Avanzarano.
Nel dipinto di Stroncone appare piuttosto evidente, infine, come Angelo da Vignanello si dimostri un artista fortemente attaccato alla tradizione tardogotica locale, soprattutto nella mentalità di fondo che informa la sua composizione, rigida e schematica e costruita con una concezione sostanzialmente ancora di tipo bidimensionale e decorativistica.

Il dipinto eseguito per i Cardoli non costituisce un episodio isolato dell'attività svolta in Umbria meridionale dal maestro. Sulla base delle evidenti affinità stilistiche, è possibile a mio avviso attribuire al pittore di Vignanello altre opere conservate nel territorio anticamente sottoposto alla diocesi narnese.
In particolare, nella cittadina di Stroncone, centro di una certa importanza verso il quale gravitava il borgo di Le Coppe, all'interno della chiesa collegiata di San Nicola, si trova in una nicchia che si apre lungo la parete destra, un affresco dalle dimensioni piuttosto significative che mostra notevoli affinità con l'opera firmata e data dal nostro pittore (fig. 94).
Il dipinto rappresenta la *Vergine in Trono tra due sante* in preghiera (prive di attributi) che si stagliano contro uno sfondo verde decorato da motivi damascati; Il trono presenta sopra ai braccioli due frutti di forma sferica, forse dei melograni o delle arance. Ai lati della nicchia originariamente doveva esserci un'*Annunciazione*, di cui sopravvive solamente la figura dell'Arcangelo Gabriele sulla sinistra, probabilmente bilanciato originariamente dalla parte opposta dalla Vergine annunciata. In alto, in un clipeo, campeggia l'*Agnus Dei* e ancora sopra, in corrispondenza della figura di Gabriele, sopravvive qualche lacerto che permette di ipotizzare la presenza di un ultimo registro in cui era rappresentata una teoria di angeli e cherubini.
Proprio sotto al trono su cui è assisa la Vergine, infine, si trova un finto quadro ad affresco, estremamente ridipinto, dove è visibile la figura di un vescovo benedicente, che sorregge un libro aperto mentre viene incoronato da due angeli. Sul bordo inferiore della cornice dipinta, un'iscrizione recita: "*Marchus Angel*[*us*] *bartolomei de stroncono F*[*ie*]*ri F*[*ecit*] .M.D.X.X.I".
Sotto alla figura di Gabriele, inoltre, in una fascia che corre sopra ad un drappo rosso, si

legge: "…MESE DE APRILE". Quest'ultima iscrizione appare del tutto simile nel modo in cui è realizzata a quella presente nell'affresco di Le Coppe.

La composizione appare concepita, quindi, con un certo respiro e si mostra piuttosto monumentale.

La cappella, probabilmente, deve essere riconosciuta in quella dedicata all'Annunciazione, che il visitatore apostolico Pietro Lunel ricorda nel 1571 all'interno della chiesa. Oltre alla presenza delle figure della *Vergine annunciante* e dell'*Arcangelo* che ne richiamano direttamente la dedicazione, un altro indizio in favore del riconoscimento potrebbe ricavarsi dal fatto che l'altare dell'Annunciazione spettava ad una confraternita di donne: proprio la presenza di due sante ai lati della Vergine in trono potrebbe far pensare ad una committenza di tipo femminile.

La cappella di San Nicola mostra numerosi elementi in comune con il dipinto eseguito da Angelo Menicucci a Le Coppe, basti guardare lo schema imbalsamato della Vergine con il Bambino, che ripete la stessa tipologia viterbese con Gesù vestito di una lunga tunichetta di colore ocra che scende in rigide pieghe tubolari, raffigurato in piedi sulle ginocchia di Maria mentre benedice con la destra. La stessa composizione, inoltre, trova numerosi confronti anche con l'immagine della Madonna del Ruscello di Vallerano, già attribuita al pittore vignanellese. In particolare la figura del Bambino è caratterizzata dallo stesso modo di rendere la capigliatura, che si arriccia sopra alle spalle, e dalla tipica espressione vacua dello sguardo.

Simile all'affresco firmato da Angelo Menicucci appare lo svolgimento rigido e piatto del bordo inferiore del manto di Maria, contrassegnato dalla stessa passamaneria dorata che esalta il rovello gotico delle pieghe, così come ritornano analoghi stilemi decorativi nelle cornici del trono. Decisivi, infine, a mio avviso appaiono i confronti istituibili tra le decorazioni a grottesca dei due dipinti, rese nello stesso modo ingenuo e semplificato. Un altro piccolo stilema che ritorna nelle due opere, inoltre, è costituito dal motivo a "x" utilizzato per decorare il bordo del velo della santa posta alla destra di Maria, lo stesso che si ritrova nel velo della Vergine di Le Coppe.

Appare piuttosto strano l'inserimento della figura del vescovo benedicente, forse san Nicola titolare della chiesa, all'interno della composizione. Questo quadro riportato è stato molto ridipinto in epoca successiva e completamente trasformati appaiono i volti dei due angioletti che cingono la mitria e quello del vescovo stesso. Anche la cornice che rigira intorno alla figura e che coincide perfettamente con la parte inferiore del trono della Vergine, sembra appartenere ad un'epoca successiva. Tuttavia questi interventi non appaiono riferibili alla data

contenuta nel finto cartiglio dipinto sulla cornice. Il vescovo, inoltre, sostiene nella mano sinistra un libricino aperto sul quale compaiono delle scritte molte rovinate ed ora illegibili, ma che forse un tempo potevano contenere ulteriori informazioni sull'opera. Ad ogni modo la datazione al 1521, nel caso in cui non si riferisse al dipinto di Angelo di Menicuccio, potrebbe costituire con certezza un termine *ante quem* per la sua realizzazione. Interessante anche il nome del committente, presente come testimone il 14 luglio dello stesso 1521 alla stipula dell'atto con il quale i canonici della chiesa di San Nicola commissionano a Rinaldo da Calvi l'esecuzione della cornice dell'*Incoronazione della Vergine* attualmente in sagrestia ma in origine, probabilmente, destinata all'altare maggiore della collegiata[1119].

Purtroppo l'affresco di San Nicola di Stroncone presenta diverse pesanti ridipinture ed ha perso buona parte del pigmento che ricopriva i volti di tre personaggi su quattro (quello di Maria, di Gesù e della santa sulla sinistra), i cui visi si mostrano attualmente come evocazioni sbiadite e spettrali di quello che dovevano essere originariamente. Per tale ragione la lettura dell'opera appare piuttosto falsata dall'attuale stato conservativo, forse peggiorato dal cattivo restauro eseguito nel 1978[1120]. Gli stessi panneggi risultano totalmente appiattiti a causa della caduta dei toni più chiari e più scuri che dovevano rendere la volumetria delle pieghe. Fortunatamente, si è conservato il volto della santa sulla destra a testimoniare l'aspetto e la qualità che Angelo da Vignanello sapeva conferire alle sue figure.

La santa, infatti, è caratterizzata da un incarnato roseo particolarmente curato e delicato, i caratteri somatici sono fini e l'espressione risulta dolce e meditativa. Gli occhi anno le palpebre abbassate, come nelle Madonne di Piermatteo, e sono rivolti in segno di umiltà verso il basso.

In questo dipinto si ritrovano tutti quegli elementi del linguaggio del pittore che sono stati evidenziati nella cappella di Le Coppe. Vi si scorge tuttavia, una maggiore monumentalità e una ricerca più convinta nella definizione delle anatomie dei corpi. Anche l'elemento architettonico che fa da cornice alla composizione risulta più elaborato: la scena è unificata da un basamento che corre sotto alle figure della nicchia e sotto a quelle dell'Annunciazione, ulteriormente sottolineato da un velario rosso che con un effetto di *trompe l'oeil* è appeso ad un'asta di ferro che si allunga subito sopra. Il trono ha una salda struttura, ben organizzata da un punto di vista prospettico e la sua profondità è esaltata dalla copertura a padiglione che protegge la Vergine, una soluzione molto diffusa nell'area a cavallo tra Lazio e Umbria a partire dall'invenzione del 1482 di Piematteo in Sant'Agostino a Narni, ripresa

1119 Santolini 2001, p. 80 n. 20.
1120 *Ibidem.*

successivamente dal Maestro di Toscolano. Ai lati della nicchia si alzano due pilastri quadrangolari che sostengono un architrave e subito sopra una singolare soluzione decorativa che riempie la zona della piccola calotta della nicchia: qui campeggia in posizione un po' decentrata sulla sinistra il simbolo dell' *Agnus dei* inserito all'interno di un clipeo su cui si appoggiano in alto e in basso degli elementi di forma conica che farebbero pensare a delle cornucopie. Alle estremità di queste ultime sono dipinte delle foglie acantacee da cui si dipartono delle fasce contenenti il motivo a meandro e che disegnano alle estremità della calotta due spicchi di forma triangolare. All'interno di questi ultimi lo spazio è colmato da una sorta di pennacchio contenente un elemento decorativo a foglie d'acanto realizzate a chiaroscuro.

La singolarità della soluzione è data, oltre che dalla giustapposizione di vari motivi, dalla asimmetricità della composizione: dato che il clipeo con l'agnello mistico, infatti, è sbilanciato verso sinistra, ne consegue che i due spicchi contenenti le fasce a meandro e i pennacchi siano di diversa grandezza e che quello di sinistra risulti più piccolo di quello dalla parte opposta.

Di conseguenza, mentre il motivo a foglie acantacee che compare nello spicchio di sinistra appare essenziale, ridotto a tre foglie unite al centro, quello sulla destra è estremamente rigoglioso, con due corone di foglie, che si innestano una sull'altra, di cui quelle più esterne molto floride e ricche di lobi.

L'elemento acantaceo risulta una componente particolare della decorazione architettonica dipinta in questo affresco e compare in diversi punti, come nei capitelli dei pilastri e nella modanatura del basamento. Tuttavia il modo in cui tale spunto decorativo viene utilizzato sembrerebbe rimandare più ad un gusto gotico fiorito che ad una ripresa classicistica. Si potrebbe a tale riguardo ipotizzare una conoscenza o un rapporto con il cosiddetto Maestro di Gallese, dato che la critica ha già evidenziato dei legami tra gli affreschi eseguiti da quest'ultimo nella chiesa di San Biagio a Corchiano e le opere di Angelo da Vignanello. La stessa commistione fantasiosa, ma disorganica, della decorazione della calotta sembrerebbe rimandare a una *forma mentis* ancora legata all'irrealismo e all'estemporaneità della figuratività gotica, lontana dal razionalismo rinascimentale.

Il pittore, evidentemente, deve essersi formato completamente su testi appartenenti ad una cultura tardogotica e solo in un secondo momento deve aver rivestito di panni rinascimentali le sua figure. L'adesione al nuovo linguaggio, ormai alla fine del Quattrocento del tutto accettato anche nei centri periferici, si risolve in una tipica operazione di facciata, in quanto della visione rinascimentale Angelo di Menicuccio adotta solo il vocabolario e la sintassi più elementari, mentre nella struttura di fondo il suo discorso rimane ancora rivolto ad una

vulgata di retaggio tardomedievale.

In tal modo il maestro è costretto a semplificare al massimo le sue composizioni, esibendo i vari vocaboli moderni da lui appresi come congelati su un piano quasi bidimensionale.

Probabilmente, la semplificazione del linguaggio rinascimentale attraverso una riproposizione immediata ed elementare di alcuni suoi elementi caratteristici dovette costituire l'origine del favore che il maestro ottenne dai propri committenti. Certamente per un certo tipo di clientela, ancora legata come Angelo alla tradizione figurativa gotica, dovette risultare estremamente accattivante e di più facile comprensione il linguaggio del Menicucci rispetto a quello del Pastura o del Fantastico, per non parlare di Piermatteo d'Amelia, di Pintoricchio o di Antoniazzo Romano. Anche il decorativismo e il legame con iconografie care alla tradizione, da quella iconica romana a quella trecentesca, dovettero rendere le opere del pittore familiari al gusto della committenza di provincia, soprattutto quella dei piccoli centri dell'Umbria meridionale e dell'alto Lazio, dove molto forte era stato il radicamento della cultura figurativa trecentesca.

Nel territorio narnese, infatti, deve essere assegnata ad Angelo di Vignanello, in base a stringenti confronti stilistici con gli affreschi delle chiese di Le Coppe e di San Nicola di Stroncone, anche un ulteriore dipinto.

Si tratta di un *San Sebastiano* e del frammento di una *Madonna con il Bambino* (figg. 98-100) conservati nell'importante santuario rurale di San Michele Arcangelo a Schifanoia, una frazione che si trova alle propaggini meridionali del territorio narnese. Il santuario è situato al termine di un tratturo che raccoglie le acque della vicina montagna della Bandita e le getta nel Tevere all'altezza della non molto distante Otricoli[1121]. La chiesa proteggeva un luogo di transito e sosta per le rotte della transumanza, in quanto il monte della Bandita offriva una vegetazione perennemente verde e tenera, adatta ai pascoli, che fino all'Ottocento dall'agro romano si spostavano ai boschi dell'Umbria meridionale[1122]. Il Santuario era posto al limitare del bosco subito fuori l'abitato di Schifanoia, ed era dedicato al difensore dei pastori e protettore delle pecore e dei cani[1123].

I due dipinti sono situati all'interno della chiesa più antica di un articolato complesso edilizio, caratterizzato da due aule di culto medievali collegate tra loro probabilmente nel corso del XVI secolo.

Il *San Sebastiano* è affrescato sulla parete sinistra, nel punto in cui essa forma l'angolo con la parete absidale, dove un tempo doveva campeggiare, dello stesso autore, un *Madonna in*

1121 Bolli 2011, p. 1.
1122 Ivi, p. 2.
1123 Ivi, p. 4.

trono con il Bambino, di cui sopravvive solamente il volto del piccolo Gesù. Il modesto edificio medievale è caratterizzato da un'aula unica coperta a capriate lignee e si segnala per le numerose e interessanti pitture databili tra XIII e XV secolo, prevalentemente di carattere votivo e purtroppo estremamente danneggiate. Tra queste spicca il ciclo che ricopriva la piccola abside semicircolare, dove un restauro trecentesco ha ripreso una sottostante immagine più antica della *Deesis* di cui sopravvivono dei medaglioni contenenti busti di santi, molto rovinati che corrono nella parte bassa del tamburo[1124].

Verosimilmente sulla parete ai lati dell'abside dovevano esserci quattro clipei contenenti le immagini degli Evangelisti. Queste ultime furono in parte sostituite dall'intervento di Angelo di Menicuccio, che realizzò, quindi, la sua *Madonna con il Bambino* in una posizione molto importante all'interno della chiesa: caduta completamente la figura di Maria, si conserva ancora la figura un po' sciupata di Gesù, ritratto con la lunga capigliatura riccia che scende fin sopra le spalle e vestito dell'immancabile tunichetta ocra.

Sulla parete posta subito a sinistra si staglia, invece, la figura stante di *San Sebastiano*. Il santo è contenuto all'interno di una cornice a fasce colorate concentriche, che riprende probabilmente quelle più antiche presenti all'interno della chiesa ed è delineato con delle forme asciutte e delicate, lo sguardo pensoso e una folta chioma bionda che scende dietro alle spalle. Il volto risulta quasi sovrapponibile, in particolare il naso e la bocca, a quello della santa che compare sulla destra dell'affresco di San Nicola a Stroncone e trova dei confronti anche con quello della Vergine e dei santi di Le Coppe, rispetto ai quali tuttavia mostra un' anatomia dalle delicate fattezze umbre, meno rigida e meglio risolta.

Il ciclo di Santo Stefano a Bagnaia

Alla luce dei caratteri stilistici che sono emersi dall'analisi delle opere umbre di Angelo da Vignanello, risulta interessante rivolgere nuovamente l'interesse agli affreschi di Santo Stefano a Bagnaia, per i quali si potrebbe avanzare l'ipotesi che spetti proprio al maestro vignanellese la direzione del loro cantiere decorativo.

Si condividono, infatti, le osservazioni e i confronti avanzati da Della Rocca che ha avvicinato agli affreschi di Le Coppe l'edicola realizzata sopra all'altare della chiesa contenente le immagini della *Madonna con il Bambino tra i santi Giovanni Evangelista e Stefano* e quella del *San Michele arcangelo* sulla parete nord.

1124 Sulla parete absidale si trovano attualmente tre medaglioni contenenti delle figure di cui sopravvive solamente la sagoma tracciata con il morellone. Al culmine della parete campeggia la figura dell'*Agnello mistico* mentre sul clipeo posto sulla destra si riconosce la figura di san Luca rappresentato con la testa d'Aquila. Il clipeo corrispondente dall'altra parte dell'abside, purtroppo ha perduto completamente la figura che vi era dipinta all'interno.

Tuttavia, mentre lo studioso ha preferito suddividere il cantiere pittorico della chiesa delle diciplinate bagnaiole in tre fasi esecutive (una più antica databile al XIV secolo, una intermedia riferibile alla fine del Quattrocento e una conclusiva assegnabile alla data 1507 presente in un riquadro della parete settentrionale) si crede opportuno ricondurre tutta l'esecuzione della parete orientale (o d'altare) e quella dei principali riquadri del lato settentrionale nell'ambito di un unica campagna coordinata da Angelo di Menicuccio e databile al 1507.

Come ha osservato Della Rocca, infatti, questa data si pone in connessione con un importante cantiere urbanistico che venne portato a conclusione a Bagnaia in questo stesso anno, l'apertura nel 1507 della nuova porta dell'antico borgo medievale, voluta dal cardinale Riario per consentire un migliore accesso al centro storico[1125]. La porta si situava proprio in prossimità della chiesa di Santo Stefano ed è possibile che tale evento, che senza dubbio conferiva una notevole importanza all'edificio religioso (che si trovava ad assistere al passaggio di tutti coloro che entravano nel centro di Bagnaia), abbia spinto i confratelli a promuoverne un nuovo abbellimento dell'interno.

Che i vari dipinti presenti sulle pareti settentrionale e orientale fossero tra loro collegati da strette affinità stilistiche era stato osservato anche da Della Rocca, che aveva avvicinato tra loro il riquadro datato 1507 alle due figure dell'angelo annunciante e dell'annunziata affrescate ai lati dell'oculo sulla parete d'altare[1126]. Un elemento che induce a ritenere la decorazione delle due pareti frutto di un unico intervento è costituito dalla presenza di una cornice decorata con festoni di fogliame e frutti che rigira tanto intorno alle figure dell'*Annunciazione*, e dei due santi *Pietro* e *Paolo* posti ai lati dell'altare, quanto intorno ai riquadri con *Giobbe*, il *San Michele arcangelo* e la *Madonna con il bambino e angeli* della parete nord. Confrontabili, inoltre, con le decorazioni a monocromo che compaiono a Stroncone sono i girali inseriti nello strombo dell'oculo, dove compaiono analoghe teste e piccole figure di animali. Anche i santi *Pietro* e *Paolo*, attribuiti all'ambito del d'Anvanzarano, in realtà manifestano quei caratteri semplificati propri del linguaggio del Menicucci e non mostrano differenze tali rispetto agli altri personaggi da imputarne l'esecuzione ad un altro pittore.

Le flessioni stilistiche che si registrano tra le numerose figure affrescate all'interno della chiesa, potrebbero essere giustificate, infatti, oltre che con lo stato di conservazione dei dipinti (che hanno subito la sempre traumatica operazione di strappo dalla parete), anche all'intervento di aiuti, più che necessario per la decorazione di una vasta superficie come

1125 Della Rocca 2006, p. 35.
1126 Ivi, pp. 34-35.

quella della chiesa di Santo Stefano.

A tal proposito si potrebbe pensare alla presenza forse dello stesso Antonio Lombardo, o del figlio di Angelo, quel Gregorio Menicucci che risulta aver continuato il mestiere del padre.

La decorazione della chiesa di santo Stefano presenta tutte quelle caratteristiche già riscontrate per i dipinti del maestro eseguiti in Umbria.

Ciò che risulta interessante sottolineare è il fatto che l'attività del Menicucci non deve essere considerata un episodio marginale, limitato a committenze locali e periferiche di gusto attardato e provinciale. Essa rappresentò al contrario un fenomeno diffuso e caratteristico in un vasto territorio e ottenne apprezzamenti anche da parte di enti e casate appartenenti alle *élite* cittadine, come ad esempio l'opera del Duomo di Orvieto o la famiglia Cardoli di Narni. Basti pensare che attestati pittorici analoghi a quello del Menicucci sono presenti a Vetralla, nella chiesa di San Francesco, dove si conserva all'interno di una nicchia della parete sinistra un dipinto con i santi *Sebastiano, Giobbe e Anselmo* e in alto il *Redentore benedicente*, realizzato da un artista portatore di un linguaggio di qualità lievemente più sostenuta ma caratterizzato da esiti molto simili a quelli del pittore di Vignanello[1127].

Inoltre, un attestato di tutto rilievo di un altro artista che mostra un linguaggio assai vicino, soprattutto nella semplificazione e nella stilizzazione di motivi umbri e antoniazzeschi e nella rigidità iconica delle figure, a quello di Angelo da Vignanello si riscontra nella chiesa di Santa Severa e Lucia nel castello di Santa Marinella, un suggestivo insediamento fortificato affacciato sul litorale tirrenico a nord di Roma, dal 1482 di proprietà dell'Ospedale di Santo Spirito in Sassia.

Gli affreschi che decorano il cosiddetto battistero di Santa Severa (figg. 104-105) possono essere attribuiti alla committenza di, governatore delle terre di Fabbrica, Corchiano e della vicina Vallerano e precettore dell'Ospedale di Santo Spirito tra il 1502 e il 1505[1128].

Gli affreschi risultano estremamente interessanti anche da un punto di vista iconografico: essi si conservano su due lunette del piccolo ambiente, quella d'altare e quella sulla parete sinistra, anche se in origine era decorata anche la lunetta del lato destro. Probabilmente le pitture furono volute per "adempiere ad un voto del precettore Gabriele De' Salis, raffigurato nell'affresco dell'abside mentre è presentato da Santa Severa alla Madonna in trono, alla quale offre il *Liber Regula*e dell'Ordine di Santo Spirito"[1129]. Sulla base della scena che compare sulla parete sinistra è stato ipotizzato che l'affresco sia stato commissionato dal precettore

1127 Anche Della Rocca ha osservato le tangenze tra i dipinti di Bagnaia e quelli di Vetralla (ivi, p. 34).
1128 Ivi, p. 36. Sul ciclo di Santa Severa e sul riconoscimento di Gabriele De' Salis quale committente degli affreschi cfr. Enei-Gentile 1999, pp. 68-72. Cfr. anche Enei 2013, pp. 365-368.
1129 Ivi, p. 365.

originario di Savona per sciogliere un voto espresso in occasione di un pericoloso viaggio in mare, in occasione del quale l'equipaggio di una caravella era stato colpito da una malattia, forse dalla peste[1130].

Sulla parete, infatti, campeggia una grande imbarcazione che presenta lo stemma dell'Ospedale di Santo Spirito mentre viene rimorchiata al porto da una piccola scialuppa: al suo interno i marinai si rivolgono in preghiera verso due santi vescovi che appaiono in cielo sulla destra, mentre dalla parte opposta sospinge l'imbarcazione san Lorenzo. L'affresco è articolato con coerenza ed è inquadrato da una efficace e ben strutturata griglia architettonica, impostata su pilastri angolari decorati da fasce contenenti grottesche su fondo rosso. Lungo le pareti laterali corre in basso un velario rosso delicatamente legato con delle cordicelle sotto al cornicione del basamento, mentre all'interno dell'abside si innalza su un trono marmoreo poggiante su una pedana rialzata di legno, decorata da eleganti motivi traforati, l'immagine della Vergine con il Bambino. Quest'ultimo, è raffigurato in posizione eretta sulle ginocchia della Madre mentre benedice, ed è abbigliato con una lunga tunichetta di colore chiaro. Ai lati del trono compaiono le sante Lucia (a destra) e Severa (a sinistra) affiancate dai due santi antipeste Sebastiano e Rocco. In alto una teoria di angeli assiste in preghiera, mentre conclude al sommo la calotta la figura stilizzata dell'Agnello mistico. Sulla parete che circonda la nicchia absidale, sono affrescati, a sinistra e a destra dell'arco, i protagonisti dell'Annunciazione. Infine, sull'angolo posto tra la parete sinistra e quella absidale, raffigurato di fronte alle finte architetture con un effetto di *trompe l'oil* si trova Sant'Antonio abate.

Risulta molto interessante in primo luogo costatare la presenza sull'altare maggiore di un chiesa situata a molta distanza dal territorio di Viterbo, di una composizione come quella della *Madonna con il Bambino vestito di una tunichetta* che a queste date può essere definita tipicamente viterbese. Senza dubbio la commissione del ciclo da parte di un personaggio che era stato governatore dei centri di Corchiano, Fabbrica e Vallerano, dove tale tipo di iconografia si è diffusa, costituisce un elemento da prendere in considerazione. Diverse, infatti, come ha già riscontrato Della Rocca, sono le tangenze tra gli affreschi di Santa Severa e gli attestati di Angelo da Vignanello.

Oltre alla riproposizione, con qualche variante, dello schema compositivo della Madonna in trono con il Bambino, ritornano infatti, le tipologie degli angeli, quelle dei protagonisti dell'Annunciazione, gli stessi semplificati elementi decorativi a grottesca nelle parti d'ornato, così come i tendaggi che corrono sotto al basamento, presenti ad esempio nella chiesa di San Nicola a Stroncone e a Le Coppe.

1130 *Ibidem.*

Molto significativo, inoltre, appare l'andamento del panneggio della parte inferiore del manto di Maria, estremamente vicino nella forma squadrata delle pieghe che ai lati si allargano all'esterno a quelle della Vergine di Le Coppe e di Stroncone, al punto di sembrare quasi una precisa citazione. Più in generale hanno un'aria di famiglia con gli affreschi dell'ambito di Angelo Menicucci le pose rigide e schematiche delle figure, le loro fisionomie un po' stereotipate e inespressive, alcune deformazioni degli arti e delle mani.

Tuttavia, il pittore attivo in Santa Severa non può essere riconosciuto in Angelo da Vignanello.

Basti confrontare i volti meglio conservati di Santa Lucia o di San Sebastiano o quella della Vergine con il Bambino. Questo maestro, infatti, appare un artista dal bagaglio più complesso e strutturato rispetto a quello del Menicucci, dal quale si differenzia per un maggiore articolazione della composizione e per una più salda concezione dell'organicità dell'insieme. Pur nell'ambito di un'analoga semplificazione e traduzione in caratteri popolareggianti della pittura umbro-romana di fine Quattrocento, il pittore attivo in Santa Severa palesa rispetto ad Angelo, infatti, una qualità formale più sostenuta, soprattutto nella definizione delle strutture architettoniche e degli elementi decorativi.

Si potrebbe pensare che l'autore degli affreschi di Santa Marinella sia un artista proveniente dall'area viterbese che il De' Salis potrebbe aver avuto modo di apprezzare durante lo svolgimento del suo incarico di governatore. A tale proposito risulta interessante constatare come proprio residente a Vallerano era Antonio di Bernardo da Locarno, il socio di Angelo Menicucci. Non sappiamo come dipingesse il maestro lombardo, ma una sua presenza a Santa Severa potrebbe giustificare le forti tangenze con le opere di Angelo da Vignanello e i dipinti presenti in area viterbese. Purtroppo una conferma a tale ipotesi potrebbe venire solo dai documenti o da altre opere riferibili con certezza ad Antonio ancora conservate nel territorio.

Domenico di Giovanni da Mondovì

L'esperienza artistica di Angelo da Vignanello, quindi, si pone quale terza via nell'ambito delle principali linee di tendenza figurativa manifestatesi nel territorio posto a cavallo tra Umbria e Lazio a cavallo tra Quattro e Cinquecento.

Forte era stato l'influsso delle due correnti della scuola umbra, quella peruginesca (diffusa da Pastura) e quella piermatteana (promossa dal maestro di Toscolano), così come quella dell'antoniazzismo diretto o mediato da intelligenti esperienze locali (come quella del d'Avanzarano o dei maestri romani quali Giovanni Antonio da Roma e Giovanni Paolo di

Francesco Falente), mentre meno determinante, ma pur sempre riscontrabile sul territorio, risulta l'impatto del linguaggio di Pintoricchio.

A queste correnti principali si deve aggiungere quella di una vulgata dai tratti più corsivi e semplificati che manifesta tuttavia il definitivo accoglimento a tutti livelli del nuovo linguaggio rinascimentale, soprattutto nella versione codificata a Roma. Tale fenomeno artistico, ben rappresentato dall'attività di Angelo da Vignanello, probabilmente dovette saldarsi localmente e fondersi con una serie di esperienze portate dagli artisti forestieri, soprattutto settentrionali, tra i quali potrebbe essere ricompreso anche Antonio da Locarno. Tali maestranze, provenienti da culture figurative profondamente diverse da quelle locali, nell'adattare al proprio linguaggio la visione dominante in questa zona dell'Italia centrale apportarono certamente il proprio personale contributo alla definizione di quella *koinè* di matrice popolareggiante che si è registrata nelle opere di Angelo da Vignanello. Tale linguaggio trovò una certa accoglienza nei centri minori, dove la nascita di sempre nuove confraternite o la ristrutturazione di edifici religiosi medievali richiedeva una disponibilità di artisti di cui questi centri, forse, erano sprovvisti.

Un altro caso di un pittore di origini settentrionali attivo localmente, sul quale gli studi non si sono mai soffermati e che rientra nel fenomeno sopra delineato è costituito dall'attività di Domenico di Giovanni "de Ferraris" da Mondovì, documentato dal 1498 al 1528, come abitante di Grotte di Castro, centro situato vicino alle sponde settentrionali del lago di Bolsena, dove l'artista morì (forse di peste[1131]) poco prima del 23 agosto 1528[1132]. Dopo aver lavorato nel 1498 agli affreschi della cappella di Santa Lucia nella Basilica di Santa Cristina a Bolsena, l'anno successivo il pittore è impegnato nella decorazione della cappella di san Nicola a Canino[1133].

Nel 1512 alcune pitture eseguite dal maestro a Grotte di Castro sono stimate dal pittore di Sorano Giovanni di Visconte e dal pittore ceramista beneventano residente a Pitigliano Giacomo Parissi[1134].

L'8 ottobre 1521 e il 22 settembre 1522 Domenico è documentato in due atti a Civita di Bagnoregio, nel primo è presente in qualità di testimone, mentre nel secondo riceve dal testamento di un suo conterraneo, un certo Pietro del fu Giovanni "*de terra dicta Caballinio Maiorij turinensis diocesi*", un veste destinata alla figlia minore[1135]. Tali documenti hanno

1131 Dopo il 1523, il 1528 fu un anno caratterizzato da una diffusa epidemia di peste giunta in Italia insieme alle truppe mercenarie di Carlo V scese a Roma per saccheggiare la città.
1132 Fagliari Zeni Buchicchio 2004, p. 49.
1133 Alloisi 1983, p. 260 n. 7.
1134 Fagliari Zeni Buchicchio 2004, p. 73 n. 83.
1135 Ivi, p. 80, nn. 108-109.

fatto supporre un'attività dell'artista anche per il centro di Civita[1136].

Se si eccettuano le guide locali[1137] e alcune osservazioni avanzate da Ricci[1138], del tutto assenti sono gli studi dedicati alla cappella di Santa Lucia a Bolsena. Un monumento, al contrario, interessante, in quanto ancora caratterizzato da una ricca decorazione ad affresco riferibile a diverse fasi pittoriche, una delle quali perfettamente inquadrabile grazie al documento del 1498, che ricorda la stima effettuata dal Fantastico e da Giovanni Paolo da Roma delle pitture eseguite da Domenico di Giovanni da Mondovì[1139].

All'interno di un ambiente duecentesco caratterizzato da una pianta quadrata coperta da una volta a crociera costolonata, si conservano infatti numerosi affreschi sulle tre pareti (figg. 106-109). Di questi quelli omogenei stilisticamente che potrebbero rimandare ad un intervento realizzato alla fine del Quattrocento sono quelli della parete d'altare e quelli all'interno della lunetta sulla parete destra. Andrebbero riferiti al XIV secolo i pregevoli riquadri della parete sinistra, mentre alla metà del Quattrocento dovrebbero essere assegnati gli affreschi votivi della controfacciata. Ugualmente al sesto decennio del XV secolo dovrebbero essere datati le interessanti figure di santi che compaiono in una fascia che corre sulla parete destra sotto agli affreschi del 1498, dove si riconoscono le belle figure dei santi *Sebastiano*, *Egidio*, *Bernardino da Siena* e *Lucia*, caratterizzate da una notevole eleganza e da alta qualità esecutiva.

Gli affreschi attribuibili a Domenico di Giovanni sono organizzati su due registri. Nella parete d'altare essi si collocano entro riquadri posti ai lati della monofora gotica e rappresentano in alto le due figure dell'*Angelo annunziante* e dell'*Annunziata*, sotto due scene dedicate a due sante: sulla sinistra una santa cinta di corona sta argomentando con un dito rivolto al cielo di fronte ad un personaggio di rango elevato seduto sul trono, mentre dalla parte opposta della finestra si assiste ad una scena di martirio. Mentre il personaggio femminile trafitto alla gola con un pugnale potrebbe essere facilmente riconosciuto in Santa Lucia, quella dalla parte opposta che si sta confrontando con il potente dignitario potrebbe costituire una scena

1136 Ivi, p. 49.
1137 Moscini 2009, pp. 25-28.
1138 Ricci 2005, pp. 20-21.
1139 In particolare, tutta la documentazione relativa alla realizzazione delle pitture, a partire dal testamento del finanziatore dell'opera, un certo Sorano di Leonardo, che lasciava il 9 gennaio 1493 cento fiorini per realizzare la vetrata alla finestra della cappella di Santa Lucia nella chiesa di Santa Cristina, realizzare delle pitture e "reluminando" la figura scolpita di Santa Lucia (Fagliari Zeni Buchicchio 1997, p. 33 n. 43). Questa notizia appare interessante anche perché potrebbe fornire un termine ante quem per il pregevole mezzobusto di Francesco Buglioni raffigurante *Santa Lucia* e ancora conservato all'interno della cappella. I documenti successivi sono stati pubblicati in ivi, p. 34 nn. 44-45. Il saldo al pittore è avvenuto ad opera della moglie del defunto Sorano, una certa Giovanna Moscatelli, che il 17 aprile 1498 aveva liquidato definitivamente il maestro, oltre che per gli affreschi nella cappella di Santa Lucia, anche per le pitture della chiesa di San Giovanni (ivi, n. 45)

dell'agiografia di Santa Caterina d'Alessandria, in quanto la santa è raffigurata con la corona, mentre tale attributo non è pertinente in genere a Santa Lucia. Tuttavia è anche possibile che l'episodio si riferisca ugualmente alla vita della santa di Siracusa e che illustri la scena di Santa Lucia davanti al giudice.

Sulla parete destra, invece, sono state dipinte tre storie dell'infanzia di Cristo: nel registro più alto compare (in dimensioni considerevoli in quanto comprende tutta l'estensione della lunetta) l'*Adorazione dei Magi*; in basso a sinistra l'*Adorazione dei pastori* (in cui è presente una ritratto del committente, certamente Sorano di Leonardo), e a destra la *Circoncisione*. Senza dubbio le scene sono concepite con una certa monumentalità così come le ambientazioni sono realizzate con effetto scenografico e con ricchezza di dettagli. Sia le cornici che l'intelaiatura architettoniche che divide i riquadri sono abbellite da motivi decorativi all'antica, in special modo i due pilastri che compaiono ai lati dell'Annunciazione, dove sono state inserite delle panoplie chiaramente ispirate, come è già stato osservato, alla decorazione scultorea dei portali della basilica di Santa Cristina[1140]. Le scene si segnalano anche per la ricca vena descrittiva che popola gli sfondi di dettagli naturalistici e aneddotici. Basti guardare i pastori con i cani, gli strumenti del mestiere appesi alla cintura, lo zampognaro che gonfia le gote. Tuttavia, l'elemento caratterizzante i dipinti volsinesi è certamente costituito dal tono fortemente arcaizzante, rustico e popolare che informa la composizione, tradotto tuttavia con un linguaggio vigoroso e patetico.

Pur nella loro semplicità, infatti, gli affreschi non risultano privi di una certa eleganza e si distinguono come un episodio del tutto autonomo rispetto alla tradizione pittorica locale soprattutto per certe atmosfere dal sapore quasi metafisico, per i forti contrasti di luce e ombra, le spesse linee di contorno nero che delimitano le figure.

Allo stesso Domenico di Giovanni spettano all'interno della cappella anche due riquadri contenenti singole figure posti nella parte bassa delle pareti laterali, subito a ridosso di quella d'altare. All'interno vi sono rappresentati, sul lato destro un santo vescovo intento a leggere un libro aperto, su quello sinistro un santo francescano che sostiene in mano un curioso attributo costituito da un libro chiuso sormontato da una mela.

Sempre nella basilica di Santa Cristina si possono rintracciare altri attestati dell'attività dell'artista all'interno dell'attuale cappella del Santissimo Sacramento, come ad esempio il riquadro con *Giobbe sul paglericcio ricoperto di piaghe* e sulla parete di fronte due santi entro edicole identificabili in *San Rocco* e in una santa martire con un calice in mano. Non è escluso, inoltre, che Demenico di Giovanni possa essere stato attivo anche in altri luoghi di

1140 Fagliari Zeni Buchicchio 1978, p. 91.

culto di Bolsena, in particolare all'interno della chiesa della Madonna dei Cacciatori, dove sopravvive sulle pareti del piccolo ambiente un ciclo di 15 Storie della Passione di Cristo, effigiate nella parte alta delle quattro pareti e databili tra la fine del Quattrocento e il 1506[1141], in cui sembrerebbe riconoscere l'intervento del pittore piemontese. I riquadri sono ad evidenza realizzati da due distinte mani, una delle quali, se possibile, di livello ancora più modesto rispetto a quello del pittore Piemontese. Di quest'ultimo si riconosce l'intervento nelle scene dell'*Ultima Cena*, della *Salita di Cristo al Monte Calvario*, dell'*Incoronazione di spine* e forse della *Lavanda dei piedi*.

In base al documento che testimonia una sua presenza a Bagnoregio, si potrebbe cercare di avvicinare al pittore, anche se i dipinti sono difficilmente leggibili a causa della loro collocazione, dell'affresco con un *Compianto su Cristo* morto dai toni fortemente patetici che è venuto alla luce nell'abside della cappella situata sulla sinistra della tribuna della ex chiesa cattedrale di San Donato a Civita di Bagnoregio.

Gli affreschi sono piuttosto rovinati e poco visibili, tuttavia essi dimostrano un carattere fortemente patetico e alcune fisionomie dei volti che possono essere confrontate con quelle di Bolsena: in particolare confrontabili appaiono il santo vescovo e martire con calice e scimitarra conficcata in testa, forse san Donato, e l'uomo con la barba che sta tenendo per i piedi Gesù, il cui taglio degli occhi e la forma del naso sembrerebbero molto vicini a quelli dei personaggi realizzati a Bolsena. Anche la presenza del maestro a Civita negli anni 1521-1522 verrebbe a combaciare con i lavori di ristrutturazione della chiesa, che proprio dal 1511 vide completamente rinnovata tutta la zona presbiteriale.

1141 *Idem* 1997, p. 26.

CAPITOLO V

L'arte del Pintoricchio e del Perugino tra Umbria meridionale e alto Lazio: Valentino Pica da Viterbo, Antonio del Massaro e i maestri attivi intorno al Lago di Bolsena

Quello del lascito della bottega del Pastura e delle vicende della pittura viterbese nei primi due decenni del Cinquecento è un problema sollevato in più occasioni da parte della critica[1142]. I documenti rintracciati fino ad ora, infatti, danno conto di un realtà estremamente vivace caratterizzata dalla presenza di numerose personalità provenienti da vari territori della penisola, che si contraddistinguono per una pluralità di espressioni pittoriche solo in parte riconducibili alla particolare declinazione del peruginismo offerta da Antonio da Viterbo. La completa fisionomia di questo fenomeno risulta, ancora in parte, da analizzare nel dettaglio e da mettere in relazione con le imprese di rinnovamento edilizio che hanno interessato gli edifici religiosi di tutta l'area, in particolare santuari (primo fra tutti quello di Santa Maria della Quercia di Viterbo), che in questi decenni vengono investiti da una serie di campagne decorative per le quali sono coinvolti maestri sia del territorio che provenienti da fuori, tanto da Roma quanto da zone molto lontane dell'Italia settentrionale e meridionale.

Città come Orvieto, Amelia, Narni, Viterbo, Montefiascone, Tuscania, Tarquinia, Vitorchiano furono luogo di transito e di attività di un gran numero di pittori i quali, stando ai documenti, intrecciarono intensi rapporti personali e professionali attraverso collaborazioni, stime, arbitrati.

Solo per fare alcuni nomi di artisti senza volto, basti pensare al maestro Francesco da Verona attivo in Santa Maria in Gradi a Viterbo nel 1521[1143], oppure a un certo pittore Pietro da Bergamo abitante a Vetralla negli anni 1516-17[1144]. A questi si aggiungano i già noti Antonio da Locarno residente a Vallerano e Giovan Francesco di Silio da Pavia abitante prima a Celleno e dopo a Capodimonte.

Tra i maestri meridionali sono attivi sul territorio il siciliano Jacopo Santoro da Santa Giuliana e un tale Tiberio di Antonello del Regno di Napoli, operoso a Vetralla[1145], o ancora il pittore *Franciscus de Regno Napolitano* documentato nel 1511 a Bagnaia[1146]. Originari della Romagna, ma probabilmente provenienti da Roma, incontriamo a Vitorchiano Giovanni da Reggio[1147] e Antonio Biancolini da Modena a Capranica, dove abitava e dove ebbe un figlio,

1142 Per una ricapitolazione sulla questione cfr. Ricci 2011; sull'argomento cfr. anche Vincenti 2011.
1143 Fagliari Zeni Buchicchio 2004, p. 80 n. 107.
1144 Ivi, p. 46.
1145 *Ibidem.*
1146 Della Rocca, 2006, p. 42.
1147 Su Giovanni da Reggio vedi il Capitolo VI.

Giulio, che continuò il suo mestiere[1148].

Numerosi sono anche i maestri locali di cui attualmente si conoscono solamente i nomi citati dalle carte in riferimento a opere ormai perdute: a Viterbo, oltre al Pastura, al Fantastico, a Monaldo Trofi e a Costantino di Jacopo Zelli, risultano attivi nei primi anni del Cinquecento i due fratelli Rosato e Domenico di Bernardo, un certo Pietro Paolo (forse da riconoscere nel *Pietro Paolo Ianni Pecudiari* che nel 1513 stima la tavola del d'Avanzarano per l'altare maggiore della chiesa di Sant'Agostino a Montefiascone[1149]) e Valentino di Sebastiano Pica[1150].

Nei centri vicini abbiamo già conosciuto la personalità di Angelo da Vignanello a cui devono essere aggiunti Bernardino Jorio e suo figlio Bartolomeo[1151] da Gallese. A Montefiascone incontriamo, invece, oltre al collaboratore del Fantastico, Sigismondo da Imola, Eusebio di Gaspare Vascelletti[1152] e un certo Giustino da Montefiascone.

A tali artisti residenti nell'area viterbese, vanno poi aggiunti tutti quei pittori attivi in zona in maniera occasionale, chiamati da committenti di rilievo che avevano acquisito cariche pubbliche o che vi detenevano feudi. Solo per fare alcuni esempi si cita l'attività di Vincenzo da Modena a Capranica, chiamato dal governatore di quella città[1153], o quella del fratello di Baldassarre Peruzzi a Bomarzo, il pittore Pietro di Andrea, responsabile dei lavori di edificazione, per conto di Baldassarre, del palazzo Orsini[1154].

Si tratta, come si evince dalla documentazione, di un panorama artistico quanto mai variegato e fluido, dove si incontrano sia tendenze legate al linguaggio di fine Quattrocento sia espressioni d'avanguardia, provenienti da Roma.

Tra le principali caratteristiche della situazione artistica di quest'area, senza dubbio deve essere annoverata la grande mobilità delle maestranze: esse diffondono e mettono in circolazione in tutto il territorio nuovi motivi importati dai grandi centri, adattandoli ai più tradizionali paradigmi estetici locali e contribuendo in tal modo a divulgare una sorta di lingua franca, scaturita dalla contaminazione di tutte le esperienze artistiche che si vanno sperimentando nei primi decenni del XVI secolo sui due versanti del Patrimonio: essa si pone a metà strada tra il linguaggio del Pastura e quello del Fantastico, è consapevole degli esiti orvietani del Signorelli e del Pintoricchio e si apre timidamente anche alle nuove istanze classiciste del linguaggio raffaellesco.

1148 Fagliari Zeni Buchicchio 2004, p. 44.
1149 Ricci 2005, p. 21.
1150 Fagliari Zeni Buchicchio 2004, p. 46.
1151 *Ibidem* e p. 69 n. 63.
1152 Ivi, p. 46.
1153 Ivi, p. 44.
1154 Ivi, p. 42.

Una prova della mobilità delle maestranze e della facilità con cui gli artisti venivano in contatto, discutendo tra loro, confrontandosi e analizzando l'operato dei propri colleghi è offerta dalla pratica dell'arbitrato.

Il 4 e 5 maggio del 1509, ad esempio, i due pittori Sebastiano Pica da Viterbo e Giovanni Francesco di Silio da Pavia sono presenti in qualità di testimoni a due atti notarili redatti nella sacrestia della nuova cattedrale di Corneto, attuale Tarquinia[1155]. Nei due documenti vengono nominati i periti che devono stimare gli affreschi appena eseguiti dal Pastura all'interno della tribuna della chiesa: il 4 maggio sono chiamati Costantino di Jacopo Zelli e Monaldo Trofi, mentre il giorno successivo viene invitato a dirimere la questione un terzo maestro, individuato nel celebre Luca Signorelli[1156].

È stato suggerito che la presenza di Sebastiano Pica e di Giovan Francesco di Silio a Tarquinia, centro lontano dagli abituali luoghi di residenza dei due artisti, possa essere imputata ad un loro coinvolgimento in qualità di aiuti da parte del Pastura in una delle ultime (certamente la più impegnativa), fatiche del maestro viterbese[1157].

I rapporti tra Sebastiano Pica e Antonio del Massaro, in particolare, sono documentati già alcuni anni prima. Nel 1504, infatti, come ci informa Pinzi, Sebastiano è chiamato a stimare un dipinto di Antonio eseguito a Viterbo per Paolo di Giacomo Gnazza, che era rimasto insoddisfatto dell'operato del pittore[1158]. Insieme a Sebastiano è presente alla stima dell'opera un altro maestro, Giovanni Giacomo d'Andrea che, molto probabilmente conosceva da tempo la famiglia Pica, in quanto nel 1487 aveva stimato insieme al padre di Sebastiano, Valentino di Gianni Picche, i perduti dipinti realizzati da Giovanni Piacere nella sala maggiore del Palazzo dei Priori di Viterbo[1159].

Sebastiano era figlio d'arte e appartenne a quella che può essere definita una bottega di pittura a conduzione familiare, che probabilmente, a Viterbo, ha goduto di un certo prestigio.

Valentino Pica il vecchio, infatti, come si è visto nel primo capitolo, era stato allievo di uno dei più importanti esponenti della pittura viterbese di metà Quattrocento, Francesco d'Antonio Zacchi detto il Balletta, del quale, alla morte, aveva ereditato la bottega. Il pittore godeva in

1155 Per una completa disamina della storia critica sugli affreschi cornetani del Pastura cfr. Moretti 2001, pp. 141-146. I documenti delle due stime dell'opera effettuate dal fantastico, dallo Zelli e da Signorelli, sono stati scoperti da Pinzi nel 1890 e resi noti dallo studioso nel 1893 (Gli ospizi medievali e l'ospedale grande di Viterbo, pp. 129-130). Successivamente i documenti sono stati pubblicati nella monografia dedicata al pittore dallo Steinmann nel 1901 (Steinmann 1901, pp. 8-9), e quindi nuovamente da Pinzi nel 1905 e 1911 in appendice alle due edizioni del suo volume su *I principali monumenti di Viterbo* (*Appendice A. Antonio del Massaro detto il Pastura pittore viterbese del Rinascimento*).

1156 Pinzi 1911, pp. 189-191.

1157 Ivi, p. 48.

1158 Pinzi 1905, p. 91.

1159 Signorelli 1934, pp. 8-9.

città di considerazione, come testimonia lo stesso Nicolò della Tuccia, che nel 1458 lo ricorda quale autore di una tavola con la Vergine destinata alla cappella del Palazzo comunale[1160]. Deceduto nel 1490, il maestro ci ha lasciato un'unica opera firmata, conservata nella chiesa di San Giacomo di Tuscania, ma proveniente dalla chiesa tuscanese di Sant'Agostino[1161].
Il figlio di Valentino, Sebastiano, deteneva a Viterbo una bottega vicino alla chiesa di San Martino, dove aveva eseguito per volontà paterna degli affreschi oggi perduti[1162]. Tale bottega a conduzione familiare ha rivestito una notevole importanza nel territorio viterbese fino ai primi anni del Cinquecento, con l'attività, pressoché sconosciuta, del terzo esponente della famiglia, il nipote di Valentino di Gianni Picche.

Valentino di Sebastiano Pica da Viterbo

La dinastia dei Pica continuò anche con il figlio di Sebastiano, Valentino il giovane, ricordato da Signorelli per dei perduti affreschi realizzati a Viterbo per l'arte dei mugnai nella chiesa di Sant'Antonio Abate. Apparentemente sembrerebbe che ben poco si sia conservato dell'attività di quest'ultimo pittore[1163].
Una fugace menzione del pittore viene fatta da Faldi che attribuisce al maestro un grande altare ad affresco all'interno della chiesa della Trinità di Vitorchiano: "Vitorchiano, chiesa di sant'Amazio o della Trinità: Valentino Pica, *Annunciazione*. È l'unica opera (1514) fino ad ora identificata dell'artista, appartenente a una generazione di pittori di cui nulla si conosce se non notizie di documenti. Nipote di quel Valentino che nel 1458 aveva dipinto la tavola, perduta, della cappella dei Priori. Di cultura simile a quella di un Avanzarano, l'affresco si pone come estremo esito provinciale della scuola viterbese"[1164].
Il dipinto si trova all'interno della chiesa della Trinità di Vitorchiano, edificio che sorge a ridosso della cinta muraria più esterna del centro storico. L'altare, di notevoli dimensioni, è affrescato lungo la parete destra, in prossimità della controfacciata, e si estende per l'intera altezza della chiesa.
La datazione al 1514 fornita da Faldi senza alcuna giustificazione, in realtà si desume da un documento pubblicato nel 1910 da Vittorio Aleandri, in cui *Valentino Sebastiani pictor de Viterbio* il 28 dicembre si impegna a dipingere la cappella dell'Annunziata per ser Giovanni di Santuzzo e Giulio di ser Cesare, esecutori di una tale Pasqua moglie del defunto Sante. Il prezzo stabilito è di 15 ducati più una camera e il vitto per il pittore e per il suo aiutante.

1160 Egidi 1912, p. 48.
1161 Sull'opera cfr. Petrocchi 2009, p. 364; A. Pedrocchi 1983[b], pp. 151-153.
1162 Signorelli 1934, p. 12.
1163 *Ibidem.*
1164 Faldi 1970, figg. 332-333.

Il maestro deve realizzare la cappella secondo il modello fornito entro il successivo mese di aprile; si specifica, inoltre, che vi dovrà essere dipinta la figura di san Giovanni Evangelista[1165].

L'affresco (fig. 1) riproduce la struttura di un grande altare lapideo costituito da due paraste composite poggiate su plinti che si ergono ai lati di una nicchia poco profonda ricavata nella muratura. All'interno di quest'ultima è rappresentata la scena dell'*Annunciazione*, ambientata in un vasto interno scandito in profondità da alti ed esili pilastri collegati da archi a tutto sesto, che sostengono un soffitto ligneo a cassettoni fortemente scorciato dal basso. Al centro campeggiano, un po' costrette dall'architettura, le figure dell'*Arcangelo* e della *Vergine* disposte ai lati di un leggio. Al di sopra della trabeazione, inoltre, compare la figura di *San Giovanni battista*, che si erge sotto ad un padiglione tenuto aperto da due angioletti seduti a cavalcioni della cornice. Ancora più in alto, infine, ai lati del tendone, si librano in volo due angeli. La scena superiore è circondata da una spessa cornice lungo la quale corre una decorazione a meandro, mentre il padiglione scostato dagli angioletti scende illusionisticamente ai lati dell'altare per arrivare a toccare fino a terra. In alto compaiono nelle parti aggettanti dell'architrave due scudi, di cui quello sulla destra contenente lo stemma della città di Vitorchiano.

Sotto alla scena dell'*Annunciazione* è visibile un'iscrizione disposta su due righe di cui si riconoscono solo le seguenti parole: "IOHANE (…)SAT(…)DE CLEME[N]TINI HAC (…)PATRONA (...)BEATAE MARIE(…)/ET (...)SUI POSTERO SANTE (...)VXORE ARON(...) SUB· AN·MDX(…)". Nella candelabra del pilastro di sinistra sono inserite delle lettere all'interno di due targhette: in quella superiore, in un colore scuro compare "S . C" (forse un riferimento al nome del committente Sante Clementini?), mentre in basso, in bianco "D·II·A", probabilmente l'indicazione della fine dei lavori, D(ie) II A(aprilis).

La cappella apparteneva, quindi, all'importante famiglia di origini amerine dei Clementini, come si ricava anche dallo stemma dipinto nei due plinti alla base dell'affresco.

Quando Aleandri pubblicava il documento di allogazione a Valentino da Viterbo, le pareti della chiesa della Trinità erano state ricoperte da una scialbatura grigia che aveva occultato completamente l'altare, riportato alla luce da un restauro avvenuto ai tempi di Faldi.

Lo studioso, quindi, non poteva operare dei confronti con un'altra opera conservata a Vitorchiano nella chiesa della Madonna di San Nicola, che i documenti da lui rintracciati attribuivano ugualmente a Valentino da Viterbo in collaborazione con un certo Giustino da Montefiascone, un'opera di sicuro interesse e caratterizzata da una buona qualità di

1165 Aleandri 1910[a], p. 106.

esecuzione.

Il 28 maggio 1514 le balie o lattanti della parrocchia della Santa Trinità (come si ricava anche dall'iscrizione che corre sotto l'affresco) avevano commissionato, infatti, ai due maestri una "Nostra donna dei raccomandati con il manto azzurro e il diadema in testa, con le donne allattanti sotto il detto manto, una figura di santa Marta ed una di San Michele, con festoni ed altri adornamenti", da realizzarsi nel santuario della Madonna di San Nicola[1166]. I pittori si impegnavano a dipingere la cappella nel mese di agosto per 20 ducati che gli sarebbero stati consegnati nel successivo mese di settembre.

L'affresco con la *Vergine delle lattanti* è ancora *in loco* e si segnala per il suo ottimo stato di conservazione (fig. 9). L'opera si trova lungo la parete destra della chiesa, all'interno di una nicchia, ed è anch'essa incorniciata da un'architettura dipinta costituita da paraste che sorreggono un architrave all'interno del quale corre un fregio all'antica costituito da delfini affrontati, alternati a coppie di cornucopie. La Vergine riprende l'iconografia della Madonna della misericordia, con le braccia aperte a proteggere sotto al manto, a destra e a sinistra, un gruppo di balie con i loro "poppanti". Questi ultimi personaggi sono raffigurati, secondo la prassi imposta da questa particolare iconografia, in una scala minore rispetto a quella delle figure sacre, e sono resi con un vivace tono narrativo, rappresentando un documento iconografico di particolare valore storico.

Ai lati di Maria vi sono, a sinistra, *San Marco*, e a destra, un santo vescovo, forse *San Nicola*, legato al culto della chiesa. In alto, una coppia di angeli in volo sono raffigurati nell'atto di incoronare la Vergine, mentre ai lati dell'arco entro clipei compaiono, infine, le figure dell'*Angelo annunziante* e della *Vergine annunziata*.

A dispetto del documento che ricorda due maestri attivi su questo affresco, l'opera appare del tutto omogenea e realizzata da un sola mano. Ci si chiede, a questo punto, così come aveva fatto Aleandri, a quale dei due pittori ricordati nel documento del 1514 spetti la paternità della composizione.

A questo punto, decisivo appare il confronto con l'altare dell'Annunciazione realizzato nella chiesa della Trinità. Sebbene quest'ultimo sia giunto sino a noi assai sciupato e rovinato da un cattivo restauro, esso è un'opera di estremo interesse e degna di un'attenta valutazione. Assegnabile con certezza a Valentino Pica da Viterbo, la cappella dell'Annunciazione ci permette di valutare la cultura artistica del maestro e di operare un confronto con l'affresco della chiesa della Madonna di San Nicola.

Sebbene l'*Annunciazione* sia difficilmente giudicabile nelle parti dove più dovrebbe emergere

1166 Ivi, p. 105.

la perizia tecnica del pittore (i volti e le mani dei personaggi principali), perché esse sono state completamente rifatte in occasione del restauro, la parte alta dell'altare si è conservata quel tanto che basta per metterla a confronto con la *Madonna delle lattanti*, opera come si è visto giunta in perfetto stato di conservazione: i due dipinti possono essere assegnati, perciò, ad uno stesso pittore di cultura umbro-romana, debitore delle invenzioni di Pintoricchio e consapevole del linguaggio di Antonio del Massaro da Viterbo, con il quale condivide alcuni elementi stilistici.

Al Pintoricchio, infatti, sembrerebbe rimandare l'inquadratura della scena dell'Annunciazione nella chiesa della Trinità, in particolare la monumentalità dell'impianto architettonico, che ricorda in maniera estremamente semplificata certe soluzioni di matrice umbra in cui confluiscono idee compositive peruginesche, come la serie di pilastri collegati da arcate che inquadrano i protagonisti, e spunti più propriamente pintoricchieschi, come il soffitto a cassettoni scorciato dal basso, sperimentato ad esempio da Bernardino di Betto nella Libreria Piccolomini, nella scena della *Sottomissione di Enea Silvio a Eugenio IV*, o nell'*Annunciazione* della Cappella Baglioni di Spello. Dallo stesso Pintoricchio potrebbe derivare il dettaglio della natura morta con libro e clessidra inserito all'interno del leggio di Maria, che richiama alla mente l'analoga invenzione nella scrivania del *Sant'Ambrogio* nella tribuna del Duomo di Orvieto.

A dispetto della pessima qualità dei volti di quasi tutti i personaggi, completamente trasformati o rifatti da un restauro che ha più che altro deturpato l'affresco, si distinguono in modo particolare nell'altare gli elementi decorativi a grottesca, realizzati con notevole qualità esecutiva, e le parti architettoniche, risolte con coerenza e senso della composizione. Basti guardare ai capitelli bronzei all'antica, o al soggetto archeologico dei delfini affrontati a candelabre. Questi ultimi, in particolare, vengono ripetuti con grande insistenza e ritornano in tutto simili anche nell'affresco del santuario della Madonna di San Nicola.

Anche quest'ultimo dipinto, infatti, deve essere a mio giudizio assegnato con buona certezza (esistendo anche il documento che lo conferma) a Valentino Pica da Viterbo.

Nella cappella delle balie, in particolare, il motivo decorativo dei delfini è messo in risalto in maniera quasi esclusiva e molto squillante risulta il contrasto tra l'elemento decorativo a monocromo e lo sfondo alternativamente rosso, blu e giallo. Tale soluzione richiama subito alla mente le paraste decorate da analoghi motivi all'antica nella cappella della Peste a Montefiascone, che senza dubbio deve aver rappresentato un forte modello di attrazione per i pittori locali.

Che il partito decorativo diffuso dal Fantastico e prontamente ripreso dal Pica abbia suscitato

immediato interesse negli altri artisti attivi all'interno della chiesa della Madonna di San Nicola a Vitorchiano, è testimoniato dal fatto che l'elemento dei delfini affrontati venne ripreso anche nelle cappelle realizzate successivamente ai lati di quella delle balie, attraverso il prolungamento in alto e ai lati degli elementi architettonici dipinti da Valentino di Sebastiano e da Giustino da Montefiascone. Lo stesso tipo di decorazione all'antica, inoltre, è stato riproposto nell'altare di San Giovanni Battista situato lungo la parete destra a ridosso della controfacciata da un maestro di nome “Bernardino” (di cui si parlerà nel Capitolo VI), che riprenderà il motivo anche nella decorazione da lui eseguita sempre a Vitorchiano all'interno della chiesa di San Pietro.

Anche nella cappella dipinta per le balie Valentino Pica si mostra un pittore portatore di un linguaggio eclettico, che unisce in se motivi umbri pastureschi e pintoricchieschi ad altri di matrice romana, antoniazzeschi e davanzaraneschi. La Vergine delle lattanti, infatti, si staglia con grande forza iconica, ed è realizzata, pur nella sua essenzialità, con una solida impostazione. Anche il volto si segnala per una particolare eleganza che gli deriva dalla dolcezza umorale dello sguardo, tipicamente umbra, cui si unisce una essenziale e salda definizione dell'ovato e degli altri caratteri somatici. In effetti il pittore sembrerebbe porsi a metà strada tra gli esiti del linguaggio del Pastura, con il quale il padre Sebastiano ebbe rapporti documentati in più occasioni e quelli del Fantastico, al quale rimanderebbe una certa iconicità e semplicità schematica della composizione.

Analoghe caratteristiche della Vergine mostrano gli angeli che la stanno incoronando, mentre più languide e delicatamente femminee appaiono le fisionomie dei santi laterali, condotte tuttavia con la stessa curata stesura pittorica, caratterizzata dalle stesse esili e sottilissime pennallate che campiscono il volto di Maria.

Non è facile stabilire quale fu l’entità dell’intervento di Giustino da Montefiascone al fianco del Pica, così come in mancanza di ulteriore documentazione risulta arduo chiarire la natura del suo rapporto con Valentino. Non è escluso che Giustino sia stato un collaboratore di quest'ultimo, magari lo stesso ricordato nel contratto della cappella dell’Annunciazione. Non si deve dimenticare, infatti, come quest’ultima commissione sia avvenuta solo alcuni mesi dopo la consegna del lavoro per la confraternita delle balie, che aveva sede nella stessa parrocchia della Trinità. Forse al maestro falisco potrebbero essere attribuite le figure delle balie e dei bambini vivacemente ritratti sotto al manto della Vergine, in cui si ravvisa una caratterizzazione un po' corsiva e molto gustosa, che sembrerebbe denunciare un più deciso influsso di modi pinturicchieschi.

Alla luce delle opere documentate a Vitorchiano, è possibile, quindi, restituire una nuova

fisionomia a Valentino di Sebastiano e aggiungere, così, un tassello alla ricostruzione della pittura di primo Cinquecento nel territorio viterbese.

Il maestro dovette senza dubbio godere di un certo seguito nel territorio. D'altronde il credito ottenuto dal pittore a Vitorchiano è testimoniato anche dal fatto che nel 1519 egli è chiamato dai santesi del santuario della Madonna di San Nicola a stimare il lavoro effettuato sull'altare maggiore da Giovanni da Reggio e Guido Pensieri[1167].

La riscoperta di questa personalità attiva nei primi decenni del Cinquecento permette, quindi, di chiarire in parte, le complesse dinamiche dei rapporti tra i numerosi artisti che furono attivi in queste zone all'inizio del XVI secolo, e contribuisce, inoltre, a sfatare alcuni luoghi comuni che tendevano ad attribuire tutte le testimonianze pittoriche presenti sul territorio che manifestano un rapporto con la pittura umbra unicamente al Pastura e alla sua scuola.

I rapporti documentati con lo sconosciuto Giustino da Montefiascone potrebbero indirizzare, inoltre, la ricerca verso un territorio posto vicino a Viterbo in cui potrebbe essere stato attivo anche Valentino Pica. In particolare, si è visto come Montefiascone e il bacino del lago di Bolsena si presentino particolarmente ricchi da un punto di vista della promozione e della produzione di opere d'arte proprio nei primi decenni del Cinquecento. La stessa conoscenza manifestata dal maestro viterbese degli affreschi della Madonna della Pestilenza sembrerebbe testimoniare una frequentazione da parte del pittore del territorio falisco.

In base al confronto con la *Madonna delle Lattanti*, a mio avviso sarebbe possibile attribuire a Valentino ulteriori opere conservate a Montefiascone che in precedenza erano assegnate ad altri maestri. Tra queste potrebbe spettare al Pica, ad esempio, la *Madonna con il Bambino in trono* dell'altare principale della chiesa della Madonna di Montedoro, i cui lineamenti sono perfettamente avvicinabili a quelli della Vergine di Vitorchiano (fig. 15).

Già attribuita dalla storiografia locale al Pastura[1168], l'opera è stata confermata ad Antonio del Massaro anche di recente da Ricci, che giudica la *Madonna con il Bambino* iscritta entro una mandorla di cherubini, nonostante "una forte sofferenza della pellicola pittorica, molto vicina, anche nelle incertezze prospettiche, alla Madonna dell'affresco staccato proveniente da S. Maria del Paradiso, cui è accomunata dal vezzo, tutto peruginesco, del mantello ripiegato sulla spalla"[1169].

L'opera è attualmente custodita all'interno di un'edicola racchiusa dalla struttura architettonica dell'altare principale della chiesa rinascimentale a pianta centrale di Santa Maria di Montedoro. L'immagine può usufruire di un termine *antequem* per la sua datazione

1167 Fagliari Zeni Buchicchio 2004, p. 64 n. 47.
1168 Breccola 1979, p. 208.
1169 Ricci 2004, pp. 24-25; cfr. anche *idem* 2011, p. 508.

individuabile nel 1523, anno in cui si registra anche a Montefiascone lo scoppio di una violenta epidemia di peste.

In quell'anno già esisteva, infatti, un'edicola situata sulla strada che conduce da Montefiascone a Marta la cui immagine era chiamata a Montefiascone la "Madonna di Monte Moro". Il 10 maggio 1523 nel consiglio comunale si deliberò che si facesse un voto alla detta immagine per scongiurare la malattia attraverso uno stanziamento di settanta ducati per l'erezione di una chiesa intorno all'edicola che la conteneva[1170]. A partire da questo momento, prese il via un impegnativo cantiere che coinvolse nel 1526 Antonio da Sangallo il Giovane, il quale progettò per la nuova fabbrica un grandioso complesso costituito da un edificio sacro a pianta circolare all'interno e a pianta ottagonale all'esterno, sormontato da una cupola e tangente un imponente complesso conventuale che rigirava intorno a un chiostro centrale[1171].

Il modello iconografico da cui trasse spunto l'autore dell'affresco della chiesa di Montedoro è senza dubbio costituito dalla lunetta eseguita dal Pastura sul portale della chiesa osservante di Santa Maria del Paradiso a Viterbo, staccato e attualmente conservato presso il Museo Civico di Viterbo. Evidente è infatti la citazione del Bambino benedicente, preso di peso dalla lunetta viterbese e traslato a Montefiascone, così come ugualmente al dipinto del Pastura, che come si è visto riprende l'invenzione peruginesca della Madonna eseguita nella Pala dei Decenviri di Perugia del 1495, è ispirata la posizione di Maria, in particolare quella del braccio destro e della mano sinistra. Alla stessa composizione pasturesca, infine, rimanderebbe anche il dettaglio del manto della Vergine rigirato sulla spalla destra. Tuttavia, rispetto al dipinto di Antonio del Masaro intervengono anche alcune, a mio avviso significative, differenze.

In primo luogo le proporzioni dell'anatomia sono sostanzialmente diverse tra le due Madonne, in quanto quella di Montefiascone appare estremamente più esile: più corte sono le gambe, che si sviluppano meno in profondità, così come più rigida e bidimensionale appare la parte superiore del corpo. Lo stesso risvolto del manto è raffigurato con un andamento duro e antinaturalistico, mentre il volto di Maria, certamente la parte di qualità più sostenuta della composizione, ha lo sguardo rivolto verso l'osservatore, lì dove quello della figura del Pastura mantiene le palpebre abbassate. Più in generale la Vergine dipinta a Viterbo promana un'idea di grande maestosità, la sua figura è saldamente concepita nello spazio e si estende in piani ampi e sfumati, ricordando in qualche modo una certa traduzione più piena e plastica che seppe dare delle figure perugine sche lo Spagna.

Di contro la Madonna di Montefiascone è molto più gracile e risolta attraverso delicati e

1170 Breccola 1979, pp. 208-209.
1171 Ivi, pp. 210-217.

soffusi trapassi di colore. Inoltre in questa figura si riscontra un tono intimistico e un'aria estremamente dolce che non si ritrovano nelle più sorde espressioni dei personaggi pastureschi. Inoltre, a mio avviso, molto indicativo appare un dettaglio che si discosta singolarmente nella Madonna di Montedoro dal modello di Santa Maria del Paradiso. Se si osservano i piedi della Vergine, si nota che essi sono nudi e si stagliano in bella vista contro le nubi bianche in una posa singolare, ad angolo retto, quasi da ballerina di danza classica, mentre la Madonna del Pastura calza delle scarpe. Mi sembra che tale spunto compositivo possa essere stato ispirato al pittore di Montefiascone dalla pala d'altare della chiesa di San Marco a Viterbo, dipinta dal d'Avanzarano nel 1513. In quest'opera, infatti, la Vergine, atteggiata, come si è visto, nella stessa posa della Madonna pasturesca, è scalza e dispone i piedi nella stessa posa della Madonna di Montedoro.

Ci troviamo, perciò, in presenza di un maestro che assume in sé spunti ripresi dal Pastura e dal Fantastico, probabilmente i due massimi riferimenti nel campo della pittura cui si guardava nei primi anni del Cinquecento a Viterbo. Questo pittore, si caratterizza, inoltre, per una strutturazione delle figure essenziale e semplificata, una tendenza alla ieraticità e allo stesso tempo alla ricerca di una particolare grazia conseguita con un delicato sfumato e una certa espressione malinconica dello sguardo. Se si confronta a questo punto il Volto della Vergine di Montedoro con quello della *Madonna delle balie* a Vitorchiano, pur con le cautele suggerite dallo sciupato stato di conservazione dell'immagine falisca, non si può fare a meno di notare una immediata vicinanza. Confrontabili, infatti, sono l'andamento del naso, la forma delle labbra, la particolare intensità dello sguardo. Una presenza del Pica a Montefiascone, d'altronde, spiegherebbe anche i rapporti che il pittore istituì con maestri locali, come Giustino da Montefiascone, e le influenze esercitate sulle sue opere dai dipinti eseguiti in questa città dal Fantastico.

Continuando a scandagliare il territorio falisco, è possibile riferire sempre a Valentino di Sebastiano Pica da Viterbo anche un altro dipinto ad affresco ugualmente assegnato dalla critica al Pastura.

Si tratta di un riquadro con *I santi Sebastiano e Rocco* (fig. 21) affrescato all'interno del santuario di Santa Maria delle Grazie. L'opera potrebbe essere identificata con i “dipinti non dispregevoli” scoperti poco prima del 1912 all'interno della chiesa ed assegnati da Antonelli a Sigismondo da Imola[1172].

L'affresco è stato attribuito da Ricci a Pastura sulla base dei confronti istituibili con il trittico dei santi Terenziano, Sebastiano e Rocco della chiesa di Santa Maria a Capranica, la cui

1172 Antonelli 1912, p. 53.

tipologia delle figure sarebbe ripresa molto fedelmente nei due santi della chiesa di Montefiascone. Questi ultimi, perciò, "nonostante una certa attenuazione qualitativa dell'affresco rispetto alla tavola" sarebbero da inserire nel catalogo pasturesco, in quanto rimarrebbe "molto difficile non individuarvi una medesima matrice ideativa ed esecutiva"[1173]. Recentemente Breccola ha ipotizzato che il riquadro possa essere stato eseguito da Sigismondo da Imola, il quale nella figura di *San Rocco* avrebbe riutilizzato o lo stesso disegno preliminare realizzato dal Fantastico per l'analogo santo che compare all'interno della Cappella di Santa Maria della Pestilenza, o il cartone ribaltato, in quanto il personaggio in Santa Maria delle Grazie risulta speculare rispetto a quello nella cappella annessa alla chiesa di Sant'Agostino. Vengono avanzati, inoltre, dei confronti fra le gambe del *San Sebastiano* e quelle dell'omonimo santo ugualmente presente nell'oratorio di Santa Maria della Pestilenza, in base ai quali emergerebbe la minore qualità stilistica del riquadro in Santa Maria delle Grazie rispetto a quello del Fantastico[1174].

Senza dubbio, estremamente evidente risulta la derivazione della figura di san Rocco da quella dipinta dal Pastura o dalla sua bottega nel trittico di Capranica[1175]. La figura del santo antipeste, infatti costituisce nell'impostazione del corpo, nella postura delle gambe, nei gesti delle mani una evidente citazione del santo pasturesco. Sovrapponibile risulta il modo in cui la mano sinistra del santo solleva la veste per mostrare il bubbone e il tipico risvolto del mantello sulla spalla. Inoltre, la figura è appoggiata nello stesso identico modo sul bastone da pellegrino con la mano destra. Anche il volto si ispira nella sua postura ruotata di tre quarti sulla sinistra e lievemente inclinata verso il basso a quello del modello capralicense, rispetto al quale, tuttavia, le fattezze fisiognomiche, pur ricercando una particolare grazia e delicatezza femminee, mostrano caratteri propri e distintivi dello stile di un altro pittore. Rispetto a quella presente nel trittico di Capranica del tutto diversa, inoltre, risulta la figura di San Sebastiano: il personaggio di Montefiascone, infatti, riprende lo stesso ancheggiamento peruginesco di *San Rocco*, duplicandone in un certo senso lo schema compositivo della parte bassa, mentre nella parte superiore del busto il santo è raffigurato frontalmente, con il busto lievemente ruotato in posizione chiasmica verso sinistra (il bacino, invece, è rigirato dalla parte opposta)

1173 Ricci 2004, p. 25.

1174 Breccola 2013, p. 3.

1175 Oltre a Ricci (2004, p. 25), attribuisce direttamente al Pastura il Trittico di san Tolomeo anche Petrocchi (2011, p. 140), mentre in precedenza Zuccari preferiva riferire l'opera alla bottega (1983, pp. 231, 239). L'attribuzione alla diretta mano di Antonio del Massaro è stata avanzata sulla base della recente scoperta del contratto di allogazione al pittore delle due tavole raffiguranti i *Santi Tolomeo e Romano* del duomo di Nepi datato al 1510 (ultima opera documentata del pittore), le quali, già, in passato erano state avvicinate al trittico capralicense (Faldi- Mortari1954, p. 75; A. M. Pedrocchi 1982, p. 26). Il documento ritrovato da Fagliari Zeni Buchicchio è stato pubblicato nello stesso anno in (2004, p. 74 n. 86; Ricci-Felini 2004, pp. 30-31).

e fissa lo sguardo languido direttamente verso l'osservatore.

L'anatomia di Sebastiano è indagata con attenzione, ma la corporatura è risolta attraverso delle morbidezze tonali e dei passaggi chiaroscurali che attenuano il risalto della muscolatura, al contrario del santo raffigurato a Capranica, che mostra un'indagine compiaciuta della struttura anatomica, della meccanica delle articolazioni, della potenza muscolare evidenziata plasticamente dalla luce, certamente una conseguenza della visione da parte del maestro delle figure signorelliane della cappella Nova di Orvieto[1176].

Nella parte superiore della figura, il *San Sebastiano* in Santa Maria delle Grazie sembrerebbe riproporre, anche nella forma del tronco cui il martire è legato, l'impostazione dell'analogo santo affrescato dal Fantastico nel 1506 nella cappella di Santa Maria della Pestilenza. Purtroppo l'opera è andata completamente perduta, tuttavia rimane la dettagliata incisione del cartone sull'intonaco a rendere lo schema generale del personaggio. Inoltre, un confronto interessante è quello estendibile al modo in cui sono articolate le ginocchia nelle due figure, unica parte ancora conservata nell'oratorio agostiniano: in entrambi i santi, infatti, questo particolare punto delle membra sembra essere reso in un modo analogo, attraverso una simile semplificazione anatomica, che fa risaltare nettamente attraverso il chiaroscuro la perfetta forma circolare della rotula rispetto ai muscoli quatricipiti che gli si appoggiano sopra. Più vaghi, sembrerebbero, al contrario, i rimandi tra le due figure di san Rocco.

In conclusione, anche in Santa Maria delle Grazie siamo in presenza di un maestro che guarda con forza prevalentemente a due modelli di riferimento, costituiti dal Pastura e dal Fantastico. I due santi, inoltre, sono caratterizzati da una certa saldezza di modellato stemperato e addolcito attraverso una ritimica e uno sfumato tipicamente umbro-perugineschi, certamente mediati da Antonio del Massaro. Confrontando il volto di *San Sebastiano* con quello della *Vergine delle lattanti* di Vitorchiano e, ancor più, con quello degli angeli che incoronano la Vergine, credo che sia piuttosto plausibile avanzare per le figure di Montefiascone un'attribuzione a Valentino di Sebastiano Pica da Viterbo.

Se l'ipotesi si rivelasse esatta, a questo punto ne deriverebbe un'attività del maestro non episodica per il territorio di Montefiascone. Gli stessi legami con la chiesa di Santa Maria delle Grazie, edificio annesso ad un ospedale, concesso nel 1465 dalla comunità di Montefiascone all'ordine dei Serviti[1177], risultano interessanti anche in riferimento alla figura del Fantastico. Questi, infatti, è testimoniato tra i santesi della fabbrica del santuario nel 1512 e nel 1513[1178]. La costruzione della chiesa richiese molti anni: il cantiere edilizio, documentato

1176 Zuccari 1983, p. 239.
1177 Breccola 1979, pp. 185-186.
1178 Antonelli 1913, p. 52.

in attività già nel 1492, vedrà una conclusione solo nel 1530[1179]. Non escluderei che il riquadro votivo possa essere stato eseguito in occasione di una delle epidemie di peste registrate in città, forse proprio quella del 1523, data che si adatterebbe bene ai caratteri stilistici dell'opera. È possibile che Valentino Pica il giovane, possa aver avuto dei contatti con il d'Avanzarano, suo concittadino, forse anche di collaborazione, mentre certamente il pittore conobbe le sue opere. Come si è visto, invece, un legame indiretto del maestro con il Pastura è testimoniato dalle notizie archivistiche che ricordano in due occasioni il padre di Valentino in rapporti con Antonio del Massaro: si è già parlato della stima eseguita dal Pica della tavola realizzata da Antonio nel 1504 e della presenza del pittore a Tarquinia nel 1509 come testimone alla stipula della perizia degli affreschi del maestro viterbese per il duomo di Santa Margherita.

Sarebbe, quindi, probabile ipotizzare un ipotetico alunnato da parte del giovane Pica presso il Pastura, da porre forse tra la fine del Quattrocento e i primi anni del secolo successivo, nel periodo cioè che vede il maestro ritornare a Viterbo dopo la parentesi Orvietana e romana. La figura di Valentino di Sebastiano riveste un certo interesse soprattutto perché fornisce l'indicazione delle linee di tendenza e degli orientamenti cui guardarono i maestri locali dopo la stagione pittorica vissuta dal territorio negli ultimi decenni del Quattrocento.

Un quadro, quello della pittura viterbese (ma con questo termine si dovrebbe allargare l'area anche alla zona dell'orvietano, come si vedrà a breve) estremamente fluido e frammentato, caratterizzato dalla tarda attività di maestri formatisi completamente nel secolo precedente, e da quella delle generazioni più recenti, sensibili anche ai nuovi stimoli che iniziano ad arrivare da Roma, come ad esempio il gusto per la decorazione antichizzante e per la grottesca.

Prima che si affermino le nuove tendenze di estrazione raffaellesca nel secondo decennio del XVI secolo, si assiste quindi ad una ridefinizione dei paradigmi figurativi attraverso una sorta di linguaggio eclettico che viene formulato a partire dagli esempi più prestigiosi cui si poteva attingere *in loco* nei primi anni del nuovo secolo.

In questo linguaggio, perciò, vengono inseriti rimandi ai modi del Pastura, sia quello peruginesco degli anni Ottanta che quello più plastico influenzato dal Signorelli orvietano; si guarda agli esiti del Pintoricchio del Duomo di Orvieto, che ebbero un influsso meno determinante sul territorio rispetto a quello che si è ritenuto fino ad ora; un punto di riferimento importante fu rappresentato dalle composizioni iconiche di Antoniazzo, soprattutto attraverso la particolare rilettura offerta da Giovan Francesco d'Avanzarano il

1179 Breccola 1979, p. 188.

quale, inoltre, fu certamente uno dei principali diffusori in zona del nuovo gusto per un certo tipo di decorazione all'antica, mutuata da esperienze bolsenesi e orvietane.

In questo momento di transizione vi furono anche maestri rivolti al passato, soprattutto perché portatori di una cultura conservatrice e fortemente tradizionale, come ad esempio Angelo di Menicuccio da Vignanello, accanto ai quali, certamente, un contributo importante alla definizione di una vulgata locale, caratterizzata da un certo eclettismo, venne offerto dagli artisti forestieri, prevalentemente nordici, stabilitisi localmente, che offrirono delle possibilità espressive alternative, completamente estranee ai canoni umbro-romani familiari alla tradizione locale.

Importante nei primi due decenni del nuovo secolo, inoltre, risulta l'attività di qualche maestro che, seguendo una personale sensibilità e insofferenti ad un certo tipo di visione ufficiale, ormai accademizzata e sentita come priva di sbocchi espressivi, si indirizzano verso una autonoma via di ricerca, solitaria ed estremamente interessante, caratterizzata da spunti eterodossi e anticlassici, come è il caso del pittore corso Monaldo Trofi, dalla doppia cittadinanza viterbese-cornetana, e dell'umbro Rinaldo da Calvi.

Senza dubbio una delle caratteristiche principali della pittura di primo Cinquecento nel territorio dell'alto Lazio è quella di essere caratterizzata da forti influssi umbri[1180]. Fino in tempi recenti la critica ha preferito ricondurre questa tendenza all'unica e un po' generica sigla di “bottega del Pastura”, una sorta di panacea entro cui inserire tutte le diverse sfaccettature del fenomeno. Purtroppo non disponiamo di alcun elemento per caratterizzare con dei nomi certi un ipotetico *atelier* del maestro viterbese, che certamente deve essere esistito e dovette avere avuto un'importante ripercussione sulle vicende figurative locali. Le uniche notizie finora note sono costituite dai collaboratori del maestro per il restauro degli affreschi della Tribuna del Duomo di Orvieto, e quella fornita da Signorelli e più volte citata dalla critica, che ricorda un certo Giovanni Antonio di Marozio attivo in Santa Maria della Verità.

Per quanto riguarda i primi, le carte orvietane ci restituiscono i nomi di due personaggi, rispettivamente Giulio di Nicola e un certo “Senensi”, probabilmente il soprannome del maestro.

Si è visto nel terzo capitolo come il primo era un giovane cresciuto all'interno dei cantieri della Fabbrica del Duomo, dove per la prima volta viene ricordato come come garzone nei lavori di restauro degli affreschi della cappella del Corporale diretti da Jacopo di Lorenzo e da Crisostomo da Orvieto nel 1494-1495. Successivamente Giulio passa alle dipendenze del

1180 Ricci 2004, p. 1.

Pastura nel biennio 1497-1498. In questo secondo cantiere, ugualmente di restauro, le informazioni archivistiche definiscono il maestro con la qualifica di "orefice" e ne fotografano un'attività di responsabilità nell'ambito dell'impresa diretta dal Pastura. Non conosciamo la provenienza di Giulio di Nicola, ma si potrebbe ipotizzare che egli fosse nato a Orvieto o, comunque, che risiedesse in quella città fin da giovane, quando inizia la sua attività artistica come aiutante di bottega.

Dell'altro maestro conosciamo solo la provenienza, ossia la città di Siena. Tale dato, ad ogni modo risulta interessante, indicandoci come fosse varia la rete di relazioni professionali che caratterizzava il cantiere del Duomo di Orvieto[1181]. Non è escluso che così come per Giulio di Nicola, anche per il "Senense" la sua presenza a Orvieto fosse dovuta alla partecipazione in qualche precedente impresa artistica orvietana. A tal proposito non si deve dimenticare che proprio tra il 1496-1497 si era svolta la seconda fase dei lavori della bottega del Pinturicchio nell'abside del Duomo di Orvieto. Non è quindi, da escludere che il maestro senese che collaborò con il Pastura provenisse dal gruppo di pittori al seguito di Bernardino di Betto.

Non è possibile stabilire se il rapporto di Giulio di Nicola e del Senese con Antonio del Massaro fu soltanto episodico e circoscritto alla città di Orvieto o se essi continuarono a seguire il pittore viterbese nelle sue imprese successive.

Per quanto riguarda Giovanni Antonio di Marozio è utile riportare il passo in cui Signorelli parla del pittore descrivendo la chiesa di Santa Maria della Verità: "procedendo di ritorno verso nord-ovest, gli affreschi commessi nel 1499 al viterbese Antonio Massari detto il Pastura (1453-1520). Questi vi dipinse il S. Sebastiano e il Padre della Santissima Trinità facendo finire le altre figure dal suo allievo Giovanni Antonio di Marozio. Sono ancora visibili i tratti di S. Francesco d'Assisi che riceve le stimmate, nella parte mediana la Santissima Trinità, a sinistra S. Fabiano che ha a lato S. Rocco."[1182].

All'interno della chiesa della Verità si conservano nel transetto sinistro all'interno di due edicole delle figure di santi che possono essere datate tra la fine del Quattrocento e i primi anni del secolo successivo (fig. 27). Nell'edicola di destra vi sono raffigurati *San Fabiano tra i santi Sebastiano e Rocco* in quella di sinistra la *Trinità* e le *Stimmate di San Francesco*.

1181 Il 14 maggio 1497 sono ricordati "*Julio et senensi pictoribus pro pictura sex armorum pontificis et quator mazis*"; il 7 giugno 1497 "*Pasture pictori et Julio et Senensi famulis pro picturis factis in tribuna maioris altaris ad destram a die quinta maij usque ad sextam Jiunij*"; il 25 giugno "*Julio pictori pro parte picture cappelle magne in uno quartengo grani*"; 18 gennaio 1498 "*Julio Nicolai pro una opera qui pinsit in tribuna magna*"; 13 febbraio 1498 "*Julio Nicolai aurificis pictori pro XIJ operibus prestitis ad pingendum et repoliendum ad destram tribune magne*"; 24 febbraio 1498 " *Julio Nicolai aurificis pro sex operibus prestatis ad pingendum figuras tribune magne*" e "*Julio pictori pro x operibus quibus pinsit in tribuna magna*", Fumi 1891[a], pp. 794-795, docc. CXLV, CXLVII, CXLIX, CL.

1182 Signorelli 1965, p. 26.

Purtroppo Signorelli non dice da quale fonte ha tratto la notizia, che si deve credere basata su qualche riferimento archivistico, tanto sicura e perentoria risulta l'affermazione dello studioso. Ad ogni modo, osservando gli affreschi, effettivamente, tra tutte le figure, le uniche che dimostrano avere degli elementi inequivocabili di contatto con le opere del Pastura sono quella del *Padreterno* della *Trinità*.

Il volto di *Dio Padre*, infatti, di buona qualità, è avvicinabile a quello del *San Terenziano* di Capranica, mentre la stessa anatomia del *Cristo crocifisso*, in particolar modo la forma della gamba destra, può essere confrontata con quella del *San Sebastiano* dello stesso trittico. La figura di *San Francesco*, invece, che compare all'interno della stessa edicola, pur manifestando una inflessione umbra, così come umbro risulta lo schema compositivo, si dimostra essere di tutt'altra mano, quella di un pittore che sottolinea in maniera più risentita le linee di contorno, che non riesce ad armonizzare bene le varie parti del corpo conferendo alle mani alla testa e ai piedi delle proporzioni troppo piccole rispetto al busto. Lo stesso saio è risolto con un panneggio di maniera, eseguito attraverso sigle rigide e stereotipate, mentre il volto risulta corsivo e piuttosto inespressivo.

Si potrebbe pensare, perciò di attribuire la figura di *San Francesco* a Giovanni Antonio di Marozio, di cui non si conosce la cittadinanza (la quale potrebbe verosimilmente essere stata viterbese), mentre potrebbe spettare alla mano del Pastura o ad un suo disegno preparatorio il gruppo della Trinità. Nell'altra edicola, che si riconnette alla prima per le forme generali dell'architettura e per l'altezza del riquadro (probabilmente uno dei due affreschi ha ripreso quello già esistente prolungandone gli elementi architettonici), ma che presenta anche delle sostanziali differenze, come la lunetta soprastante o la decorazione con motivi a intreccio nelle paraste, sono presenti delle figure completamente diverse da quelle pasturesche. Risulta evidente infatti, a mio avviso, come le due opere siano state eseguite da botteghe diverse.

In particolare *I santi Fabiano e Rocco* sembrano essere stati realizzati da un pittore che ancora guarda a Benozzo, soprattutto nelle fisionomie dei volti, in particolare quello di *San Rocco*, mentre il *San Sebastiano*, al contrario, sembra palesare delle caratteristiche che lo avvicinano, nel modo corsivo e caricato con cui sono definiti i lineamenti del volto, al *San Francesco che riceve le stimmate*. Queste due ultime figure, tuttavia, sembrerebbero essere state realizzate da due artisti diversi. Il *San Sebastiano*, dalla posizione molleggiata delle gambe di impianto umbro, infatti, presenta una anatomia più plasticamente risentita e meglio risolta.

Quest'ultimo santo potrebbe, in un certo senso (come aveva già indicato Signorelli) palesare delle analogie con alcuni elementi pastureschi, come la plastica muscolatura del torso (confrontabile con quella del *San Girolamo* in Santa Maria Nuova) e una vaga impostazione

"umbreggiante" della figura, ma non vi si riconosce la mano di Antonio del Massaro. Osservando i due riquadri, perciò, la sensazione è che in entrambi ci sia all'opera una coppia di maestri e che quello che presumibilmente potrebbe essere collegato al documento del Signorelli dovrebbe essere unicamente quello con la *Trinità*. Tuttavia, ci si muove nel campo delle ipotesi ed è quindi prudente non avanzare giudizi affrettati nella speranza che il documento, come è avvenuto per le tavole di Nepi, possa in futuro essere ritrovato.

L'attività orvietana di Antonio del Massaro

Si è visto come a Viterbo e nel circondario oltre al Pastura furono attivi numerosi pittori a cui non è ancora stata assegnata una identità stilistica. Pertanto, come ha bene affermato Fulvio Ricci, occorrerà in parte limitare la portata dell'attività diretta di Antonio del Massaro (ma non quella della sua influenza, che fu nel Lazio settentrionale e in Umbria meridionale, soprattutto nella zona orvietana, molto importante) e cercare di ricollocare nel loro giusto contesto stilistico-formale anche le numerose altre opere di primo Cinquecento che prima venivano indiscriminatamente assegnate al maestro viterbese.

Ci si riferisce ad esempio agli affreschi della Chiesa di Santa Maria delle Grazie a Vasanello[1183], a quelli della Cappella degli Innocenti a Montefiascone[1184], agli affreschi del

1183 Assegnati da Faldi al Pastura (Faldi 1970, p. 42), gli affreschi datati al 1504 mostrano chiaramente (come ha riconosciuto tutta la critica successiva) di non essere pertinenti al catalogo del Pastura, come aveva già osservato Zuccari su segnalazione di Cannatà, "per la presenza di un fare umorale e grottesco" (Zuccari 1983, p. 230). Tuttavia, Faldi ha analizzato i dipinti in maniera estremamente lucida e rivelatoria: "Ad essi presiede uno spirito bizzarro e liberissimo, certo reso possibile dalla modestia della commissione e dalla eccentricità del luogo, che tocca il punto di massima tensione nella scena dell'Adorazione del Bambino, nella caratterizzazione quasi caricaturale del san Giuseppe e, per converso, nelle espressioni semi-umane dell'asino e del bue degne dell'estro lunatico di un amico Aspertini, il quale negli anni subito precedenti era presente a Roma, e certo per suo influsso". Gli affreschi di Vasanello sono espunti dal catalogo del pittore anche da Ricci (2004, pp. 23-24), che giudica l'autore degli affreschi vasanellesi un "cospicuo maestro" fedele epigono del Perugino edotto anche dei modi di Piermatteo d'Amelia . Lo studioso mette in risalto, inoltre, la finezza delle cornici e delle decorazioni a grottesca e la particolare foggia dei capitelli compositi (ivi, p. 24).

1184 Il primo ad attribuire gli affreschi della cappella dei Santi Innocenti in San Flaviano a Montefiascone è Faldi, il quale giudica la scena che compare sulla parete di fondo dell'ambiente "parzialmente autografa", mentre una diretta partecipazione del maestro, giudicata particolarmente sensibile agli stimoli più nuovi e vitali della cultura a lui contemporanea è ravvisata nelle grottesce e nelle decorazioni all'antica (Faldi 1970, p. 42). Petrocchi recentemente ha confermato l'attribuzione pasturesca per gli affreschi in San Flaviano, assegnandoli ad una "bottega del Pastura" differente da quella attiva in Santa Maria della Verità nello stesso 1499 (Petrocchi 2011, p. 142). Negli affreschi viene riconosciuta una maggiore partecipazione del maestro "che dovette presiedere al discreto repertorio antiquariale esibito" (*ibidem*). Zuccari, al contrario, metteva gli affreschi di Montefiascone in forte dubbio (1983, p. 235 n. 23). Per i restauri della chiesa e della cappella cfr. anche V. Tiberia, *La Basilica di S. Flaviano a Montefiascone. Restauro di affreschi, ipotesi e conferme*, Todi 1987). Gli affreschi della cappella degli Innocenti mostrano chiaramente uno stile e un linguaggio lontani da quelli del Pastura. Senza dubbio il repertorio antiquariale delle zone decorative mostra una conoscenza molto aggiornata sulla moda dell'antico in voga a Roma in quegli anni, basti osservare le sfingi alate che sostengono l'iscrizione con la data sulla parete destra. Di un livello qualitativo molto modesto sembrano le figure della parete di fondo con la *Strage degli Innocenti* che richiamano in modo molto semplificato composizioni di grande respiro e dal tono drammatico. Ad una prima analisi, sembrerebbe che all'interno della cappella ci siano all'opera due maestri, uno responsabile della parete d'altare e l'altro, caratterizzato da una qualità più sostenuta, di quelle della volta con il Redentore benedicente e angeli. Quest'ultimo pittore, nelle figure dei cherubini che circondano la

Battistero del Duomo di Viterbo[1185] e alle numerose immagini della Madonna con il Bambino dislocate su tutto il territorio, che manifestano tutte un riferimento, secondo inclinazioni e tendenze diverse, all'arte umbra e, in particolare alle composizioni del Perugino[1186].

Già da qualche anno la critica ha iniziato un percorso di rimeditazione e di revisione del quadro che era stato definito dagli studi intorno alla figura di Antonio del Massaro nel secolo scorso[1187].

Beneficiato di una monografia realizzata da un grande studioso e conoscitore d'arte come lo Stainmann già nel 1901, senza dubbio il Pastura tra i pittori di Viterbo è quello che nel Novecento ha goduto delle maggiori attenzioni da parte della critica, attenzioni cristallizzatesi nella ricostruzione critica offerta nel 1970 da Faldi[1188] e approfondita e in parte assestata da Zuccari nel 1983[1189].

Senza scendere nella questione, che richiederebbe uno studio a parte che esula dalle tematiche affrontate in questo contesto di ricerca, ritengo che sia utile, tuttavia, per contribuire a rilanciare una riflessione che a questo punto si considera irrinunciabile, portare all'attenzione alcuni elementi che emergono dallo studio approfondito della documentazione orvietana, tappa considerata cruciale nel percorso artistico del maestro.

Numerosi sono gli studi specifici che sono stati dedicati al periodo orvietano di Antonio del Massaro, a partire da quelli di Guidi di Bagno, che ha isolato un catalogo di opere conservate a Orvieto riferitegli concordemente dalla critica[1190]. Certamente il momento culminante dell'attività ad Orvieto dell'artista coincide con la commissione del restauro degli affreschi della parete destra dell'abside del Duomo.

A partire da Faldi[1191], tutta la critica successiva ha considerato quasi certo il fatto che la

---

mandorla del Cristo sembrano mostrare delle vicinanze ai personaggi del Fantastico.

1185 Questi affreschi, recentemente restaurati, erano stati assegnati da Faldi alla scuola del Pastura (Faldi 1970, p. 44); Ricci (2004, pp. 26-28) reputa gli affreschi "di stretta pertinenza al *milieu* peruginesco e affini ai modi delle opere certe del Pastura" e vi riscontra nell'organizzazione dello spazio ripartito dalle finte architetture similitudini con il linguaggio di Antoniazzo (ivi, p. 28). Petrocchi (2011, pp. 141-142) ritene l'autore dei dipinti lo stesso collaboratore del Pastura dal "rilievo fortemente appiattito e con un persistente e stilizzato segno grafico" che esegue gli affreschi del transetto di Santa Maria della Trinità.

1186 Per un tentativo di raggruppamento e distinzione delle varie immagini mariane conservate nel territorio viterbese e attribuite genericamente alla bottega del Pastura o alla sua diretta mano cfr. Ricci 2004, pp. 14-28. In particolare lo studioso isola un gruppo costituito dallo stendardo di San Clemente nel Museo Civico di Viterbo e dalla tavola dell'altare maggiore della chiesa di Santa Maria del Riposo di Tuscania e gli angeli che affiancano la Madonna con il Bambino di Andrea di Giovanni nello stesso Museo Civico viterbese (tradizionalmente giudicate opere certe del maestro) che mostrano figure delicate ed eleganti e dalla vaga finezza disegnativa. A questi due numeri sono avvicinate le tavole del Fogg Art museum di Cambridge e del Museo Borgogna di Vercelli (ivi, pp. 14-15, 22).

1187 In particolare cfr. Ricci 2004 e *idem* 2011, Vincenti 2011.

1188 Faldi 1970, pp. 38-45.

1189 Zuccari 1983, pp. 222-239.

1190 Guidi di Bagno 1980.

1191 Faldi 1970, p. 41.

commissione dei restauri della Tribuna sia stata propiziata dalle referenze fornite dal Pintoricchio, con il quale il pittore viterbese sarebbe stato in stretti rapporti durante i lavori di decorazione dell'Appartamento Borgia in Vaticano. La presenza del Pastura sui palchi dell'appartamento borgiano era stata ipotizzata, infatti, da Ricci già nel 1912 sulla base dei confronti stilistici che lo studioso aveva istituito tra le figure delle *Arti liberali* dipinte a Roma e le *Sibille* realizzate da Antonio del Massaro sulle volte della cappella maggiore del Duomo di Tarquinia[1192]. In particolare lo studioso riscontrava l'intervento del maestro ne *La venuta dello Spirito Santo* e nell'*Assunzione della Vergine* nella sala dei Misteri e nei personaggi della *Musica* e della *Retorica* all'interno della sala delle Arti Liberali[1193].

L'ipotesi trovava un'implicita conferma nel documento del 1494 che ricordava il pittore Antonio da Viterbo a Roma, al servizio della Curia papale che lo retribuiva per la decorazione di stendardi e pennoni. Sono questi gli anni in cui avviene proprio la decorazione delle Stanze Borgia, realizzata tra il 1493 e il 1494.

Tutta la critica successiva ha accettato l'ipotesi avanzata da Ricci, che ha influito enormemente nella generale valutazione del percorso artistico del maestro e nella delineazione dei momenti principali della sua vicenda professionale, al punto che la partecipazione al cantiere borgiano è stata considerata uno spartiacque tra la fase peruginesca e quella pinturicchiesca del pittore[1194]. Lo stesso Faldi giudicava la presenza all'interno delle stanze di Alessandro VI il "momento più felice dell'attività del Pastura".

Il cantiere romano cade proprio a cavallo dei due soggiorni orvietani del pittore, con l'inevitabile conseguenza che esso è stato sempre messo in relazione con gli esiti umbri dell'artista. Inoltre, il rapporto tra Pintoricchio e Antonio del Massaro è stato considerato così forte che il nome del viterbese è stato fatto in più occasioni anche nella recente monografia dedicata al maestro perugino da Scarpellini e Silvestrelli, dai quali il Pastura viene considerato uno dei più fedeli gregari di Pintoricchio.

È molto interessante riportare l'intero passo dedicatogli da Scarpellini, utile a capire la fisionomia che la critica ha riconosciuto al maestro dopo un secolo di riflessioni. Giudicando l'esecuzione dell'*Assunta* nella Stanza dei Misteri dell'Appartamento Borgia, lo studioso osservava infatti che:

1192 Ricci 1912, p. 24.

1193 *Ibidem.* I personaggi effigiati nelle prime due scene troverebbero confronti nelle teste dei vecchi che compaiono nella scena dello Sposalizio di Tarquinia e nella lunetta di Santa Maria del Paradiso di Viterbo, mentre il volto della Retorica viene avvicinato a quello dell'angelo alla sinistra della Vergine nella stessa lunetta di santa Maria del Paradiso, così come le teste infantili che compaiono in quest'ultima opera sarebbero le stesse presenti nei puttini e nei serafini dell'Assunzione borgiana e nella Musica e nella Retorica (ivi, p. 25).

1194 Zuccari 1983, p. 227.

> "l'esecuzione sembra in gran parte del Pastura, una nostra ormai vecchia conoscenza, l'abbiamo incontrato nella cappella Bufalini, poi nel Palazzo della Rovere in Borgo, poi anche a Santa Maria del Popolo. Questo artista, non molto originale ma dotato di una buona tecnica e di notevoli capacità mimetiche, fu per Pintoricchio un gregario ideale, fedele, assiduo collaboratore per tutto il periodo romano e poi fino alle più tarde commissioni orvietane"[1195].

Più avanti lo stesso Scarpellini, confrontando le due diverse fortune che arrisero in patria a Perugino e Pintoricchio si sofferma a valutare la differenza tra le botteghe dei due maestri e constata che mentre il Vannucci aveva "una delle meglio organizzate del tempo", Pintoricchio non disponeva di una bottega sua propria. Il maestro si era limitato a dirigere, infatti, eterogenee compagnie di pittori, contattati di volta in volta e l'unico collaboratore fisso che aveva avuto fino al 1495-96 era stato, appunto il Pastura"[1196]. Ecco a questo punto che emerge la fisionomia di un artista che, pur partendo da una formazione peruginesca, trova il suo carattere distintivo nell'essere stato il principale se non l'unico collaboratore di Pintoricchio.
Purtroppo le notizie biografiche riguardanti il pittore sono molto scarse e iniziano a comparire con una certa frequenza, anche in riferimento alle sue opere, solo a partire dal periodo orvietano. La presenza in questi anni di numerosi artisti, anche di notevole importanza, e la sua collaborazione a prestigiose imprese rendono questo periodo della vita di Antonio molto importante ai fini della comprensione del suo percorso lavorativo.
Sull'onda di un certo revisionismo, recentemente Ricci è arrivato a mettere in dubbio il riconoscimento del pittore nell'Antonio da Viterbo che si sottoscrive nel libro degli Statuti dell'Arte dei pittori di Roma[1197]. Tale ipotesi deriverebbe dal fatto che il maestro a Orvieto è definito "salariato" e risulta dipendere da Giacomo di Lorenzo da Bologna. Questa sua attività di collaboratore, che lo mette su un piano di subalternità rispetto al collega bolognese, ha fatto ritenere che il Pastura fosse a quel tempo ancora non pienamente affermato e, quindi, piuttosto giovane.
Si è visto, tuttavia, che tale interpretazione non trovi un effettivo riscontro in una approfondita lettura della documentazione.
Antonio del Massaro, infatti, pur dipendendo da Jacopo di Lorenzo, si presenta come un maestro in grado di eseguire il proprio lavoro in piena autonomia. Nei due contratti stipulati dal pittore bolognese con l'Opera del Duomo risulta infatti che egli è tenuto ad eseguire la quasi totalità delle figure che spettano a Jacopo. Come si è visto nel capitolo terzo, il cantiere

1195 Scarpellini 2003, p. 164.
1196 Ivi, p. 207.
1197 Ricci 2004, p. 3 n. 2.

del trascoro impegnò numerose maestranze in un convulso e tumultuoso avvicendamento di scultori, pittori, falegnami, muratori, che nel corso di due anni circa, dal 1489 al 1490, realizzarono una sorta di struttura architettonica scolpita e, soprattutto, dipinta che campeggiava proprio al centro della chiesa.

Il complesso monumento era sormontato da un camminamento protetto da un parapetto su cui erano dipinte trentadue figure, quindici delle quali realizzate dal Pastura. L'utilizzo di un collaboratore esperto era reso indispensabile a Jacopo di Lorenzo perché egli, proprio in quel momento, oltre ad occuparsi della realizzazione di altre parti del trascoro, con interventi anche di varia natura, contemporaneamente era impegnato nei restauri dei mosaici della facciata della cattedrale.

Il maestro, quindi, aveva bisogno di un collaboratore esperto.

A questo punto, la presenza del pittore tra i membri della corporazione romana di San Luca nel 1478 può considerarsi più che plausibile, fatto che porterebbe a ipotizzare un'età dell'artista nel 1489 (quando è ricordato per la prima volta a Orvieto) tra i trenta e i quarant'anni. Senza considerare che il livello qualitativo dimostrato da Antonio nella pala Guizzi del 1488, senza dubbio un'opera di sua mano, è certamente quello di un pittore più che formato e non di un giovane alle prime armi.

Se il Pastura era a Roma nel 1478, tra coloro che aderivano al sodalizio corporativo di chi praticava l'arte della pittura, ne deriverebbero una serie di considerazioni il più delle volte, forse, date per scontate, ma che è utile riprendere brevemente in esame per comprendere alcuni caratteri del successivo periodo di attività ad Orvieto.

Innanzitutto per entrare a far parte dell'Arte, il maestro certamente doveva essere già in attività e quindi aver già compiuto tutto il suo tirocinio artistico. Si può ipotizzare, quindi, che egli avesse a quel tempo per lo meno sopra ai vent'anni, o che fosse addirittura maggiorenne e avesse superato il lustro di età. La data di nascita dell'artista, come aveva già ipotizzato Pinzi, può essere posta quindi con buona probabilità intorno ai primi anni cinquanta del Quattrocento. Se Antonio si iscrive alla corporazione dei pittori romani, inoltre, egli in quel momento deve avere i suoi interessi professionali interamente orbitanti su Roma, come ad esempio i colleghi Antoniazzo e Melozzo e il miniaturista Jacopo Ravaldi, tutti ricordati negli Statuti di San Luca. Inoltre, ammettendo che il pittore fosse attivo a Roma alla fine degli anni settanta, ne scaturirebbe di conseguenza che egli era operoso in quella città già da un po' di tempo.

Non sappiamo se la formazione dell'artista si sia svolta nell'Urbe tra sesto e settimo decennio del secolo o se, al contrario, essa avvenne a Viterbo o addirittura in altri centri extraregionali,

e purtroppo non disponiamo di nessuna sua opera giovanile certa che possa dare delle indicazioni in tal senso. Quello della formazione del pittore risulta, quindi, un problema che deve essere ancora in parte chiarito.

Recentemente è stato proposto per il Pastura un primo alunnato avvenuto sui testi della Cappella Mazzatosta[1198], mentre una indicazione del linguaggio manifestato dal pittore durante il periodo romano degli anni ottanta sarebbe apprezzabile nelle coeve opere viterbesi, come l'affresco in Santa Maria Nuova e la lunetta nel Palazzo comunale di Viterbo, dipinti in cui su "un originario strato peruginesco" si riscontra "un vasto grado di assorbimento della figurazione antoniazzesca"[1199].

Tuttavia, considerando un ipotetico periodo di formazione del maestro avvenuto tra gli anni sessanta e i primi anni settanta, forse a Roma, si potrebbe pensare di invertire il rapporto cronologico tra le due culture pittoriche riscontrate nelle prime opere del pittore: risulterebbe, infatti, molto più plausibile che Antonio da Viterbo abbia frequentato prima i testi di Antoniazzo nel momento dei primi successi ottenuti dall'Aquili a Roma (corrispondenti agli anni che vanno dalla commissione della cappella del cardinal Bessarione, nel 1465, a tutto l'ottavo decennio), e poi abbia conosciuto la pittura del Vannucci, nell'Urbe solo a partire dal 1479.

Ciò su cui, a mio giudizio, ancora non è stata posta pienamente l'attenzione è il fatto che l'incontro tra Pietro Vannucci e Antonio del Massaro avviene quando ormai quest'ultimo aveva ultimato completamente il suo primo percorso formativo, sul quale come si è già detto non si dispone purtroppo di nessun dato.

Ad ogni modo, la conoscenza dell'arte del Perugino, così come essa si presenta negli affreschi della Cappella Sistina, sembra aver prodotto una completa adesione del pittore viterbese ai paradigmi figurativi del maestro umbro, una conversione linguistica alla quale il maestro rimarrà fedele per tutta la sua carriera.

Dopo 1478, la successiva notizia riguardante l'attività del pittore risale al 30 ottobre 1489, quando il maestro è pagato per il cottimo della pittura di sedici figure realizzate sul parapetto del coro di Orvieto. Si tratta di un vuoto di undici anni durante i quali non ci soccorre alcuna notizia documentaria né a Viterbo né in altre città.

Al termine di questo decennio di silenzio troviamo un attestato sicuro della produzione pasturesca nella pala Guizzi: questa ci mostra il pittore come uno dei più stretti discepoli di Pietro Vannucci a tal punto che lo stesso Zeri aveva considerato il Pastura uno dei seguaci

1198 Petrocchi 2011, p. 135.
1199 Ivi, p. 137.

"più fini e meditati, anche se monocorde, del Perugino"[1200].

In quali occasioni Antonio del Massaro trovò la possibilità di imparare a utilizzare con tanta sicurezza le formule del maestro di Città della Pieve rimane un quesito ancora aperto, intorno al quale si sono interrogati vari studiosi, tra i quali in particolare Venturi e Faldi e, recentemente, Petrocchi, che ritiene sicuro uno stretto alunnato del pittore viterbese presso quello umbro[1201].

La precoce elaborazione del lessico peruginesco dovette conferire ad Antonio "una patente privilegiata" sulla piazza romana per ottenere incarichi e commissioni. La critica ha provato, così, a riconoscere la partecipazione del maestro, esclusiva o come collaboratore di cantiere, in una serie di imprese decorative romane (alcune delle quali già ricordate dal Mancini nel Seicento) che cadono proprio tra ottavo e nono decennio del Quattrocento, come ad esempio gli affreschi sistini dell'Ospedale di Santo Spirito, quelli della cappella Ponziani in Santa Cecilia in Trastevere o ancora la decorazione della cappella Bufalini in Santa Maria sopra Minerva e la cappella Basso della Rovere in Santa Maria del Popolo[1202]. Molti di questi cantieri sono stati diretti da Bernardino di Betto. In un contesto assai intricato e ancora non completamente chiarito per quanto riguarda attribuzioni e cronologie, la critica ha preferito definire il rapporto intrattenuto in questi anni a Roma dal Pastura con il Pintoricchio come quello di un artista che ha saputo conservare una posizione "autonoma e indipendente dalla bottega del maestro"[1203]. Tuttavia, a dispetto della collaborazione ritenuta certa tra i due maestri in alcuni importanti cantieri (sui quali, ultimamente, gli studi hanno trovato una convergenza nelle lunette della cappella in Santa Maria del Popolo e negli affreschi della Ponziani in Santa Cecilia), nella prima opera pasturesca che cade proprio a ridosso di queste imprese i riferimenti evidenziati dalla critica sono rivolti unicamente al Perugino.

Nella pala Guizzi, infatti, illustri studiosi hanno notato rimandi e allusioni ad opere e figure del Perugino, come ad esempio la figura del Battista, che richiamerebbe l'analogo santo dipinto dal Vannucci nella Vergine in trono degli Uffizi e nella pala di Vienna[1204]. Ancora più interessante, inoltre, risulta l'osservazione che l'impostazione generale dell'opera possa essere stata esemplata sulla base della perduta scena con l'*Adorazione del Bambino* dipinta da

1200 Zeri 1955, p. 91.
1201 Petrocchi 2011, p. 136.
1202 Zuccari 1983, pp. 222-223. Sulla possibile produzione romana di Pastura cfr. Petrocchi 2007, pp. 131-136, *idem* 2008, II, pp. 236-237, nn. 159-160; *idem* 2011, pp. 135-136. Tra le opere assegnate direttamente alla mano del Pastura, oltre all'affresco staccato con la *Vergine in trono con il Bambino tra i santi Chiara e Francesco* della chiesa di San Cosimato, già attribuito da Stainmann (1901, pp. 27-28) e riconosciuto al pittore da tutta la critica successiva, recentemente gli è stata assegnata anche la lunetta su tavola con l'*Eterno benedicente* proveniente dalla chiesa di Sant'Agostino a Roma (Petrocchi 2008, p. 237 n. 160).
1203 Ivi, p. 136.
1204 Venturi 1913, p. 710.

Perugino sulla parete di fondo della Cappella Sistina. La costruzione di alcune figure, inoltre, risulta talmente salda e sicura nella tipica cadenza peruginesca, da far pensare realmente ad uno studio meditato, attento e diretto dei testi sistini licenziati dal Vannucci. Si prenda ad esempio il san Giovanni Battista e il san Bartolomeo. Essi sono costruiti con viva forza plastica, attraverso un robusto chiaroscuro che esalta il rovello del panneggio, ed hanno una consistenza volumetrica che le avvicina alle figure peruginesche ancora intrise di verrocchismo della Sistina, mentre lo stesso pastore inginocchiato, che richiama la posa del san Giovanni evangelista della *Pietà* degli Uffizi da San Giusto fuori le Mura, è reso con una tale scioltezza anatomica e con una padronanza e disinvoltura nella realizzazione dello snodo delle articolazioni, da non cedere al confronto con analoghi personaggi inginocchiati del Signorelli.

Nonostante alcune incertezze nelle proporzioni, evidenziate nel rapporto di alcune teste con i corpi (si veda il san Giuseppe), o nella esatta lunghezza delle braccia (come nel san Bartolomeo), il tutto viene risolto e armonizzato attraverso l'assai convincente tettonica della capanna e l'idea del paesaggio che si apre in lontananza, di un'ampiezza e monumentalità di prospettiva possibili solo in un pittore che si è esercitato in uno studio non superficiale sulle innovative e geniali conquiste del Vannucci.

Quando, perciò, Antonio del Massaro è assoldato da Jacopo di Lorenzo da Bologna a Orvieto, egli come aveva giustamente osservato Zuccari[1205], è un convinto e consapevole sostenitore del verbo peruginesco. I suoi mezzi espressivi risultano estremamente aggiornati e in grado di padroneggiare perfettamente la tendenza figurativa di maggior successo a quel tempo in Italia. Probabilmente è per tale ragione che Jacopo bolognese decide di assumere il pittore viterbese e con tali referenze il maestro fa il suo ingresso nella città della rupe nel pieno delle sue forze creative.

Per quanto riguarda i rapporti con il Pintoricchio, nessuno dei documenti dell'Opera del Duomo di Orvieto ci testimoniano un legame sicuro tra i due artisti.

Nella città della rupe, come si è già detto, Antonio del Massaro è documentato per la prima volta il 30 ottobre 1489[1206]. La notizia è ricavata dai pagamenti elargiti alle numerose maestranze all'opera sulla facciata del trascoro della cattedrale, e fotografano un lavoro in pieno svolgimento. Certamente il cantiere deve essere iniziato, quindi, già da diversi mesi. Nel giugno dello stesso anno, infatti, sono già registrati dei pagamenti per quattrocento foglie

1205 Zuccari 1983, p. 226.
1206 Fumi 1891[a], p. 299, doc. CLIV.

d'oro necessarie ad ornare le figure del tavolato posto sopra alla porta del coro e per l'esecuzione di alcune figure da parte di Crisostomo di Jacopo e di Giovanni Battista da Firenze[1207]. Forse, quindi, è possibile pensare ad una presenza a Orvieto del maestro già dall'inizio dell'estate del 1489. Successivamente Pastura è nuovamente ricordato nei pagamenti del 23 marzo 1490 per la realizzazione di dodici figure fatte sopra al balcone del coro[1208].

Tuttavia, un quadro più chiaro del funzionamento del cantiere e del ruolo svolto da Antonio è delineato da due contratti riportati nelle riformanze dell'Opera e datati 25 e 28 giugno 1490[1209]. Già si è avuto modo di approfondire la riflessione su tali documenti nel capitolo terzo, dove si è osservato come i due atti probabilmente debbano essere riferiti all'inizio dei lavori e quindi al 1489, come infatti si evince dall'*incipit*, in cui si fa presente che il camerario Antonio Simoncelli "aveva allogato" già in precedenza l'opera.

Gli accordi sono stipulati con due maestri, l'orvietano Crisostomo di Giacomo e il bolognese Jacopo di Lorenzo, che prendono l'incarico di decorare ciascuno una metà della facciata del trascoro, sulla quale ogni pittore avrebbe dovuto realizzare diciotto figure. I due documenti sono piuttosto simili, con l'eccezione che in quello dell'artista bolognese si prevede che egli avrebbe potuto avvalersi della collaborazione del Pastura, definito nella carta "salariato" di Jacopo di Lorenzo. Inoltre, di notevole importanza risulta il fatto che nel contratto è specificato come quest'ultimo si impegna a far eseguire dal Pastura tutte le figure che dovevano essere dipinte: la specifica abilità pittorica (di "maestro del pennello") di Antonio viene perciò riconosciuta dagli stessi operai della Fabbrica.

Forse anche per tale ragione le figure che sarebbero state pagate al bolognese dovevano essere retribuite otto libre di denari ciascuna, mentre quelle spettanti a Crisostomo venivano pagate un po' meno, sette libre e mezzo.

Come si è visto i personaggi dipinti da Antonio del Massaro dovevano comparire all'interno di edicole poste lungo il parapetto del camminamento che correva sulla fronte del trascoro, al di sopra dell'altare dell'Annunziata, a destra della porta di ingresso al coro ligneo.

Si è avuto modo di riflettere, inoltre, su alcune particolari dinamiche del cantiere che successivamente portano gli operai ad annullare i citati contratti e a riscriverne dei nuovi il 19 luglio 1490[1210]. Tale modifica, causata probabilmente dalle rimostranze avanzate da Crisostomo circa l'impossibilità di farsi aiutare da un certo maestro fiorentino Giovanni

1207 Ivi, pp. 298-299, docc. CLVII-CLIX.
1208 Ivi, p. 301, doc. CLVIII.
1209 AODO, *Riformanze 1484-1526*, 25, cc. 198*r* e *v*, 197*v* e 198*r*.
1210 Ivi, cc. 215*v*-216*r*.

Battista, comporta in realtà solo il cambiamento di alcuni termini che riguardano più che altro la possibilità, anche da parte di Crisostomo, di disporre di un collaboratore (circostanza non contemplata nel primo contratto) e la diminuzione degli incarichi assegnati alla squadra diretta dal pittore bolognese[1211].

Per quanto riguarda l'attività pittorica sul trascoro, invece, i termini rimangono esattamente quelli impostati nei precedenti accordi. In aggiunta, tuttavia, viene precisato un elemento di estremo interesse, ossia che le figure spettanti a Jacopo di Lorenzo debbano essere eseguite unicamente dal Pastura e che se il bolognese avesse voluto dipingerne qualcuna, avrebbe potuto realizzare solo un personaggio tra quelli minori.

Per gli operai della Fabbrica orvietana, perciò, la garanzia di una adeguata qualità del lavoro più specificatamente pittorico viene offerta prevalentemente dal Pastura, il quale da questo punto di vista sembra il vero maestro incaricato di condurre l'opera. Si è cercato di spiegare tale particolarità con la probabile formazione professionale di Jacopo da Bologna, a quanto sembra dai documenti un maestro votato in varie tecniche artistiche e non specificatamente specializzato nella pittura. Per tale ragione, quindi, il camerario Antonio Simoncelli, il successivo 6 ottobre, commissiona al solo Antonio la realizzazione delle figure che dovevano comparire sul fianco sinistro del trascoro[1212].

È indicativo anche come quest'ultimo dovesse occuparsi solo della realizzazione delle immagini da inserire nella balconata, mentre per tutti gli altri lavori decorativi di natura più artigianale da eseguire sulla facciata del trascoro (come la verniciatura e la doratura di mensole, cornici e architravi), i documenti ricordano solo il nome di Jacopo. Il Pastura, perciò, si deve concentrare esclusivamente nell'operazione più impegnativa da un punto di vista tecnico.

A questo punto si dovrebbe immaginare il centro focale dell'interno della cattedrale di Orvieto, la prima tappa che si offriva, in fondo alla navata centrale, alla vista di coloro che entravano all'interno della chiesa, sormontata da una galleria di nobili figure (certamente di santi e profeti) caratterizzate per i due terzi da una *facies* prettamente peruginesca, quale la si osserva nella pala Guizzi del Museo Civico di Viterbo, realizzata da Antonio del Massaro proprio in questo momento: è probabilmente al Pastura, perciò, che va dato il titolo di primo diffusore del verbo peruginesco nel centro di Orvieto.

Tale episodio, che precedeva sia gli affreschi del Signorelli che quelli del Pintoricchio e dello stesso Pastura presenti nella Tribuna, ha senza dubbio rappresentato in quel momento la più

1211 Per una dettagliata analisi di questa vicenda cfr. capitolo III (*Il cantiere del trascoro: maestranze e vicende costruttive. I pittori*).
1212 Ivi, c.207*v.*

moderna declinazione in città della pittura di quegli anni, un punto di riferimento per i pittori locali e un importante biglietto da visita per il maestro per i lavori futuri.

Non sappiamo con precisione quanto margine fosse concesso al Pastura per la realizzazione dei propri personaggi. Sappiamo dal primo contratto, infatti, che Jacopo di Lorenzo aveva eseguito preliminarmente una figura di prova e che su quella sarebbero dovute essere esemplate le altre. Probabilmente il pittore viterbese dovette tradurre dei modelli o dei disegni già preparati o forse mettere in opera i cartoni realizzati dal maestro bolognese. È possibile, tuttavia, immaginare che al pittore, visto che gli veniva riconosciuta una particolare competenza, venisse lasciato un ampio margine di rielaborazione personale nella realizzazione di quelli che, probabilmente, dovevano essere degli affreschi[1213].

È questo un periodo di grande impegno per Jacopo di Lorenzo all'interno del Duomo di Orvieto. Il 28 novembre del 1490, infatti, gli vengono confermate una serie di commissioni di varia natura tra cui alcune operazioni di rifinitura sul trascoro e l'esecuzione del baldacchino in stucco per l'altare maggiore della cattedrale. Forse, perciò, è per tale ragione che il pittore bolognese il 2 dicembre passa al suo salariato Antonio l'esecuzione della tavola destinata al castello di Prodo, feudo dell'Opera di Santa Maria[1214]. La quietanza finale per i pagamenti di tutti i lavori svolti da Antonio e da Jacopo sul trascoro viene registrata il 15 aprile 1491[1215]. A questo punto il rapporto di collaborazione tra i due sembra interrompersi, almeno in base a quanto registrato dalle carte d'archivio.

Le strade dei due pittori, perciò, parrebbero dividersi: il maestro bolognese continuerà a mantenere intensi e continuativi rapporti con la Fabbrica del Duomo fino al 1495, ricevendo anche incarichi di prestigio come l'affrescatura delle volte del transetto della chiesa, mentre il Pastura ad eccezione di un pagamento nel giugno del 1492, farà ritorno in città solo nel 1496. Dopo una relazione così stretta, l'improvviso allontanamento del pittore viterbese dal cantiere orvietano lascia un po' spiazzati.

Certamente, se il coinvolgimento del Pastura nel cantiere del trascoro è stato dovuto ad una sua riconosciuta esperienza e professionalità, indispensabili per far fronte all'urgenza e all'impegno del lavoro, probabilmente, al termine della particolare necessità di collaborazione di cui aveva bisogno, Jacopo di Lorenzo non ha ritenuto più indispensabile avvalersi dell'aiuto del collega. Per i successivi lavori, infatti, il maestro bolognese si è servito di garzoni e collaboratori dal basso profilo, in grado di garantirgli certamente più alti guadagni.

1213 Sulla tecnica esecutiva delle figure eseguite sul trascoro cfr. capitolo III (*Il cantiere del trascoro: maestranze e vicende costruttive*).

1214 Ivi, c. 218*r.*

1215 Fumi 1891[a], p. 400, doc. CXIII.

Non sappiamo in quali imprese Antonio del Massaro fu impegnato in questi primi anni novanta. Dopo l'aprile del 1491 il pittore ricompare nuovamente nei documenti orvietani per il pagamento di trentasei mazze realizzate in occasione della festa del *Corpus Domini* del successivo 1492[1216].

Si tratta di un anno durante il quale il pittore potrebbe essere stato ugualmente attivo per il territorio orvietano, dove potrebbe aver eseguito l'affresco con il *San Sebastiano e donatore* eseguito per la chiesa di Santa Maria della Fonte, successivamente staccato e attualmente presso i depositi dell'Opera del Duomo[1217], e forse (ma a mio giudizio l'attribuzione presenta qualche dubbio[1218]) la lunetta con la *Gloria di san Bernardino tra i santi Pietro, Paolo, Ludovico da Tolosa e Antonio da Padova* conservato nella chiesa osservante della Santissima Trinità.

Sembrerebbe che nel 1493 il maestro si trovasse a Viterbo dove ricevette l'importante commissione della decorazione della cappella del Palazzo Comunale[1219], mentre un successivo documento che può essere ricondotto al pittore con buona certezza è quello del 18 marzo 1494, quando Antonio da Viterbo è retribuito venticinque scudi dalla Tesoreria Apostolica per scudi e pennoni ad uso del Palazzo Pontificio[1220].

È stato ipotizzato che il sodalizio tra Pastura e Pintoricchio e il coinvolgimento del viterbese nei cantieri borgiani ad opera del maestro perugino possano risalire al 1492, quando Bernardino di Betto era stato chiamato a Orvieto a realizzare i dipinti intorno all'oculo sulla parete destra della tribuna. Quest'ultimo, chiamato a Roma verso la fine di quell'anno, potrebbe aver coinvolto il Pastura nella prestigiosa commissione in cui è testimoniato all'opera a partire dal 1493[1221]. Recentemente, in virtù della testimonianza che attesterebbe

1216 Ivi, pp. 791-792, doc. CXXIV.

1217 Per queste opere concordemente assegnate al maestro dalla critica cfr. Guidi di Bagno 1980, pp. 10-11, pp. 13-14; Zuccari 1983, p. 230; Petrocchi 2011, p. 138.

1218 A dispetto del consenso pressoché unanime della critica, che a partire da Stainmann ha assegnato a Pintoricchio la lunetta con san Bernardino, ritengo che diversi elementi presenti nell'opera mostrino uno stile non del tutto in linea con quello del Pastura. Della stessa idea risulta Zuccari (1983, p. 230) che giudica le due lunette della chiesa della Santissima Trinità di Orvieto tradizionalmente assegnate ad Antonio del Massaro delle opere eseguite "in gran parte da collaboratori". In particolare la scena della *Glorificazione di san Bernardino* "nell'esecuzione sembra in buona parte distanziarsi dalla perizia tecnica delle sue opere coeve" (*ibidem*). Non è stato possibile studiare l'opera da vicino in quanto attualmente la chiesa della Trinità di Orvieto, di proprietà privata, è sottoposta a sequestro giudiziario. Ulteriori dubbi credo, sussistano anche nell'assegnare all'artista l'altra lunetta staccata dalla chiesa della Trinità e raffigurante la *Vergine in trono con il Bambino incoronata dagli angeli tra i santi Pietro, ludovico da Tolosa, Girolamo e Giovanni Evangelista*. L'opera, infatti, che manifesta una strettissima adesione ai modi perugineschi (in base alla quale certamente era stata attribuita al Pastura già dallo Stainmann), presenta dei caratteri stilistici che non sembrano del tutto affini a quelli delle opere certe di Antonio da Viterbo, ma che appaiono riferibili piuttosto ad un artista del più stretto ambito del Vannucci, e almeno di una generazione più giovane, che probabilmente deve aver frequentato assiduamente la sua bottega di Perugia.

1219 Signorelli 1964, p. 204.

1220 Müntz 1898, pp. 162, 180.

1221 Zuccari 1983, p. 226.

l'attività di Antonio del Massaro nella cappella del Comune di Viterbo proprio in questo anno, è stato proposto, tuttavia, di spostare la chiamata a Roma del maestro ad una fase già avanzata del cantiere borgiano, terminato nel 1494[1222].

Riprendendo in esame la documentazione orvietana si è portati a dare credito a questa ultima ipotesi, in quanto dal confronto dei dati archivistici si evince come in realtà non vi sia alcuna prova di un contatto diretto tra il Pintoricchio e il Pastura nel periodo in cui il pittore perugino fu impegnato per l'Opera del Duomo.

Il cantiere all'interno della Tribuna, come si è visto nel terzo capitolo, probabilmente venne preparato già nel 1491, quando Jacopo di Lorenzo, una volta terminati i lavori ai mosaici della facciata e al trascoro venne pagato nel mese di novembre per alcune operazioni di restauro e pulitura della cappella maggiore[1223]. Il Pintoricchio firmò il contratto per il cottimo delle figure di due Dottori della Chiesa, di due Profeti e di tutto "l'occhio" nel giugno del 1492 per la somma di cinquanta ducati[1224]. Non sappiamo quanto tempo dopo il maestro sia salito sui ponteggi per mettere mano ai lavori, ma probabilmente un certo periodo deve essere passato nella progettazione dell'opera. Purtroppo nelle registrazioni dei pagamenti effettuati nel 1492 non sempre compare l'indicazione precisa della data.

Le prime informazioni sicure si pongono nei mesi di ottobre e novembre, quando Bernardino viene pagato in più occasioni; il 15 novembre il pittore riceve l'azzurro ultramarino per gli Evangelisti e nello stesso mese gli viene rimborsato l'affitto di una casa ad Orvieto per quindici giorni.

I documenti da questo momento in poi incominciano a cadere con una certa frequenza e testimoniano come, già a partire dalla metà del mese di novembre, fossero insorti dei problemi nei rapporti tra il pittore e l'Opera, che non voleva saldare il maestro in quanto sosteneva che egli non aveva portato a termine il suo lavoro. Nonostante si continuino a registrare versamenti in favore dell'artista, il 4 dicembre, in risposta ad una lettera della Camera Apostolica in cui si esige il pagamento del maestro, gli operai di Santa Maria propongono al contrario di diminuirgli il compenso[1225]. Si comprende come non ci sia alcun atteggiamento reverenziale nei confronti dell'artista perugino, per il quale si esige il rispetto dei patti sottoscritti a giugno. Probabilmente, quindi, a questa data il maestro doveva aver realizzato non molto, e verosimilmente il suo intervento si doveva essere limitato al solo registro degli Evangelisti e poteva essersi concentrato prevalentemente nei mesi autunnali.

1222 Petrocchi 2011, p. 138.
1223 Fumi 1891[a], p. 400, doc. CXIII.
1224 Silvestrelli 2004, p. 286 doc. 42.
1225 Ivi, doc. 52.

Ciò si desume dal nuovo contratto sottoscritto da Pintoricchio il 15 marzo 1496, quando egli accetta di eseguire i due Dottori della chiesa per cinquanta ducati di carlini, fatto che testimonia come il lavoro fosse stato interrotto a metà[1226]. I primi di novembre del 1496 il procuratore del maestro dichiara, infine, che l'opera è terminata[1227].

Si è visto come il Pastura, dopo la fine dei lavori al trascoro nell'aprile del 1491, successivamente abbia avuto ulteriori rapporti con la Fabbrica un'unica volta, nel 1492, quando realizzò le trentasei mazze per la festa del *Corpus Domini*, un incarico secondario che non deve aver costretto il maestro a risiedere stabilmente a Orvieto.

Pertanto, nessun elemento porta a ritenere che il pittore viterbese e quello perugino nel 1492 si siano incontrati nella città della rupe. Diversa, come si è visto, è la situazione di Jacopo di Lorenzo, il quale, nello stesso momento in cui il Pintoricchio era al lavoro sui palchi della tribuna, si trovava anch'egli ad affrescare le volte della chiesa nel vicino transetto. Rapporti tra i due maestri, quindi, devono essere necessariamente intercorsi, ed è possibile che il pittore perugino, come si è avuto modo di argomentare nel terzo capitolo, abbia richiesto la collaborazione di Jacopo sui ponteggi del cantiere borgiano per l'esecuzione degli elementi in stucco che compaiono abbondantemente a corredo delle pitture.

Si è visto, quindi, come i rapporti tra Pintoricchio e l'Opera del Duomo non furono del tutto rosei.

I problemi sorti con il maestro, come è stato scritto[1228], tuttavia sono da imputare non tanto ad una indisposizione del pittore, quanto piuttosto alle pressanti richieste di Alessandro VI, che lo aveva cooptato per la decorazione del proprio appartamento in Vaticano proprio mentre Bernardino era alle prese con le pitture della tribuna orvietana. Il Pintoricchio, costretto per cause di forza maggiore a esaudire in primo luogo le richieste del committente di più alto grado, provocò le proteste degli Orvietani, che evidentemente si fecero sentire presso il pontefice. Per tale ragione, quindi, il papa spedì un breve alla città umbra nel marzo 1493, nel quale chiedeva (ma la richiesta era ovviamente un'intimazione) di non molestare il pittore e di aspettare il suo ritorno al termine dei lavori nei palazzi vaticani[1229]. Gli operai di Santa Maria, perciò, furono costretti a far terminare il lavoro al maestro, il quale tornò ad Orvieto dopo ben quattro anni, al termine del cantiere pittorico allestito in castel Sant'Angelo sempre per papa Borgia.

Ciò che risulta evidente è il fatto che una volta conclusosi il lavoro sulla parete destra della

1226 Ivi, p. 287 doc. 72.
1227 Ivi, doc. 73.
1228 Silvestrelli 2004, p. 111.
1229 Ivi, p. 296 doc. 55.

tribuna, tanto il Pintoricchio quanto i soprastanti dell'Opera non avevano probabilmente più alcuna intenzione di rinnovare un rapporto che si era guastato nel tempo. Per questo, credo, che non possa essere stato il Pintoricchio a suggerire di assegnare al Pastura l'incarico di restaurare i riquadri realizzati da Ugolino di Prete Ilario sulla parete destra della tribuna, subito sotto alle sue scene appena terminate. Sembra, infatti, strano che avendo a disposizione un artista del calibro di Bernardino di Betto, che aveva eseguito importanti commissioni a Roma per il pontefice, l'Opera del Duomo non chiedesse al pittore di continuare a lavorare nella metà inferiore della stessa parete dove egli aveva lavorato fino a quel momento.

Forse, la scelta del Pastura, potrebbe essere letta addirittura in senso opposto a quello generalmente attribuitogli dalla critica[1230]. Gli operai, infatti, si potrebbero essere rivolti ad un maestro diverso da Pintoricchio, di provata professionalità, che aveva già dato prova della sua capacità e affidabilità in passato, per non ripetere la complicata vicenda vissuta con il pittore di Perugia.

Non è affatto detto, quindi, che Orvieto abbia rappresentato per il Pastura quel trampolino di lancio verso le imprese borgiane che la critica gli riconosce. D'altronde, se il pittore aveva collaborato con il maestro perugino già a Roma negli anni precedenti, tale rapporto ad Orvieto non risultava indispensabile. Se si considerasse plausibile, inoltre, l'ipotesi di un coinvolgimento di Jacopo di Lorenzo nella decorazione delle stanze di Alessandro VI, inoltre, si potrebbe pensare che proprio da quest'ultimo venisse la richiesta di un coinvolgimento del pittore viterbese nel gruppo di collaboratori del Pintoricchio.

Per quanto riguarda, invece, le relazioni con il Perugino, occorre ricordare come il pittore il 29 e il 30 dicembre del 1489 si fosse recato a Orvieto per visionare la Cappella Nova e per redigere il contratto per la sua decorazione. Questo è il periodo di maggiore fervore intorno alla facciata del trascoro, già iniziato da sei mesi e giunto probabilmente ad un buon punto. Entrando in chiesa Pietro Vannucci deve aver certamente apprezzato le figure già dipinte da Antonio del Massaro, dei personaggi che molto probabilmente mostravano all'interno dell'edificio un saggio del linguaggio del maestro di Città della Pieve prima ancora che egli vi avesse iniziato a lavorare. Se tra i due, come è stato ipotizzato, ci fosse stato in precedenza un rapporto di collaborazione o, addirittura, di discepolato, di certo in quei due giorni il maestro avrebbe avuto modo di valutare le capacità del pittore e di pensare, forse, ad una possibile nuova collaborazione per la decorazione della grande cappella orvietana lasciata incompiuta dall'Angelico.

Come è universalmente risaputo, Perugino non onorò mai il contratto e alla fine il lavoro

1230 Faldi 1970, p. 41; Zuccari 1983, p. 270.

venne affidato a Luca Signorelli nel 1499. Proprio nel gennaio di quest'anno il Pastura viene saldato con la importante somma di sessanta ducati per i suoi lavori realizzati nei quattro riquadri restaurati all'interno della tribuna, dove era stato impegnato dalla primavera del 1497 a tutto il 1498[1231].

Quando ormai il cantiere era ad un buon punto, il 13 marzo 1498, gli operai della Fabbrica del Duomo di Orvieto propongono di valutare l'eventualità di affidare al pittore la decorazione della sfortunata Cappella Nova, rimandata continuamente dal Perugino[1232]. Si stabilisce in proposito di aspettare il termine dei lavori del Pastura e solo allora, se il risultato fosse piaciuto agli Orvietani, si sarebbe affidato l'incarico al maestro viterbese altrimenti si sarebbe cercato qualcun altro. Da tale momento passerà un intero anno fino a quando nella seduta del 5 aprile 1499 gli operai prendono in considerazione di contattare Luca Signorelli, "*famosissimus pictor in tota italia*" che, stando alle informazioni ricevute, stava per arrivare proprio a Orvieto[1233]. In merito al mancato affidamento al Pastura della decorazione della Cappella Nova, ritengo pertanto che vada ridimensionato il possibile giudizio negativo che potrebbero aver riscosso i sui affreschi nella Tribuna, considerando come la volontà di far completare la decorazione della cappella ad un grande maestro come il Perugino fu mantenuta in vita fino all'ultimo, come si apprende dalle riformanze dell'Opera.

Evidentemente ad Orvieto si riteneva indispensabile, per motivi di prestigio, collegare l'esecuzione del monumento ad un nome di grande risonanza, cosicché l'opportunità di sentire un artista di fama nazionale come Signorelli portò a scartare immediatamente il nome di Antonio da Viterbo.

Un'ultima riflessione, a mio avviso, meritano le figure eseguite dal pittore sulla parete destra dell'abside della cattedrale. È stato notato come in seguito alla supposta partecipazione del maestro al cantiere Borgia Antonio abbia sbilanciato la sua pittura in senso pinturicchiesco, "assimilando una certa accuratezza disegnativa e una più delicata cromia"[1234]. Tale tendenza sarebbe riscontrabile in modo più marcato proprio nel periodo del secondo soggiorno orvietano[1235].

La stessa Guidi di Bagno aveva osservato come negli affreschi del ciclo della tribuna, il Pastura "si arresta senza procedere oltre la variazione sul tema, rimanendo in fondo fedele, nei

1231 Fumi 1891[a], p. 407 doc. CLVII.
1232 Ivi, p. 406 doc. CLIII. Andreani 1996, p. 433 doc. 213.
1233 Ivi, p. 434, doc. 218.
1234 Zuccari 1983, p. 227, che allinea la sua opinione su quella di Faldi (1970, p. 43) e Guidi di Bagno (1980, p. 6).
1235 Zuccari 1983, p. 227.

moduli tipologici e nella composizione, al Pintoricchio"[1236]. Questa determinante influenza subita da Antonio del Massaro dall'arte del maestro perugino ha caratterizzato tutti gli studi dedicati all'artista viterbese fin dall'inizio.

Basti pensare al giudizio espresso dal Van Marle il quale notava come nel Pastura fosse facile ritrovare sempre qualche carattere del Pintoricchio, anche quando copia direttamente dal Perugino come nell'*Adorazione* Guizzi[1237]. Tuttavia, recentemente, la critica ha iniziato a valutare diversamente il percorso artistico del maestro e gli influssi esercitati su di lui da Bernardino di Betto.

Già Scarpellini, seguito recentemente da Petrocchi, giudicavano del Pastura quei brani dell'Appartamento Borgia che più mostravano delle caratteristiche peruginesche, evidenti nella cronologicamente vicina *Adorazione del Bambino* del Museo Civico di Viterbo. Gli studiosi, perciò, hanno preferito ultimamente giudicare il linguaggio espresso dal pittore negli anni novanta come latore di un "peruginismo ben temperato"[1238] piuttosto che come ripetititore dello stile pintoricchiesco. Ancor più radicale è stata l'operazione proposta da Ricci, il quale ha considerato più coerente ai caratteri espressi nelle opere certe e documentate del maestro viterbese espungere dal suo catalogo quelle opere contrassegnate da "un più sottile e raffinato disegno di pura ascendenza fiorentina"[1239] tra i quali lo studioso inserisce pezzi considerati fondamentali della svolta pintoricchiesca del maestro, come la tavoletta dell'altare maggiore della chiesa di Santa Maria del Riposo a Tuscania e, nel Museo Civico di Viterbo, lo stendardo proveniente da San Clemente e l'affresco staccato con gli *Angeli e cherubini* dipinti ai lati della *Madonna con il Bambino* di Andrea di Giovanni[1240]. Proprio lo stile degli affreschi della tribuna di Orvieto, dei personaggi della pala Guizzi, e quelli delle figure dei documentati affreschi di Tarquinia e delle tavole del duomo di Nepi (opere queste ultime realizzate rispettivamente nel 1508 e nel 1510), mostrerebbero per Ricci delle caratteristiche differenti da quelle dei dipinti sopra elencati, in quanto tutti distinti da "un modellato forte ed espanso di volti contadini"[1241].

Gli affreschi realizzati dal Pastura nell'abside del Duomo di Orvieto tra il 1497 e il 1499 costituiscono perciò uno snodo essenziale nella comprensione del linguaggio dell'artista.

Nella zona sinistra della metà inferiore della parete destra della tribuna, ancora oggi sono ben

1236 Guidi di Bagno 1980, p. 7.
1237 Van Marle 1934, p. 334.
1238 Petrocchi 2011, p. 138.
1239 Ricci 2004, p. 14.
1240 A queste opere Ricci aggiunge la cappella di San Girolamo nella chiesa di San Francesco a Canino (*ibidem*). Zuccari, al contrario, attribuisce a queste opere spiccati caratteri derivati da Pintoricchio (Zuccari 1983, p. 227).
1241 Ricci 2004, p. 17.

conservate su due registri tre delle quattro scene che erano state allogate in origine al pittore: nella parte superiore una ormai distrutta *Fuga in Egitto* e la *Presentazione al tempio*, in quella inferiore l'*Annunciazione* e la *Visitazione*.

Dal contratto registrato il 13 marzo 1498, veniamo a conoscenza che il maestro avrebbe dovuto eseguire prima i due riquadri e, successivamente, se il lavoro fosse stato giudicato positivamente, gli altri due per la somma di venti ducati per ogni scena. Tuttavia, il maestro "per amor di Dio" avrebbe eseguito un riquadro gratuitamente, chiedendo alla Fabbrica sessanta ducati anziché ottanta[1242].

Tutta la critica fin da Van Marle[1243], ha notato che le particolari proporzioni delle figure e le loro pose un po' rigide sono una conseguenza del tentativo del pittore di inserire i propri personaggi il più armonicamente possibile accanto agli affreschi già esistenti del XIV secolo. Tale adattamento stilistico era reso ancor più necessario al pittore dal fatto che egli doveva intervenire per restaurare delle scene già esistenti, trovandosi perciò nella situazione di dover rifare in parte o completamente delle figure le cui proporzioni risultavano obbligate o che si trovavano in ambientazioni trecentesche che non avevano bisogno di essere ricostruite. Il particolare tipo di adattamento stilistico utilizzato dal Pastura, ad ogni modo, non costituiva una novità all'interno del Duomo , in quanto pochi anni prima già Jacopo da Bologna e Crisostomo da Orvieto avevano affrontato gli stessi problemi nei restauri degli affreschi di Ugolino di Prete Ilario all'interno della Cappella del Corporale. In questo ambiente, infatti, è possibile riconoscere gli interventi di restauro quattrocenteschi nelle pareti della prima campata e, in modo piuttosto conservato all'interno della cappellina sulla destra dove attualmente si conserva la tavola della *Madonna dei Raccomandati*. Risulta interessante notare come, nelle due scene realizzate nell'imbotte dell'arco compaiano delle figure pienamente rinascimentali inserite all'interno di ambientazioni ricostruite in stile trecentesco. L'intervento della squadra di Jacopo da Bologna, quindi, poté rappresentare un esempio importante e utile per il Pastura.

Osservando gli affreschi di quest'ultimo, ci si rende conto di come l'assimilazione alle vicine scene di Ugolino di Prete Ilario, sia stata raggiunta attraverso una particolare attenzione nel mantenimento dei valori cromatici: sono infatti i pigmenti che individuano sia i personaggi quattrocenteschi che quelli più antichi e che conferiscono omogeneità a tutta la parte bassa della parete. Certamente una certa rigidezza è conferita anche alle figure, ma essa più che

1242 Stainmann 1901, p. 6 n. 1.

1243 Van Marle 1935, p. 315. Sugli affreschi della Tribuna confronta anche Gnoli 1923, pp. 35-36; Carli 1965, pp. 84, 96, Faldi 1970, p. 42; Guidi di Bagno 1980, pp. 9-10; Zuccari 1983, pp. 229-230; Testa 1996, p. 92; Santanicchia 2010, p. 396.

altro è suggerita dalle ambientazioni trecentesche, come ad esempio le esili architetture in cui è ambientata l'*Annunciazione*. Un ulteriore espediente che ha escogitato il maestro viterbese per armonizzare i suoi personaggi a quelli precedenti è consistito nella semplificazione e nell'irrigidimento delle fisionomie dei volti, i quali si stagliano solenni ma un po' inespressivi e imbambolati.

Tuttavia, i personaggi dipinti da Pastura si presentano in realtà piuttosto affini a quelli della pala Guizzi, rispetto ai quali, anzi, si evidenzia un ampliamento delle proporzioni nel senso della monumentalità, un'enfatizzazione delle rotondità dei volti e degli arti, specie nelle figure femminili, che li avvicinano molto agli esiti grandiosi dell'affresco della lunetta del portale della chiesa di Santa Maria del Paradiso.

Proprio quest'ultima opera, a mio avviso rappresenta uno dei momenti più alti toccati dal Pastura, meglio apprezzabile nelle foto precedenti al restauro che ne ha profondamente alterato, peggiorandole, alcune parti, come ad esempio le mani di san Girolamo. Si coglie nell'affresco staccato un orientamento nuovo nell'arte del pittore, indirizzato verso un'espansione del volume dei corpi nella ricerca di un'idea di maggiore grandiosità. La stessa espansione volumetrica delle figure si apprezza anche negli affreschi orvietani. Di certo tale carattere stilistico non può essere imputato alla frequentazione del Pintoricchio, ma deve essere giustificata con altri stimoli ricevuti dal pittore, stimoli diversi e nuovi rispetto a quelli perugineschi manifestati nella pala Guizzi. Già in quest'ultima, tuttavia, si poteva scorgere una particolare propensione del pittore a conferire un certo risalto plastico ai propri personaggi attraverso un risentito chiaroscuro, particolarmente apprezzabile nella figura inginocchiata di San Giuseppe. La concezione plastica e scultorea dei personaggi del Pastura, d'altronde, è ben presente in tutte le sue opere certe. Basti osservare quanto interesse provochi nell'artista la rappresentazione della figura umana nuda, nei corpi di san Giovanni Battista e di san Girolamo nella chiesa di Santa Maria Nuova di Viterbo o in quello possente di San Sebastiano del trittico di Capranica. Una concezione che nei colori tersi degli affreschi orvietani veniva a perdere quell'enfasi che al contrario si riscontra nelle altre opere del maestro.

Non escluderei che un'influenza sullo stile del Pastura in questi primi anni novanta possa essere venuta anche dalla frequentazione di Jacopo di Lorenzo da Bologna. Dalle opere certe di questo maestro, ad esempio, come gli angeli delle lunette del transetto del Duomo di Orvieto, il pittore ci si presenta come un maestro certamente caratterizzato da una concezione spiccatamente monumentale, ricercata attraverso gesti ampi e solenni e le aumentate proporzioni degli arti.

Se venissero confermati all'artista gli affreschi nella cappella del Corporale che gli sono stati

attribuiti nel corso di questo studio insieme al *Sant'Antonio abate in cattedra* nell'omonima chiesa orvietana, l'ideazione monumentale di tali figure potrebbe spiegare, forse, l'evoluzione manifestata dal linguaggio del Pastura in questo momento.

Infine, un ulteriore elemento che potrebbe essere approfondito riguarda, a mio avviso, l'effettiva partecipazione del maestro al cantiere dell'appartamento di Alessandro VI. Gli affreschi pastureschi nel duomo di Orvieto cadono, infatti, nel 1497, a tre anni dal termine del cantiere borgiano. Se si confrontano le tipologie e i caratteri somatici dei volti, soprattutto dei personaggi femminili, si nota immediatamente la grande distanza che passa rispetto alle delicate e dolci immagini peruginesche della *Retorica* e della *Musica*, unanimemente attribuitegli dalla critica[1244]. Le fattezze rustiche e forti delle matrone che compaiono negli affreschi orvietani, delle rigogliose contadine dalle mani grosse ed energiche, si pongono infatti ad una notevole distanza delle allegorie delle Arti borgiane e dagli stessi personaggi che compaiono nella pala Guizzi. Con tale osservazione non si vuole giungere a negare la presenza del maestro sui palchi del Palazzo vaticano, ma tali incongruenze definiscono alcune questioni di una riflessione che probabilmente andrà ulteriormente approfondita per chiarire alcuni punti della carriera del pittore, puntualizzare ulteriormente il suo catalogo e definire gli apporti della cultura umbra alla pittura viterbese tra la fine del Quattrocento e i primi decenni del secolo successivo.

Da ultimo vorrei presentare un dato che riveste un notevole interesse nella delineazione dell'attività del maestro proprio in in questi fatidici primi anni novanta del Quattrocento, nel momento immediatamente successivo alla fine del primo cantiere orvietano e coincidente con i lavori decorativo dell'Appartamento di Alessandro VI in Vaticano. Si visto come il Pastura sia documentato a Viterbo proprio nel 1493 per far fronte alla importante commissione della cappella del distrutto Palazzo dei Priori.

Tra le opere ricordate dalle fonti che vennero eseguite dal maestro si pone una “leggendaria” tavola che il pittore avrebbe eseguito per l'altare (certamente il maggiore) della distrutta chiesa viterbese dei Santi Simone e Giuda, che alcuni dati storici collocherebbero proprio in un momento subito successivo al 1493[1245]. La notizia della perduta opera del Pastura è nota

1244 Scarpellini 2004, p. 181.

1245 Faldi aveva proposto che l'opera osservata da Giulio Mancini potesse essere identificata nel dipinto raffigurante l'*Annunciazione* (attribuito, forse con troppa disinvoltura, dallo studioso a Costantino Zelli), conservato presso il Museo di Poznam ma proveniente dalla chiesa di San Simone di Viterbo. Che l'opera vista da Mancini non possa essere quella indicata da Faldi è confermato dallo stesso medico senese il quale, grazie al confronto stilistico con il dipinto osservato nella chiesa di San Simone a Viterbo, aveva riconosciuto a Roma una serie di opere attribuibili allo stesso artista “viterbese” e tutte chiaramente riferibili agli anni settanta-novanta del Quattrocento, mentre l'*Annunciazione* di Postdam è chiaramente databile ai primi decenni del secolo successivo. Probabilmente quest'ultimo dipinto era ugualmente conservato all'interno della chiesa di San Simone su uno dei suoi cinque altari ancora ricordati nel Novecento (Porfido 1999, p. 347).

agli studi, in quanto essa è fornita dal celebre appassionato d'arte e medico di Urbano VIII, Giulio Mancini, che nel corso di un sopralluogo effettuato a Viterbo aveva potuto ammirare il dipinto di uno sconosciuto pittore viterbese dei tempi di Sisto IV, di cui persino "i Viterbesi di gusto e di erudizione" nei primi anni del Seicento già non sapevano nulla, nemmeno il nome[1246].

Dal vivace racconto di Mancini sembra quasi di immaginare il medico senese tutto assorto nella penombra della chiesa a studiare con gusto il dipinto dell'altare, che di certo non conosceva e che deve averlo sorpreso per la sua qualità, allorquando viene interrotto dal curato di San Simone che gli rivela, probabilmente pieno di orgoglio e al contempo biasimo per i suoi concittadini di breve memoria, che il quadro è opera di un valente pittore viterbese di cui purtroppo non si sa nulla. Mancini non dice quale fosse il soggetto del dipinto ma probabilmente la capacità dell'artista, ritenuto di "buona attitudine" e in grado di esplicare "assai bene gl'affetti", deve essere stata ricavata dalla perduta opera viterbese.

Sulla base dei confronti che aveva istituito con il dipinto di San Simone, inoltre (l'unico quadro del maestro che il medico conosceva a Viterbo) Mancini assegna al "pittore viterbese", delle "cose" a Roma, nella chiesa di Sant'Agostino, in San Cosimato, nell'infermeria dell'Ospedale di Santo Spirito in Sassia e, addirittura, nella Cappella Sistina[1247].

La chiesa di San Simeone o Simone, la cui vera intitolazione, volgarizzata in Simeone, era in realtà ai santi Simone e Giuda, apparteneva ad un complesso religioso caratterizzato nei suoi primi secoli di vita da una storia molto movimentata. Chiesa e monastero sorgevano nel sito dove Federico II aveva eretto il proprio palazzo dopo aveva occupato la città di Viterbo[1248]. Successivamente, il palazzo venne demolito per ordine del cardinale Capocci e il sito fu concesso ai monaci rumeni di San Basilio affinché vi erigessero un ospedale e una chiesa, dedicati ai santi Simone e Giuda[1249].

Dopo soli dieci anni il complesso fu abbandonato a causa delle continue guerriglie che turbavano la città, fino a quando nel 1447 arrivarono i Frati Gesuati di San Giovanni Colombini. Anche quest'ultimo ordine, tuttavia, rimase per poco tempo, poiché nel 1469 i frati si trasferirono nel prestigioso santuario della Quercia di cui il Comune gli aveva offerto la cura[1250]. Ai Gesuati subentrarono, quindi, le Terziarie francescane che avevano sede nel palazzo degli Alfanelli ed erano guidate dalla priora Angela da Vetralla. Le religiose videro accolta la loro richiesta da Sisto IV e, il 26 aprile 1479, fecero il loro ingresso all'interno del

1246 Mancini 1956, pp. 185-186.
1247 Ivi, pp. 186, 282.
1248 Porfido 1999, p. 343.
1249 *Ibidem*.
1250 Ivi, pp. 343-344.

monastero già appartenuto ai monaci basiliani[1251]. La congregazione, tuttavia, si sciolse alla morte della priora con la conseguenza che lo sfortunato complesso venne nuovamente abbandonato nel 1487. Successivamente, il monastero venne utilizzato come ricovero da un altro gruppo di Terziarie, chiamate a quei tempi anche Beghine o Pinzochere, sottoposte alla tutela degli Osservanti di Santa Maria del Paradiso. Finalmente, accogliendo il consiglio di Alessandro VI, queste ultime religiose decisero di entrare nell'Ordine delle Clarisse. Per ben ammaestrare le donne alla nuova regola vennero così condotte da Roma, dal monastero damianita di San Cosimato, sei suore "fra le quali primeggiava una tale suor Antonia da Siena. Queste Sante riformatrici furono accompagnate in Viterbo dal Rev. Mo Vicario Generale dei Frati Minori, P. Angelo da Chivasso (1411-1495); giunsero a Viterbo il 9 Maggio 1493 ed erano ad attenderle il Magistrato ed il popolo con gioia ed entusiasmo. La sunnominata suora ricevette le chiavi e il titolo della clausura e fu la prima ad essere investita del titolo di Badessa"[1252]. Le religiose vissero all'interno del monastero fino alla sua definitiva soppressione, avvenuta nel 1908. Nel febbraio del 1909, quindi, le clarisse del monastero dei santi Simone e Giuda di Viterbo, dopo aver venduto tutti i beni, il cui trasporto era ritenuto troppo oneroso (il coro, le campane, l'organo, i cinque altari in legno, lacquasantiera ed altri oggetti ancora), si trasferirono nel convento di Santa Maria delle Grazie di Vitorchiano (già dedicato alla Madonna di San Nicola e custodito dai frati Agostiniani)[1253].

La storia del monastero clareno dei Santi Simone e Giuda riveste a questo punto un'importanza decisiva per contestualizzare l'eventuale attività svolta dal Pastura per la chiesa. Se l'opera ammirata sull'altare dell'edifico da Mancini fosse stata effettivamente realizzata da Antonio del Massaro, è lecito pensare che la sua realizzazione possa essere stata commissionata dalle religiose proprio in seguito al loro ingresso ufficiale all'interno dell'Ordine delle Clarisse, avvenuto come si è visto nel maggio del 1493, quando venne nominata prima badessa delle suore quella Antonia da Siena proveniente dal convento damianita di Roma, dedicato a San Cosimato. La provenienza delle sei suore dal complesso romano induce immediatamente ad effettuare un naturale collegamento con l'affresco staccato attualmente conservato nel presbiterio della chiesa che tutta la critica, a partire da Stainmann[1254], ha attribuito al maestro sulla base della citazione di Giulio Mancini. Le notizie storiche sul monastero clareno dei Santi Simone e Giuda, quindi, arrivano a confermare definitivamente l'attribuzione al pittore viterbese dell'affresco romano e a proporre per esso un

1251 Ivi, p. 344.
1252 Ivi, p. 345.
1253 Ivi, p. 347.
1254 Stainmann 1901, pp. 25-26.

sicuro termine *postquem* collocabile al 1493: le suore di San Cosimato, infatti, dopo aver ammirato la qualità del pittore nella pala dell'altare maggiore della chiesa di Viterbo, infatti, potrebbero aver facilmente richiesto un intervento del maestro anche all'interno della loro casa romana. Probabilmente, quindi, la notizia della presenza di Antonio da Viterbo a Roma nel 1494, quando è pagato per dei lavori eseguiti per i Palazzi Vaticani, può essere collegata anche ad una sua chiamata ad opera delle Clarisse di San Cosimato, collocabile appunto nel biennio 1493-1494. L'attività del Pastura per le Terziarie di Viterbo, inoltre, potrebbe essere stata favorita anche dagli Osservanti del convento del Paradiso, che al pittore avevano fatto affrescare la lunetta del portale della propria chiesa con un'opera collocabile proprio nei primi anni Novanta del Novecento.

La datazione dell'affresco staccato in San Cosimato, inoltre, verrebbe a confermare l'osservazione critica già avanzata da Zuccari, il quale giudicando il dipinto "problematico", vi riscontrava un trattamento dei panneggi solido e sobrio e un modo caratteristico di delineare la Vergine a suo giudizio "non del tutto omogeneo alla pittura di Antonio da Viterbo"[1255] così come essa veniva interpretata nella sua accezione marcatamente pintoricchiesca.

Tuttavia alcuni elementi venivano giudicati dallo studioso vicini ad altre opere del pittore, come il volto di santa Chiara (messo in relazione da Faldi[1256] a quello della *Madonna con il Bambino* del Museo d'Arte Sacra di Tarquinia datata 1509) e quello del san Francesco, "che ripropone il tipo fisionomico della lunetta" di santa Maria del Paradiso[1257].

Un elemento estremamente interessante è costituito dalla datazione dell'opera proposta da Zuccari, il quale per "l'impronta così marcatamente peruginesca" è spinto a collocarne l'esecuzione in quella che lo studioso ritiene la "fase peruginesca" dell'artista, in anni cioè prossimi alla realizzazione della Pala Guizzi (1488) e della lunetta da Santa Maria del Paradiso, estendibili a suo giudizio anche al primo soggiorno orvietano del maestro (1489-1492).

Alla luce dei nuovi dati e delle considerazioni espresse sopra, inoltre, è possibile estendere questa fase peruginesca del Pastura anche agli anni successivi della sua produzione fino ad abbracciarla quasi integralmente, e con certezza al biennio '93-'94.

Si è visto, perciò, come il giudizio sullo sviluppo del linguaggio pasturesco vada necessariamente spostato dai vecchi poli di riferimento, individuati nella triade Perugino-

1255 Zuccari 1983, p. 226.
1256 Faldi 1970, p. 44. Per tale ragione Faldi riteneva l'affresco di San Cosimato un'opera della produzione tarda del Pastura.
1257 Zuccari 1983, p. 226.

Pinturicchio-Signorelli, ad un più ristretto binomio Perugino-Signorelli. Con questo non si vuole del tutto eliminare l'influenza che l'arte del Pintoricchio ha esercitato sul maestro viterbese, ma ridimensionarla notevolmente rispetto a quanto fino ad oggi è stato indicato ed individuarla prevalentemente nel linguaggio antichizzante che Pastura mette in mostra nelle ultime sue opere, in particolare negli affreschi di Tarquinia.

Tornando al dipinto in San Cosimato, un ulteriore elemento che potrebbe essere preso in considerazione, inoltre, riguarda la sua iconografia, tesa ad esaltare le principali figure di santi che potevano essere venerati all'interno di un complesso di suore damianite: la Vergine con il Bambino, san Francesco e santa Chiara (questi ultimi i due fondatori dell'ordine maschile e femminile dei Minori). Si potrebbe avanzare l'ipotesi (purtroppo attualmente non verificabile) che tale iconografia, forse arricchita dalla presenza dei santi apostoli Simone e Giuda, fosse stata utilizzata da Antonio del Massaro anche per il dipinto dell'altare maggiore della chiesa delle Clarisse di Viterbo e che l'opera romana costituisca una riproposizione dell'invenzione sperimentata nella città di Santa Rosa.

La perduta tavola viterbese della chiesa delle Clarisse, databile probabilmente al 1493 o all'anno successivo, potrebbe costituire, inoltre, una conferma anche ad una presenza continuativa del Pastura a Viterbo negli anni successivi al suo primo soggiorno orvietano e dare forza alla notizia di un suo impegno in questo momento nella cappella del Palazzo dei Priori della sua città.

Ancora in questi anni, inoltre, si pone la decorazione di un importante monumento viterbese in cui potrebbe essere stato attivo ancora una volta Antonio del Massaro. Si tratta del tempietto della Madonna della Peste, fatto realizzare a Viterbo nel 1494 in seguito alla cessazione del morbo.

La pregevole costruzione rinascimentale, che attualmente sorge nella moderna Piazza del Sacrario, era stata edificata in prossimità del distrutto ponte Tremolo che permetteva anticamente di superare il torrente Urcionio per raggiungere il quartiere dove si erge la chiesa agostiniana della Trinità[1258].

All'interno dell'edificio a pianta ottagona si trovano ancora degli affreschi, purtroppo molto danneggiati, conservati all'interno di nicchie poco profonde che si aprono nelle pareti: in quella posta a sinistra dell'ingresso si osserva la figura di *San Giovanni Battista*, mentre in quella a destra campeggiava in origine un trittico con *San Sebastiano* al centro tra *Antonio Abate*, a destra, e un altro santo non identificabile, a sinistra. Purtroppo di quest'ultimo riquadro risulta attualmente visibile solo il volto di Sebastiano, mentre le altre due figure sono

1258 Valtieri-Bentivoglio 2012, p. 280 n. 3.

andate perdute; tuttavia i tre personaggi si possono ancora parzialmente vedere quasi nella loro interezza in alcune foto realizzate negli anni Trenta[1259]. Mai presi seriamente in considerazione dagli studi dedicati al Pastura, ad eccezione di una fugace citazione di Faldi, che li elencava tra i prodotti della scuola del pittore[1260], i due affreschi vanno assegnati con buona certezza alla diretta mano di Antonio del Massaro. Le due immagini ancora conservate, infatti, il mezzobusto di san Giovanni Battista e il volto di san Sebastiano, manifestano una assoluta identità di scrittura con le opere certe del maestro viterbese: il volto solidamente costruito e fortemente caratterizzato del Battista, infatti, può essere agevolmente confrontato con quello dello stesso Giovanni Battista e di san Bartolomeo (ma il caratteristico modo di delineare le labbra permette confronti anche con gli altri personaggi del quadro) della Pala Guizzi, mentre la particolare posa della testa, l'accentuazione delle cavità orbitali e della volumetria degli occhi, il particolare andamento pronunciato della mascella di Sebastiano sono estremamente vicini (al punto di diventare una sigla del pittore) al volto di Maria nella tavola del 1509 del Museo di Tarquinia, a quello del profeta Isaia nella vela della volta della tribuna di Santa Margherita sempre a Tarquinia (e nella stesso ciclo, al personaggio femminile subito dietro alla Vergine nella scena dello *Sposalizio*) e, ancora, a quello della Madonna affrescata a San Cosimato a Roma.

La particolare vicinanza nella solidità della strutturazione delle figure ai personaggi della pala Guizzi e a quelli in San Cosimato, indurrebbero a pensare che gli affreschi siano stati eseguiti in un momento non troppo distante dai primi anni novanta. Considerando, inoltre, che il santuario era stato edificato per rendere grazie alla cessazione della peste, si deve credere che la decorazione dell'interno del tempietto sia avvenuta in un momento piuttosto vicino al suo completamento, soprattutto per quanto riguarda l'esecuzione del san Sebastiano, il principale tra i santi invocati contro il morbo.

La commissione al Pastura della decorazione del tempietto dedicato alla Vergine, quindi, potrebbe essere avvenuta proprio nel 1494 o nell'anno successivo e deve essere considerata una conferma del favore che l'artista in questo momento aveva trovato nella sua città dopo la sua attività ad Orvieto. La commissione, infatti, anche se effettuata da privati cittadini[1261], ha riguardato un monumento dalle spiccate valenze pubbliche. Una prova dell'importanza rivestita dal piccolo santuario è data anche dall'elevata qualità stilistica del disegno

1259 Ivi, p. 281, fig. 12.

1260 Faldi 1970, p. 44. Riporta l'attribuzione alla bottega del Pastura anche Laura Pace Bonelli (2001, p. 214) e Simonetta Valtieri (Valtieri -Bentivoglio 2012, p. 280 n. 2)

1261 Nelle mattonelle è scritto il nome di Paolo Mazzatosta, di Martino conciatore di grano e di un certo Paolo di Nicola. Il nome di quest'ultimo personaggio è seguito dal verbo “pinsit” ed è stato riconosciuto come la firma del ceramografo responsabile della decorazione delle mattonelle (Valtieri-Bentivoglio 2012, p. 278).

architettonico e dalle raffinate mattonelle maiolicate che ancora si conservano al suo interno[1262].

La decorazione del tempietto di Santa Maria della peste di Viterbo, inoltre, potrebbe aver costituito un modello per gli artisti locali. In particolare, la figura di san Sebastiano venne probabilmente presa a modello dal Fantastico nell'analogo santo che questi affrescò sulla parete absidale della cappella della Peste a Montefiascone nel 1506. Anche se della figura del D'Avanzarano, infatti, sopravvivono solamente le gambe (andate distrutte nell'affresco del Pastura) a Montefiascone è facilmente leggibile l'impostazione della parte alta della figura attraverso l'incisione del cartone: la particolare posizione del busto, delle braccia e del volto dei due personaggi è estremamente vicina al punto da far ritenere piouttosto plausibile l'ipotesi che la figura realizzata da Antonio del Massaro abbia fatto da modello per quella del Fantastico.

1262 Per l'analisi architettonica dell'edificio cfr. Valtieri 1983, pp. 101-102; Pace Bonelli 2001, pp. 214-215; Valtieri-Bentivoglio 2012, pp. 277-278.

Eusebio di Gaspare Vascelletti da Montefiascone

Nel 1523 scoppia in Italia centrale una terribile epidemia di peste. Anche la città di Orvieto non sfugge al flagello. In tale terribile circostanza si era costituita in città una confraternita intitolata a san Rocco che aveva chiesto al Comune il 15 marzo una parte degli spazi posti sotto al palazzo comunale, nel punto in cui erano crollate le volte a causa dalla caduta della adiacente torre civica avvenuta nel 1514[1263]. Per non pregiudicare il progetto di restauro dell'edificio redatto da Michele Sanmicheli, la richiesta fu respinta. Tuttavia, successivamente venne avanzata un'altra richiesta per ottenere un'altra area comunale dove poter edificare una chiesa dedicata a San Rocco nella vicina Piazza del Popolo[1264].

È così che il 23 marzo del 1523 lo stesso Sanmicheli in qualità di soprastante della fabbrica di San Rocco ottenne il permesso dal vicario del vescovo di erigere l'edificio religioso e tre giorni dopo ricevette dal comune di Orvieto l'area dove poter gettare le fondamenta della costruzione[1265]. Dopo una serie di contrasti sorti a causa di alcuni diritti esistenti sul sito, finalmente nel 1525 il cantiere prese definitivamente il via. I lavori procederono ad ogni modo con lentezza e solo il 4 luglio 1527 si coprì il tetto della chiesa[1266]. La chiesa venne probabilmente progettata da Sanmicheli, che tuttavia, nel 1525, partì per sempre dalla città di Orvieto quando ancora i lavori erano appena iniziati. Si è pensati perciò ad attribuire al suo intervento solo il disegno iniziale, forse successivamente modificato nella pianta dai continuatori del cantiere e la trabeazione della facciata, molto vicina a quella di Palazzo Petrucci[1267].

All'interno della chiesa sono documentati due interventi decorativi: il primo realizzato il 10 ottobre 1527, appena terminata l'edificazione del tempio, quando il pittore Cristoforo di Bartolomeo da Marsciano promise di dipingere all'interno della chiesa la figura delle Vergine Maria e ai lati quelle dei santi Sebastiano, Rocco e Michele Arcangelo[1268]. Una successiva notizia, invece, ricorda espressamente delle pitture eseguite nell'abside da Eusebio di Gaspare Vascelletti da Montefiascone, stimate il 23 marzo 1534, quando il maestro era ormai defunto, dai due pittori orvietani Nazio di Bartolomeo e Angelo di Crisostomo[1269]. È a questo documento che si riferisce Perali quando dice che nel 1534 gli affreschi del tamburo dell'abside vennero pagati agli eredi di “M.o Eusebio di Montefiascone che aveva fatto il

1263 Fagliari Zeni Buchicchio 1995, p. 46.
1264 *Ibidem.*
1265 *Ibidem.*
1266 Ivi p. 263 n. 96.
1267 Ivi, p. 46.
1268 Ivi, p. 263 n. 96.
1269 Fagliari Zeni Buchicchio 2004, pp. 66-67, n. 57.

lavoro”[1270].

Attualmente la chiesa si presenta in uno stato piuttosto trascurato e risulta chiusa. Recentemente, tuttavia, è stato avviato un intervento di restauro sugli affreschi piuttosto deteriorati dell'abside che è stato possibile osservare in occasione dell'ultimazione dell'intervento di pulitura.

La struttura dell'abside risulta divisa nelle due parti della calotta e del tamburo da una cornice lapidea che contribuisce a distinguere nettamente la composizione in due registri. In quello inferiore delle colonne decorate da tralci vitinei fingono di sostenere la cornice soprastante e inquadrano cinque archi a tutto sesto che ospitano altrettanti personaggi sacri riconoscibili, da sinistra verso destra, in *Sant'Agostino*, *San Rocco*, *La Vergine in trono con il Bambino*, *San Sebastiano* e *San Francesco*.

Nella parte soprastante la composizione è concepita in maniera unitaria e vi compare, molto danneggiata e di difficile lettura, la grande figura del *Cristo in una mandorla di cherubini* intento a scagliare le frecce strette saldamente in pugno nelle due mani, fiancheggiato a i lati dalla Vergine (a sinistra) e da San Giovanni Battista (a destra), raffigurati stanti, mentre ancora più lateralmente, inginocchiati, compaiono nuovamente *San Rocco* (a sinistra) e *San Sebastiano* (a destra).

Il primo a menzionare gli affreschi è Tommaso Piccolomini Adami, che nel 1883 li giudica “un'opera assai deperita che ricorda la maniera di Sinibaldo Ibi, allievo del Perugino”[1271]. Forse a causa di tale attribuzione, successivamente l'archivista Pericle Perali, a conoscenza del documento che attribuiva gli affreschi a Eusebio da Montefiascone, assegnò a quest'ultimo i dipinti della parte inferiore dell'abside, e a Sinibaldo Ibi quelli della calotta[1272].

Successivamente Gnoli, sulla scorta dell'osservazione di Perali che aveva indicato la presenza di due mani, riferisce i dipinti a Cristoforo da Marsciano e, per la maggior parte, a Eusebio di Gaspare, riscontrandovi tardi influssi del Perugino e del Signorelli[1273].

Nel suo volume sulla pittura umbra, anche Todini assegnava gli affreschi dell'abside a Cristoforo da Marsciano, datandoli tra il 1527 e il 1534 e indicando dubitativamente la collaborazione con Eusebio da Montefiascone. Sulla base degli affreschi orvietani, inoltre, lo studioso giudicava il maestro “affine ai pittori viterbesi del primo cinquecento”[1274]. Sembrerebbe condividere l'attribuzione a Cristoforo da Marsciano anche Laura Guidi di Bagno, che ha offerto il più recente contributo critico sugli affreschi: la studiosa giudica

1270 Perali 1919, p. 163.
1271 Piccolomini Adami 1883, p. 219.
1272 Perali 1919, p. 163.
1273 Gnoli 1923, p.
1274 Todini 1989, I, p. 61.

l'autore di questi dipinti consapevole dell'attività matura del Pastura, espressa dal viterbese nel periodo successivo all'impresa degli Appartamenti Borgia in Vaticano e ritiene i suoi affreschi contraddistinti da un carattere umbro-laziale "ben leggibile nell'equilibrio sereno e armonico della narrazione"[1275]. I motivi desunti dai maggiori esponenti della pittura umbra vengono, inoltre, reputati tardivi e limitati a elementi di carattere decorativo come le grottesche, chiaramente desunte dal Signorelli[1276]. Il livello qualitativo dell'insieme viene, infine, giudicato felice e ritenuto una "testimonianza della persistenza e della diffusione della lezione dei grandi maestri"[1277].

Mentre gli affreschi del tamburo sono ritenuti "qualitativamente alti anche nel libero partito decorativo delle grottesche", al contrario quelli della calotta apparirebbero abbassati al livello di una pittura devozionale di carattere locale[1278]: da ciò sembrerebbe che la studiosa ritenga opera di Cristoforo da Marsciano, il pittore creduto di più alto livello (forse in virtù delle sue conoscenze con personaggi di alto spessore culturale), i santi effigiati nelle edicole della parete absidale, e che riferisca ad un altro maestro (evidentemente Eusebio da Montefiascone, anche se il nome dell'artista non è mai indicato espressamente) quelli del catino, considerati più scadenti.

Cristoforo di Bartolomeo da Marsciano risulta documentato a Orvieto fin dalla fine del Quattrocento, quando è in rapporti con uno dei personaggi più interessanti della città, l'arcidiacono della cattedrale, futuro vescovo di Nepi e Sutri (nel 1503) Antonio Alberi. Tale personaggio si è conquistato un posto di rilievo nella storia della Fabbrica del Duomo di Orvieto per aver commissionato tra il 1498 e il 1504 la libreria della cattedrale che dall'arcidiacono prese il nome, dotandola con diversi lasciti di oltre duecento volumi[1279]. La stessa libreria, inoltre, venne decorata nello stesso periodo in cui la cappella di San Brizio veniva affrescata da Luca Signorelli, con ritratti di giuristi, filosofi, medici, storici e più ingenerale uomini della cultura e del sapere dell'antichità.

Il 19 aprile 1499 e il 27 dicembre 1504, il pittore Cristoforo da Marsciano è documentato come testimone in due atti stipulati all'interno del palazzo che l'arcidiacono possedeva a Orvieto in contrada San Leonardo. Soprattutto il secondo documento testimonia uno stretto legame dell'artista con l'ecclesiastico, in quanto in quella occasione il maestro è presente alla

1275 Guidi di Bagno 2010, p. 426.
1276 *Ibidem.*
1277 Ivi, p. 429.
1278 *Ibidem.*
1279 Sulla libreria Alberi cfr. Fagliari Zeni Buchicchio 1996[a], pp. 460-467; Gilbert 1996, pp. 307-319; Guidi di Bagno 2010, p. 413; Andreani-Cannistrà 2012, p. 153-163.

redazione di uno degli ultimi codicilli del testamento del prelato[1280]. Per tale ragione si è creduto che il pittore possa essere stato coinvolto dall'Alberi nella decorazione della libreria del Duomo e, forse, nella decorazione del suo palazzo. Ugualmente, il maestro è stato collegato al progetto presentato dal vescovo di Nepi e Sutri nel novembre del 1504 di far dipingere a sue spese con figure e pitture secondo un disegno da lui presentato le pareti del transetto del duomo di Orvieto[1281]. In realtà, fino ad ora, l'unica notizia che collega Cristoforo da Marsciano con una specifica attività pittorica è costituita dal documento già conosciuto da Perali[1282], in cui il maestro si impegna entro due mesi a realizzare la Madonna e santi all'interno della chiesa di San Rocco nell'ottobre del 1527.

Per quanto riguarda la figura di Eusebio di Gaspare Vascelletti da Montefiascone, appartenente ad una famiglia che a Montefiascone ebbe anche nel Seicento importanti esponenti[1283], possediamo sul maestro alcune notizie che lo vedono attivo in alcuni centri situati ad una certa distanza tra Umbria e alto Lazio. La più antica informazione sul pittore risale al 3 dicembre 1503, quando il maestro riceve l'incarico di dipingere le pianelle e i legni (travi e travicelli) del tetto della primitiva chiesa di Sant'Andrea a Vetralla (diversa da quella attuale ricostruita nel Settecento)[1284].

In questo cantiere il maestro si era aggiunto ai due fratelli viterbesi Rosato e Domenico di Bernardo che avevano preso l'incarico del cottimo per lo stesso lavoro il precedente 16 luglio 1503[1285]. Evidentemente i due pittori non riuscivano a far fronte all'impegnativo compito e i santesi avevano deciso di affiancargli un aiuto. Successivamente Eusebio è ricordato nel 1520 a Orte, dove stima il lavoro di decorazione eseguito da Egidio di Cola di alcuni elementi architettonici della chiesa dell'ospedale della Compagnia della Madonna dei Raccomandati[1286]. La presenza del pittore a Orte potrebbe essere stata favorita in qualche modo dal fatto che egli vi aveva preso in moglie una certa Gaudenzia[1287], e forse il maestro potrebbe aver intrattenuto con quel centro anche dei rapporti professionali di una certa consistenza.

Già agli inizi del 1529 il maestro è documentato a Orvieto dove morirà verso la fine del 1532. Di quest'ultima notizia fa testimonianza l'inventario dei beni dell'artista richiesto dalla moglie il 3 dicembre di quell'anno, alla presenza del pittore Sigismondo da Imola, nel quale si citano

1280 Fagliari Zeni Buchicchio 1996, p. 461.
1281 *Ibidem.*
1282 Perali 1919, p. 162.
1283 Sui Gasparre di Montefiascone cfr. Breccola 2012, pp. 23-24. Questa casata aveva una sepoltura in San Flaviano e nel Seicento vide tra i suoi più illustri esponenti il notaio Gasparre de Gasparis, documentato nei primi trent'anni del secolo.
1284 Fagliari Zeni Buchicchio 2004, p. 66 n. 54.
1285 Ivi, n. 54.
1286 *Idem* 1991, p. 22.
1287 *Idem* 2004, p. 46.

genericamente “molti disegni di decto mastro Eusepio”[1288]. Probabilmente in questi anni il maestro deve aver aperto una bottega nella città di Orvieto, all'interno della quale potrebbe essere stato attivo come collaboratore il conterraneo Sigismondo da Imola, già aiuto a Montefiascone nel secondo decennio del Cinquecento di Giovan Francesco D'Avanzarano. Nel 1530, infatti, Eusebio risulta attivo per la Fabbrica del Duomo, dalla quale è chiamato a dorare e dipingere il tabernacolo ligneo a colonnine della statua dell'Assunta eseguita da Sebastiano Toti[1289].

Certamente la decorazione dell'altare maggiore della chiesa di San Rocco deve essere avvenuta in un momento posto a ridosso della morte del maestro, il quale non riuscì a incassare il compenso, che venne richiesto dagli eredi nel 1534. Per tale ragione furono chiamati a stimare le pitture il 23 marzo di quell'anno i due pittori orvietani Nazio o Naccio Bartolomei e Angelo di Crisostomo, quest'ultimo forse figlio del pittore Crisostomo di Giacomo.

Per quanto riguarda le pitture dell'abside della chiesa di San Rocco (figg. 48-58), credo che valga in primo luogo scartata l'ipotesi che esse possano essere state eseguite in collaborazione dai pittori Cristoforo da Marsciano e Eusebio di Gaspare. La supposta partecipazione al cantiere, probabilmente avanzata in virtù del documento del 1527, infatti, non ha alcun fondamento in quanto chiaramente l'atto non si riferisce ai dipinti dell'altare maggiore. Cristoforo da Marsciano, infatti, si impegnava a realizzare solamente le figure della Vergine tra i santi Sebastiano, Rocco e Michele Arcangelo, mentre si è visto come l'iconografia degli affreschi nell'abside sia molto più complessa. Né pare possibile che la confraternita di San Rocco possa aver commissionato al maestro umbro solo la parte inferiore della decorazione lasciando incompiuta la calotta. Inoltre, dato che i santi ricordati nel documento non corrispondono a quelli effettivamente realizzati, pur ammettendo che ci sia stato un cambiamento di programma si può ragionevolmente fugare ogni dubbio considerando la brevità del tempo entro il quale il pittore si impegnava nell'ottobre del 1527 a terminare l'opera, appena due mesi: una superficie vasta come quella del tamburo della grande abside della chiesa di San Rocco, infatti, avrebbe richiesto necessariamente molto più tempo per essere affrescata e un contratto più dettagliato in cui senza dubbio si sarebbe indicata la particolare collocazione dei dipinti all'interno dell'edificio.

Probabilmente l'attribuzione a Cristoforo da Marsciano deve essere stata suggerita agli studiosi dagli accenti fortemente umbri, e in particolare perugineschi, che traspaiono dalle

1288 *Ibidem.*
1289 Breccola 2012, p. 24.

figure absidali. La provenienza da un centro posto non molto distante da Perugia, infatti, e comunque entro la sua sfera di influenza artistica, ha giocato quindi certamente a favore di un'assegnazione delle pitture al maestro marscianese. In realtà, al pittore, come aveva già implicitamente osservato Perali, venne commissionata più verosimilmente la decorazione di una cappella oggi scomparsa posta lungo le pareti laterali dell'edificio, ricoperte da una ridipintura ottocentesca o dei primi anni del Novecento.

Gli affreschi dell'abside della chiesa di San Rocco a Orvieto devono, quindi, essere attribuiti, in accordo con quanto suggerito dalla documentazione, a Eusebio di Gaspare Vascelletti da Montefiascone.

In merito alla possibilità di riferire il ciclo a due distinte mani, ritengo che l'intera composizione vada assegnata ad un'unica mente organizzatrice, che si è trovata costretta a distinguere i due registri in modo così netto dalla condizionante cornice marcapiano, che obbligava il pittore a organizzare la zona inferiore secondo delle proporzioni piuttosto schiacciate. La superficie della calotta, al contrario, si presenta di una notevole estensione cosicché il risultato finale è quello di trovarsi di fronte a dei personaggi profondamente diversi dal punto di vista delle proporzioni sui due registri: in quello superiore essi si presentano campeggianti nel catino, monumentali e torreggianti rispetto a quelli molto più piccoli inseriti all'interno delle arcate della zona inferiore. Le presunte differenze stilistiche riscontrate tra gli affreschi di questa parte e quelli della zona soprastante, denunciate per la prima volta da Perali (quando le condizioni conservative e di visibilità degli affreschi dovevano essere già non ottimali), a mio avviso vanno molto ridimensionate: confrontando alcuni dettagli dei volti, infatti, si nota come la concezione di fondo e, in particolare, la particolare tecnica di stesura pittorica e di costruzione delle linee di contorno dei nasi e degli occhi, attraverso pennellate filamentose molto evidenti, è pressoché la stessa, come ad esempio nella mutila figura di san Francesco e in quella di san Giovanni Battista. A mio avviso le differenze maggiori si riscontrano per lo più in una tendenza alla semplificazione e alla compendiarietà nella definizione dei personaggi di maggiore formato della calotta, probabilmente perché questi, trovandosi ad una certa distanza dallo spettatore, non necessitavano di quella definizione e di quella minuziosità riservate ai protagonisti del registro inferiore.

Le più piccole dimensioni di questi ultimi e il loro collocamento ad una quota più bassa, di certo hanno spinto il maestro a concentrarsi di più su queste figure, soprattutto sui volti, che appaiono molto curati e di una qualità piuttosto sostenuta. Sembrerebbe, inoltre, che il pittore si sia trovato di più a suo agio nell'esecuzione delle figure di scala ridotta: la realizzazione dei

dipinti di formato monumentale, infatti, richiede come è noto una superiore perizia tecnica da parte di un artista, che non ha la possibilità di apprezzare pienamente l'effetto finale fino al termine dei lavori e allo smontaggio del ponteggio.
In una siffatta condizione egli deve fare affidamento sulla sua capacità di immaginazione e di astrazione e deve riuscire a mantenere le proporzioni e la credibilità delle pose e delle espressioni delle figure conferendo grandiosità e monumentalità ai personaggi attraverso gesti essenziali e vigorosi, necessari a rendere chiaramente leggibili gli affreschi da lontano ma poco apprezzabili alla distanza ravvicinata dal muro a cui il maestro dipinge.
Un analogo problema si incontra nel giudicare i volti delle figure del registro superiore e inferiore osservandole e fotografandole dal ponteggio del restauratore: quelli di formato più piccolo appaiono più risolti e di qualità più alta di quelli abbozzati con pochi tratti essenziali nel soprastante catino. Occorre aggiungere, inoltre, che i volti dei personaggi principali della calotta, come la Vergine e il Cristo, sono andati quasi completamente perduti e che quelli di molti puttini e di angioletti sono stati molto ridipinti e si prestano difficilmente ad una efficace lettura stilistica.
Alla luce di tali considerazioni, quindi, sarei portato ad assegnare l'esecuzione di tutti gli affreschi dell'abside ad un solo maestro, certamente identificabile in Eusebio di Gaspare, il quale probabilmente in questa impresa si potrebbe essere valso dell'aiuto di un collaboratore, quale potrebbe essere stato Sigismondo da Imola, presente all'inventario stilato subito dopo la morte del maestro (avvenuta come si è visto a poca distanza dalla conclusione dei dipinti), nel quale il pittore imolese è definito abitante di Orvieto.
Gli affreschi di San Rocco presentano dei caratteri stilistici di chiara ascendenza umbra.
Tuttavia, come aveva giustamente notato Todini, questi riflettono la particolare declinazione della pittura umbro-peruginesca offerta nel territorio viterbese. Certamente alcuni elementi possono essere riferiti all'influenza considerevole esercitata in quest'area dal Pastura, ma ancor più, a mio avviso, si riscontrano nelle suadenti e languide espressioni dei personaggi orvietani anche forti consonanze con le figure di Valentino di Sebastiano Pica, come ad esempio nei volti dei santi e della Vergine dell'affresco delle balie a Vitorchiano. Si è visto, infatti, come il pittore viterbese fosse in rapporti con artisti di Montefiascone e come abbia lasciato delle opere anche nel territorio falisco.
È quindi, a mio avviso, possibile che la particolare declinazione del peruginismo sviluppata dal Pica, come si è visto intento ad avvolgere in effuse dolcezze di sfumato le sue figure, atteggiate in espressioni sentimentali ma saldamente concepite, abbia riscosso l'apprezzamento dei pittori attivi in quegli anni intorno al lago di Bolsena.

Risulta interessante constatare come ancora una volta, in un momento in cui la città di Orvieto si trovava sguarnita di grandi personalità artistiche attive all'interno del Duomo, essa si sia rivolta per soddisfare esigenze di carattere devozionale e di interesse cittadino, come la decorazione della chiesa di una confraternita antipeste, a maestranze provenienti dell'area viterbese.

Senza dubbio lo stile di Eusebio risulta caratterizzato anche da una dose di solido plasticismo signorelliano, come dimostrano i volumi turgidi ed espansi dei volti e le grottesche con motivi classici, quali delfini e tritoni ripresi dalla Cappella di San Brizio. Nei personaggi del Vascelletti, inoltre, si riscontrano caratteristiche a volte contrastanti, forse dovute ad una cultura di base di natura un po' corsiva e vernacolare su cui si è andata ad aggiungere l'imitazione di modelli elevati, facilmente accessibile ad esempio nei centri di Viterbo e Orvieto. Ad esempio, alla tenera e delicata conduzione dei volti femminili (come quello di Maria, particolarmente riuscito), o di alcuni personaggi maschili caratterizzati da analoghi lineamenti efebici e delicati (si veda ed esempio la squisita qualità del san Rocco, dal sapore quasi pintoricchiesco), si associano dei visi risolti con tratti rustici e popolareggianti, come quello del sant'Agostino e dei santi Giovanni Battista e Sebastiano.

Alcuni personaggi mostrano più di altri di essere stati ripresi da invenzioni precedenti, come ad esempio il sant'Agostino che legge il libro, probabilmente ispirato al san Ludovico dipinto dal Pastura nella lunetta della chiesa della Santissima Trinità. La stessa posa del san Rocco inginocchiato nel catino sembrerebbe ispirarsi, inoltre, ad analoghi personaggi del Perugino.

Un ulteriore elemento a conferma della paternità del ciclo da parte di Eusebio trovo che possa essere riscontrato nella particolare strutturazione della composizione. Ritengo, infatti, che la decisione di riservare alla zona inferiore dell'abside una teoria di santi inseriti all'interno di archi scanditi dall'ordinanza, cui si contrappone, in alto, una grande Sacra rappresentazione concepita unitariamente, possa essere stata ispirata dalla Cappella della Pestilenza della chiesa di Sant'Agostino a Montefiascone. Tale monumento deve essere necessariamente rivalutato, in quanto si è avuto modo di constatare come la sua decorazione influenzò fortemente la formazione e l'attività di numerosi maestri locali. Nello specifico caso orvietano occorre evidenziare come la stessa dedicazione della cappella falisca abbia costituito per Eusebio un obbligato punto di riferimento iconografico. Si è visto, infatti, come l'oratorio sia stato realizzato per una confraternita sorta intorno ad un'immagine, probabilmente trecentesca, che rappresentava proprio il Cristo intento a scagliare delle frecce alla presenza della Vergine. La struttura della decorazione dell'abside della cappella agostiniana, organizzata intorno a questa icona antipeste, è stata impostata proprio nello stesso modo di quella della chiesa di San

Rocco a Orvieto: la zona inferiore è stata divisa in cinque arcate che inquadrano dei santi, mentre in alto, nel catino, sono state inserite delle figure di proporzioni monumentali dove campeggiava il Cristo, certamente intento a scagliare delle frecce con accanto la Vergine e altri personaggi (probabilmente angeli musicanti) oggi perduti.

Appare molto evidente che Eusebio abbia voluto riproporre, aggiornandola e adattandola alle diverse misure e ad un diverso formato della parete, l'idea del Fantastico.

A dispetto della qualità riscontrata nell'esecuzione dei volti, si registra negli affreschi orvietani una certa caduta di tono nell'esecuzione delle mani dei personaggi, anche in quelle della Vergine con il Bambino al centro della calotta, segno questo che la tenuta formale di ogni dettaglio sfuggiva un po' al maestro, probabilmente focalizzato più su alcuni punti della composizione per lui maggiormente importanti. La stessa tendenza alla semplificazione e ad una scrittura più abbreviata e rigida che caratterizza i volti del san Giovanni Battista e del san Sebastiano del catino, si ritrova anche nelle architetture dipinte, negli elementi decorativi a grottesca, nei tralci vitinei abitati che si attorcigliano intorno alle colonne. Questi segni di pesantezza, di scarsa sprezzatura e disinvoltura proprio in quei punti dove emerge di più la mano felice di un pittore, ossia nelle parti marginali, meno controllate, danno la misura del livello qualitativo di Eusebio, di certo un interessante maestro di provincia di buona, ma non eccelsa, qualità.

A mio giudizio un altro inedito attestato dell'attività orvietana del maestro di Montefiascone può essere riconosciuto nella cappella di Santa Caterina nella chiesa del Monastero di San Paolo (fig. 59). Inserito all'interno di un interessante edificio completamente ristrutturato nel settecento, l'affresco si trova sul primo altare della parete sinistra e rappresenta la *Vergine in trono con il Bambino* intento a consegnare l'anello del matrimonio mistico alle sante *Caterina da Siena e Caterina d'Alessandria*, inginocchiate rispettivamente a sinistra e a destra del trono, mentre in secondo piano, sempre ai fianchi della Vergine, si riconoscono le sante *Maddalena*, a sinistra, e *Agnese*, a destra. L'articolata iconografia dell'affresco si ricollega alla complessa storia dell'insediamento monastico e permette di datare in maniera piuttosto precisa l'esecuzione delle pitture.

Il monastero femminile di San Paolo era in origine soggetto alla regola benedettina e sottoposto all'autorità dell'abate del monastero di San Paolo fuori le mura a Roma, i cui monaci avevano promosso l'edificazione della struttura orvietana a partire dal 1221[1290]. Successivamente, le religiose preferirono vestire l'abito dei Frati Predicatori, vedendosi riconosciuto ufficialmente tale passaggio nel 1304 da Benedetto XI, che le sottopose al

1290 Piccolomini Adami 1883, p. 238.

Generale di San Domenico[1291]. Le monache domenicane di San Paolo furono tra le prime ad aderire alla riforma dell'ordine promossa da Girolamo Savonarola, e vennero confermate in tale adesione da Clemente VII il 31 marzo 1528[1292]. Particolarmente importante per la datazione dell'affresco risulta la memoria secondo la quale, nel sito attualmente occupato dal monastero di San Paolo, vi erano anticamente quattro monasteri, dedicati rispettivamente a Santa Cecilia (appartenente all'Ordine Premostratense), a Sant'Agnese, San Pancrazio e Santa Caterina d'Alessandria, tutti e tre dell'Ordine Benedettino[1293].

Nel tempo vennero accorpati al monastero di San Paolo quelli di Santa Caterina e di Santa Cecilia, mentre a loro volta erano stati fusi tra loro i cenobi femminili di Sant'Agnese e San Pancrazio.

Nel 1499, infine, anche questi ultimi due vennero uniti da Alessandro VI al complesso paolino.

Le antiche chiese di san Pancrazio e di Santa Caterina pertinenti ai due monasteri soppressi rimasero così all'interno dell'orto di quello di San Paolo[1294].

Nel 1527, quando Clemente VII, che si era ritirato a Orvieto in seguito al Sacco dei Lanzichenecchi, fece visita al monastero domenicano, le monache lo supplicarono di poter demolire le antiche chiese di Santa Caterina e di San Pancrazio, ottenendo tale facoltà a patto che all'interno della chiesa di San Paolo si erigessero due cappelle sotto l'invocazione dei medesimi santi[1295]: la cappella dedicata a San Pancrazio fu edificata dal vescovo Vasonese, o di Guascogna, maestro di casa del pontefice, mentre quella di Santa Caterina dal Frate predicatore Martino del Piombo, così chiamato per l'ufficio che gli era stato assegnato dal papa[1296].

Risulta del tutto evidente, a questo punto, come la cappella sul primo altare a sinistra, debba essere identificata in quella di Santa Caterina ricostruita dopo il 1527 da fra' Martino del Piombo, dove massimo valore viene conferito alla figura delle due sante omonime. In particolare, risulta interessante come l'iconografia delle nozze mistiche, tradizionalmente riservata a Santa Caterina d'Alessandria, sia qui replicata anche per Santa Caterina da Siena, figura predominante del *pantheon* domenicano, soprattutto all'interno di un monastero femminile di tale ordine. La scelta di Santa Caterina da Siena potrebbe essere stata suggerita,

1291 *Ibidem.*
1292 *Ibidem.*
1293 *Ibidem.*
1294 Ivi, p. 239.
1295 Ivi, p. 240.
1296 *Ibidem.* Le cappelle di San Pancrazio e di Santa Caterina vennero più restaurate successivamente da due monache, quella di San Pancrazio da Suor Vittoria Casali, mentre quella di Santa Caterina da Suor Clelia degli Albizi (*ibidem*).

inoltre, proprio dal committente dell'altare, appartenente allo stesso ordine religioso della santa.

Grazie al riconoscimento dell'altare di Santa Caterina, si dispone di un termine di riferimento cronologico *post quem* al 1527 per l'affresco che si deve credere possa essere stato eseguito non molto tempo dopo, nello stesso anno o in quello successivo (ad ogni modo esso va ricompreso tra il 1527 e il 1532, anno della morte del pittore).

Per quanto riguarda l'attribuzione a Eusebio di Gaspare, basti confrontare la figura della Vergine, in special modo il volto, con quella dell'abside della chiesa di San Rocco, e ancor di più con quella particolarmente delicata di San Rocco, per rendersi conto dell'identità di mano. L'affresco in San Paolo rispetto a quello in San Rocco sembrerebbe di qualità meno sorvegliata e le stesse teste delle figure appaiono più fiacche e caratterizzate da qualche incertezza. L'impostazione generale della scena, tuttavia, tradisce tutti quegli elementi tipici del linguaggio di Eusebio così come li abbiamo riscontrati negli affreschi documentati, evidenti nel peruginismo allentato e dimesso, nelle espressioni sentimentali dei volti, nel paesaggio umbro che scolora in lontananza, nelle pose un po' rigide di alcune figure (a tratti pesanti e lievemente disarticolate, come quella di santa Caterina da Siena) e nelle mani deboli e un po' approssimative.

Forse potrebbero essere assegnate ugualmente a Eusebio Vascelletti anche le due tavole del Museo dell'Opera del Duomo di Orvieto, già ritenute da Todini opera di Crisostomo da Marsciano probabilmente sulla base dei confronti con gli affreschi della chiesa di San Rocco (quest'ultimi, come si è visto, ugualmente attribuiti dallo studioso al pittore marscianese).

I due dipinti si presentano piuttosto alterati e le fattezze dei personaggi sembrerebbero essere state in parte distorte da alcune ridipinture. Tuttavia i volti mostrano delle vicinanze con quelli sicuramente realizzati da Eusebio in San Rocco, come ad esempio quello di sant'Agostino, avvicinabile al san Pietro, e quello di San Giovanni, i cui lunghi baffoni delineati da grosse e schematiche pennellate richiamano in parte i baffi di san Paolo nella tavola del museo[1297].

Forse allo stesso Eusebio di Gaspare potrebbe essere avvicinato anche l'affresco staccato con il *San Michele Arcangelo*, già nel museo di Lipsia e in origine proveniente dalla cappellina Gualtiero dedicata alla Maddalena all'interno del Cappellone di San Brizio nel duomo di Orvieto, purtroppo distrutto durante i bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale[1298].

Attribuito da Ricci all'autore delle figure di piccolo formato eseguite sulle volte della Sala dei Santi nell'Appartamento Borgia in Vaticano e ritenuto da Gnoli il prodotto di un artista

1297 Per le due tavole cfr. Cannistrà 2006, p. 80 n. 35-36.
1298 Per le vicissitudini dell'opera cfr. Mencarelli 1996, p. 89 n. 16.

proveniente dalla cerchia del Pintoricchio[1299], l'affresco era stato creduto da Scarpellini[1300], sulla scorta di una osservazione di Passavant, un punto fermo del catalogo di Andrea d'Aloigi d'Assisi detto l'Ingegno, da ricollegare con la documentata presenza del famulo di Pietro Perugino a Orvieto nel 1491.

Nella successiva monografia dedicata al Pintoricchio, tuttavia, lo stesso studioso ha preferito ritornare ad assegnare l'opera, così come aveva fatto Ricci, ad un dotato collaboratore del Pintoricchio, definito "pintoricchiesco timido" e riconosciuto oltre che in alcune figure delle Stanze Borgia, negli affreschi giudicati successivi della chiesa di San Girolamo di Spello[1301].

Secondo la recente analisi di Vincenti[1302], l'affresco mostrerebbe un linguaggio "aggraziato miniaturistico", di ascendenza tardo-gotica e sarebbe stato ispirato dall'Arcangelo bronzeo realizzato alla metà del Trecento sulla cuspide del portale sinistro della facciata del duomo di Orvieto. La figura esile del *San Michele* di Lipsia paleserebbe inoltre una dipendenza dalla condotta "cortese" del Pintoricchio[1303].

Osservando con attenzione le riproduzioni in bianco e nero del *San Michele* si riscontrano nel volto pieno, caratterizzato da minuti e raffinati caratteri somatici, numerose analogie con alcuni volti realizzati da Eusebio da Montefiascone, e in particolare con quello del san Rocco nel tamburo dell'abside dell'omonima chiesa orvietana. Lo stesso paesaggio, inoltre, troverebbe una consonanza in quello dell'affresco della chiesa di San Paolo.

La qualità della figura di Lipsia, in cui convivono come è stato riscontrato da Scarpellini e da Teza elementi perugineschi e pintoricchieschi, mi parrebbe un prodotto che potrebbe essere inserito nel catalogo di Eusebio, pur giudicando la figura di una qualità particolarmente sostenuta e apparentemente lontana da alcune prove del maestro. Tuttavia, considerando il modello di riferimento, il bellissimo angelo bronzeo trecentesco, dal quale è stata ripresa la posizione del drago e la fattura dell'armatura, e il contesto in cui l'affresco si inseriva, la cappella con gli affreschi di Luca Signorelli, si potrebbe ritenere che il maestro di Montefiascone fosse spinto a elevare la qualità della sua opera attraverso uno sforzo più intenso nella controllo della tenuta stilistica. D'altronde negli stessi affreschi di San Rocco si è evidenziata una certa incostanza nella qualità delle figure, probabilmente da imputare anche alla disponibilità o meno di modelli colti a cui fare riferimento.

1299 Gnoli 1923, pp. 292-293.
1300 Scarpellini 1984, p. 80.
1301 *Idem*, p. 172.
1302 Vincenti 2011, pp. 224-225.
1303 Ivi, p. 225.

CAPITOLO VI

La diffusione del Raffaellismo tra alto Lazio e Umbria meridionale: Giovanni da Reggio, Guido Pensieri, Giovan Francesco Perini e altri maestri di "scuola romana" attivi in periferia

La nuova maniera raffaellesca nel Patrimonio orientale e occidentale

I primi decenni del XVI secolo si presentano contraddistinti, nell'area compresa tra Patrimonio orientale e occidentale, da una notevole vivacità dal punto di vista delle committenze artistiche.

In questo momento, infatti, si assiste all'erezione di nuovi santuari, al restauro e alla decorazione di antichi edifici religiosi e, soprattutto, alla costruzione di numerose cappelle private e di oratori confraternali. Come conseguenza alla notevole richiesta di maestri, in tale contesto si segnala l'arrivo di numerosi pittori, alcuni provenienti da Roma, altri da territori anche molto distanti. Proprio il Cinquecento, è stato notato, si presenta come un periodo caratterizzato da una "generale tendenza allo spostamento" degli artisti, i quali giungono anche da località remote e periferiche, spesso situate a grande distanza da quella del successivo stanziamento[1304].

Questi pittori sono impegnati da singoli committenti, da confraternite e da comunità paesane, una committenza definita "socialmente omogenea" che "darà adito ad una proliferante pittura periferica": essa non presenta caratteri di ritardo rispetto ai maggiori centri di produzione culturale, anzi, al contrario, "mostra una vasta propensione e disponibilità agli investimenti artistici da parte di gruppi sociali che fino ad allora si erano scarsamente impegnati in questo senso"[1305].

La particolare collocazione del territorio, posto lungo importanti assi viari che conducevano dal nord Italia a Roma, ha fatto sì che quest'area fosse colpita da un effetto "di rimbalzo" accogliendo numerosi maestri che, dopo essersi indirizzati nell'Urbe e avervi trascorso un periodo di perfezionamento e di aggiornamento, si sono riversati nelle zone circostanti in cerca di nuove occasioni lavorative e di mercati pronti ad accogliere le novità che essi avevano appreso.

In alcuni casi tali artisti avevano avuto l'opportunità di collaborare a imprese di primissimo piano, e di entrare a far parte perfino dell'*entourage* di Raffaello all'interno dei Palazzi Vaticani, o delle numerose squadre reclutate per altri incarichi promossi da eminenti

1304 Castelnuovo Ginsburg 1979, p. 318.
1305 *Ibidem*.

personalità della società romana di quegli anni.

Tali pittori, quando non vi giungevano spinti da particolari e imprevedibili motivi personali, erano introdotti nella periferia pontificia da mecenati che vi svolgevano particolari incarichi, o in alternativa da esponenti delle *élites* locali che al contrario avevano i propri interessi a Roma.

Un esempio è rappresentato dagli episodi di committenza promossi dai Farnese per la decorazione delle residenze che il cardinale Alessandro *senior* aveva fatto edificare da Antonio da Sangallo (architetto fiorentino di stanza a Roma) in quello che diventerà successivamente il futuro ducato di Castro. Nelle due dimore gentilizie furono chiamati a lavorare diversi pittori di varia caratura, ancora non ben individuati, tutti orientati in direzione del nuovo linguaggio raffaellesco e nella maggior parte dei casi di probabile provenienza capitolina. Basti pensare che per essi sono stati fatti tutti nomi di maestri attivi direttamente all'interno della prolificissima bottega romana del Sanzio, come Giovan Francesco Penni, Vincenzo Tamagni e Pellegrino da Modena. Questi pittori svolsero il ruolo di mediazione tra la Provincia e le nuove tendenze linguistiche ed iconografiche diffuse nella capitale pontificia. Nel palazzo di Capodimonte, ad esempio, all'interno dell'attuale sala del loggiato situata al piano nobile nell'avancorpo progettato dal Sangallo, all'interno delle sei arcate inquadrate da paraste in peperino si trovavano in origine delle scene di cui se ne conserva solamente una raffigurante l'*Investitura di Ranuccio Farnese a Gonfaloniere di Santa Romana Chiesa*. L'artista, che si rifà in maniera molto generica ad analoghe scene di investitura realizzate nelle Stanze Vaticane da Raffaello e dalla sua bottega (come ad esempio quella di *Gregorio IX che approva le decretali* nella Stanza della Segnatura[1306]), riprenderebbe l'impostazione dei personaggi principali dalla parte sinistra dell'affresco con l'*Incoronazione di Carlo Magno* nella Stanza di Costantino[1307].

La lunetta di Capodimonte è stata datata negli anni intorno al 1527-28 e sarebbe stata commissionata dal futuro Paolo III per offrire al figlio "degenere" Ranuccio Farnese un esempio di fedeltà al papato[1308]. Per quanto riguarda l'attribuzione, è stato proposto da Keller il nome del fidato collaboratore di Raffaello Giovanni Francesco Penni, responsabile insieme a Giulio Romano della decorazione della Sala di Costantino[1309]. L'ipotesi è stata ritenuta successivamente valida anche da Robert, la quale tuttavia ha considerato il problema dell'identificazione del pittore attivo a Capodimonte non ancora definitivamente risolto.

1306 Anselmi 2009, p. 17.
1307 Robert 1996, p. 121.
1308 Ivi, p. 125.
1309 Keller 1985, pp. 98-99.

Successivamente, Anselmi ha osservato la difficoltà di definire in modo univoco lo stile di Giovan Francesco Penni, i cui caratteri, così come sono stati delineati dalla critica nelle opere condotte in collaborazione con gli altri allievi di Raffaello, non contraddirebbero gli esiti formali riscontrabili nell'affresco con l'*Investitura di Ranuccio Farnese a Gonfaloniere della Chiesa*[1310]. Tuttavia, per lo studioso rimangono delle difficoltà nell'individuazione dei margini di paragone tra il dipinto murale laziale e gli esiti pittorici riconosciuti al pittore fiorentino[1311].
A mio giudizio, sebbene sia innegabile da un punto di vista generale la caratterizzazione "romana" e "raffaellesca" della scena, molto deboli appaiono gli elementi compositivi che legano direttamente la lunetta viterbese alle invenzioni del Sanzio e dei suoi collaboratori in Vaticano. Non si colgono, infatti, precise derivazioni dai personaggi o dalle composizioni dipinte da Raffaello nelle varie stanze dell'appartamento papale, ad eccezione, forse, della figura del pontefice, che nell'impostazione di profilo sembrerebbe richiamare il papa realizzato nella *Donazione di Costantino*.
Ci troviamo, perciò, in presenza di un maestro che non ha caratterizzato in modo evidente e dichiarato le sue citazioni raffaellesche e che risulta contraddistinto da una sostanziale rigidezza disegnativa, sia nella strutturazione delle figure che nella costruzione dello spazio scenico, una qualità modesta che non può essere addotta nemmeno a Giovan Francesco Penni, di certo tra i seguaci di Raffaello quello contrassegnato dallo stile più accademico, fiacco e convenzionale.
Un pittore, quello attivo nella rocca farnese, che si presenta con una concezione della figura umana gracile e piatta e una certa minuzia descrittiva, apprezzabile nella resa delle armature dei soldati e nei ritratti dei numerosi personaggi del tempo[1312]. Si potrebbe pensare, perciò, che il maestro attivo a Capodimonte non sia di diretta formazione romana e raffaellesca e che abbia aggiornato il suo linguaggio sulle novità sperimentate dall'urbinate nella capitale pontificia in una fase già avanzata del proprio precorso artistico. Egli dovette essere, probabilmente, un pittore di ambito provinciale utilizzato dal cardinale Farnese in un momento particolarmente problematico per la propria famiglia, come quello del Sacco di Roma, che dovette spingere il porporato a servirsi di forze artistiche locali, a buon mercato e più facilmente reperibili in quel generale e drammatico periodo di confusione politica e sociale.
Lo stesso cardinale Farnese si servì al contrario di maestranze di ben altra caratura artistica per la decorazione, di poco precedente, realizzata nella sua dimora progettata dal Sangallo nel

1310 Anselmi 2009, p. 18. Sull'argomento cfr. anche *idem* 2007, pp. 28-41.
1311 *Idem* 2009, p. 18.
1312 Sul riconoscimento dei personaggi cfr. Robert 1996.

centro di Gradoli. Qui sono stati riconosciuti attivi vari pittori responsabili dell'abbellimento di diversi ambienti dell'ultimo piano, tra cui si segnala senza dubbio quello con il notevole fregio monocromo con *Scene di Battaglie di terra e di mare* che corre senza soluzione di continuità, subito sotto al soffitto, su tre delle quattro pareti. È stato ampiamente riconosciuto il valore della composizione, in cui si segnala la novità della partitura architettonica che "delimita singoli momenti, senza tuttavia separarli, agendo quindi da quadratura" anche per episodi ispirati dal fregio continuo della Colonna Traiana[1313]. Si tratta di scene chiaramente ispirate alla cultura antiquariale romana di inizio secolo, quella stessa che è alla base della decorazione del salone di Ostia e delle successive facciate dei palazzi affrescate a Roma da Polidoro da Caravaggio, Maturino da Firenze e Pellegrino da Modena a partire dalla metà del terzo decennio del secolo[1314]. Di fatto il fregio di Gradoli trova proprio nei fregi continui delle facciate dipinte i più diretti termini di confronto, in quanto proprio l'utilizzo del monocromo rimanda alla dimensione antiquariale e antichizzante delle fronti dei sarcofagi romani, mentre nella scelta di suddividere le singole scene senza tuttavia interromperle, attraverso elementi divisori che sembrano far parte del racconto, trova un diretto antecedente nel fregio dipinto con storie mitologiche da Baldassarre Peruzzi e collaboratori all'interno della villa Farnesina a Roma[1315].

Lo stile del pittore responsabile del ciclo è certamente non eccelso e palese è l'approssimazione riscontrabile nella definizione delle proporzioni anatomiche dei personaggi dinoccolati, raffigurati tuttavia in numerosissime variazioni, in scorci complessi, in intricate e audaci scene d'insieme. Diversi sono gli spunti ripresi dalle invenzioni di Raffaello e da Michelangelo sia per le singole figure che per alcuni gruppi d'insieme, resi con un certo piglio veloce e disinvolto e deformati con sprezzante noncuranza. Senza dubbio ci troviamo in presenza di un maestro di una certa pratica, forse proprio specializzato nella pittura a monocromo di scene all'antica, al corrente delle più aggiornate tendenze decorative circolanti proprio in questi anni nella capitale pontificia e in grado di rendere in maniera efficace un certo *pathos* narrativo nelle scene d'insieme, orchestrate con cura e organizzate sulla base di dotte notazioni letterarie[1316]. L'autore, per il quale è stato avanzato il nome di Vincenzo Tamagni[1317], testimonia ad ogni modo il più eclatante esempio di pittura all'antica registrabile

1313 Gallavotti Cavallero 2002, p. 210.
1314 Ivi, p. 209.
1315 Ivi, p. 210. Sulle facciate dipinte e graffite a Roma nei secoli XV e XVI cfr. M. Errico-S. Finozzi-I. Giglio, *Ricognizione e schedatura delle facciate affrescate e graffite a Roma nei secoli XV e XVI*, in "Bollettino d'Arte", 1985, LXX, 33-34, pp. 53-134.
1316 Per uno studio approfondito sulla decorazione del Palazzo Farnese di Gradoli e sulle fonti figurative antiche e contemporanee utilizzate dai pittori che vi hanno lavorato cfr. Gennari Santori 1996, pp. 135-138.
1317 Ivi, pp. 140-141.

nella Tuscia viterbese. Nel caso della decorazione della sua dimora di Gradoli, particolarmente apprezzata dai due figli dal cardinale Alessandro, Pierluigi e Ranuccio[1318], probabilmente venne chiamata da Roma una squadra di pittori di varia estrazione culturale e dal diverso livello qualitativo, che non è escluso abbiano collaborato anche con artisti locali, i quali poterono così diffondere direttamente in provincia un vivido esempio della nuova stagione che stava vivendo in quel momento la cultura figurativa nell'Urbe.

Tuttavia, queste esperienze pittoriche dovettero rimanere per lo più confinate all'interno delle sontuose abitazioni della potente famiglia Farnese e costituire un episodio di natura privata che non poté influire in maniera determinante sul gusto dei pittori e della committenza locali.

Un diverso discorso può essere fatto, invece, per le commissioni promosse dalle confraternite, i cui numerosi esponenti nel valutare l'esito della decorazione delle loro cappelle e degli oratori, avevano la possibilità di meditare sulle soluzioni operate dagli artisti, confrontarsi tra di loro, e con le altre confraternite cittadine e con quelle dei centri vicini e orientare il proprio gusto verso esiti più aggiornati o più tradizionalisti a seconda dei vari contesti locali.

Un esempio di un artista che ha portato in provincia numerose invenzioni moderne tratte dalle stampe e dalla conoscenza diretta della cultura romana raffaellesca è costituito dal responsabile dell'ultima fase della decorazione della cappella della confraternita di San Sebastiano di Narni (figg. 4-5).

Qui è stato attivo nel 1538 un anonimo pittore che ha portato a compimento un ciclo dedicato alla vita di san Sebastiano dalla storia piuttosto travagliata, iniziato alla fine del Quattrocento da un anonimo maestro antoniazzesco a cui sono subentrati nel 1523 i due fratelli veronesi Lorenzo e Bartolomeo Torresani, i quali a loro volta hanno anch'essi abbandonato il cantiere a causa di sopraggiunte difficoltà non ancora chiarite[1319].

Il maestro che ha concluso la decorazione della cappella è stato il responsabile dell'introduzione a Narni di un nuovo gusto di ornato all'antica, messo a punto da Raffaello e da Giovanni da Udine nella decorazione dell'appartamento vaticano del cardinale Dovizi di Bibbiena e nelle Logge, a Narni diffusamente utilizzato nei costoloni e sulle strutture architettoniche realizzate all'interno delle due lunette affrescate nel 1538 nella campata d'ingresso alla cappella di san Sebastiano: un repertorio in cui compaiono le esili architetture in cui sono ospitati genietti, fauni, motivi di ispirazione classica, medaglioni con immagini di ambito profano e così via, il tutto tradotto con una certa freschezza disegnativa. Le due scene narrative, probabilmente realizzate da due diversi maestri attivi insieme all'interno del

1318 Gallavotti Cavallero 2002, p. 210.

1319 Per un'approfondita analisi della decorazione della cappella di San Sebastiano cfr. Novelli 2013[a], pp. 56-109.

cantiere, inoltre, sono organizzate secondo un'impostazione che riprende quella messa in opera da Raffaello nelle Stanze Vaticane, con motivi architettonici, teatrali e scenografici tratti dalla Stanza della Segnatura e da quella di Eliodoro. A questi motivi sono associati diversi spunti compositivi desunti dalle stampe dell'epoca di Marcantonio Raimondi, come ad esempio il gruppo dell'imperatore che ordina di scagliare le frecce nella lunetta raffigurante *San Sebastiano trafitto dalle frecce*, ripreso dalla stampa con il *Martirio di santa Cecilia* dell'incisore bolognese, o il san Sebastiano nella stessa scena, tratto anch'esso da una nota stampa del Raimondi raffigurante *Apollo*.

La fase decorativa finale della cappella di San Sebastiano, insieme alle scene della *Passione di Cristo* dipinte da Giovan Francesco Perini d'Amelia per la confraternita del Corpo di Cristo nella chiesa domenicana di Santa Maria Maggiore furono, quindi, i due snodi essenziali per l'approdo nel territorio narnese della cultura figurativa del Rinascimento maturo.

Un altro caso di un artista chiamato da fuori ad aggiornare la pittura locale sulle nuove tendenze figurative romane potrebbe essere stato quello del pittore senese Francesco *Pichius* proveniente dall'Urbe e attivo nel 1533 per la cappella della confraternita di San Giuseppe nella chiesa di Santa Maria a Gallese[1320].

Un'ulteriore presenza di maestri senesi nel territorio viterbese è quella documentata a Bomarzo alla fine del dicembre 1519, quando Baldassarre Peruzzi e il fratellastro Pietro d'Andrea sono attivi per il condottiero Gian Corrado Orsini, dal quale ricevono l'incarico di edificare la nuova dimora gentilizia[1321]. A tal proposito risulta di un grande interesse un affresco mai preso in considerazione dalla critica che si trova all'interno della chiesa parrocchiale di Bomarzo in una cappella posta alla destra dell'abside. Si tratta della figura di un *San Sebastiano* ritratto legato ad un albero con lo sguardo rivolto verso l'alto (figg. 6-8): nonostante il fondo e l'incarnato del santo si presentino pesantemente e malamente ridipinti, è possibile ancora apprezzare la notevole qualità della figura, l'altissima e assai sorvegliata struttura disegnativa del volto e la studiata anatomia della muscolatura del busto e delle gambe, di un respiro classico, ma di un classicismo *sui generis*, affatto diverso dal *pondus* e dal contrapposto delle sculture antiche, riportato in auge nel secondo decennio del

1320 Fagliari Zeni Buchicchio 2004, p. 46. "*Franciscus Pichius pictor de Sena habitator Urbis*" rilascia la ricevuta di pagamento il 14 maggio 1533 per cinquattotto ducati ricevuti dai priori della società di San Giuseppe per le pitture eseguite nell'omonima cappella dell'antica cattedrale, edificio purtroppo completamente distrutto nel 1780 e ricostruito alla fine del secolo su progetto di Pietro Camporese. Non escluderei che questo Francesco Picchio possa essere riconosciuto nel fedele collaboratore e creato di Baldassarre Peruzzi, il Francesco da Siena citato da Vasari nella vita del Peruzzi. Tale artista, fino a poco tempo fa noto solo dalla citazione di Vasari, è autore di una tavola firmata e datata 1544 per l'altare maggiore della cattedrale di Velletri e dei dipinti ugualmente firmati eseguiti nel 1547 nella Sala del Palazzo Abbaziale di Grottaferrata (Caciorgna-Guerrini 2007, p. 324).

1321 Buchicchio 2002, p. 41.

Cinquecento da Raffaello. La posa del *San Sebastiano* di Bomarzo, infatti, è profondamente originale ed autonoma rispetto a quella tramandata dalla tradizione iconografica del santo: il corpo è impostato con una visuale scorciata dal basso ed assume una posa studiata molto particolare, che tende a far scivolare il santo con le spalle all'indietro verso un tronco nodoso e a bilanciare il conseguente slittamento degli arti inferiori in avanti attraverso la salda presa dei piedi sul terreno, un'impostazione che mette in risalto bellezza del torace e degli addominali in tensione, i muscoli delle cosce, tonici e possenti.
A mio avviso molto forti sono gli elementi stilistici che rimandano alle figure dipinte a Roma da Baldassarre Peruzzi, soprattutto ai nudi atletici, asciutti e nervosi delle divinità affrescate sulla volta della Sala della Galatea nella villa di Agostino Chigi (come ad esempio nei personaggi dell'*Auriga* o di *Eridano*), così come i caratteri raffaelleschi del volto possono essere avvicinati a quelli dipinti dall'artista senese sempre all'interno della stessa sala (si confronti in particolare il volto di *Leda* o quello delle figure che appaiono in basso vicino a Pegaso nella scena con *Perseo, la Medusa e Pegaso in figura di Fama*) o nella tavola della cappella Pozzetti in santa Maria della Pace a Roma. Mi sento di avanzare, perciò, cautamente la proposta di riconoscere nel *San Sebastiano* di Bomarzo una possibile prova locale eseguita da Baldassare Peruzzi in occasione di una delle sue visite durante i sopralluoghi effettuati ai lavori per il palazzo di Gian Corrado Orsini, una figura per la quale solamente un accurato restauro potrebbe consentire di approfondire e valutare compiutamente la proposta attributiva.

Oltre ai pittori chiamati dalla committenza per lavorare a dei singoli e isolati cantieri di carattere sia pubblico che privato, al termine dei quali, i maestri ritornavano al luogo di provenienza, occorre tenere presente anche quei maestri che, venuti a lavorare nell'area del Patrimonio di San Pietro, sia occidentale che orientale, hanno stabilito fecondi rapporti con il territorio, stabilendovisi con la propria famiglia e fondando delle vere e proprie "dinastie" artistiche. Queste ultime hanno diffuso in una vasta area il proprio linguaggio, contribuendo così alla nascita in queste zone di una vulgata locale della Maniera moderna, spesso contraddistinta da una riduzione semplificata e piuttosto eclettica di motivi figurativi vecchi e nuovi, abbassati ad un tono medio e di facile comprensione[1322].
Un caso emblematico di tali dinamiche che caratterizzano quest'area dell'Italia centrale nella prima metà del secolo è quello dei due fratelli veronesi Lorenzo e Bartolomeo Torresani[1323].

1322 Sull'argomento cfr. Sapori 1993, pp. 51-61; Santolini 2001, pp. 38-44.
1323 Sull'attività umbra della bottega dei Torresani cfr. Novelli 2013[b], pp. 161-231; *idem* 2013[a], pp. 88-100; Santolini 1999, pp. 22-30; *idem* 2001 pp. 39-44; fondamentali sui due pittori sono stati gli studi di Sacchetti Sassetti (A. Sacchetti Sassetti, *Lorenzo e Bartolomeo Torresani, pittori del secolo XVI*, Roma 1932).

Giunti in Sabina agli inizi degli anni venti, i due pittori si stabilirono alternativamente a Narni e a Rieti, dove furono attivi fino alla metà del Cinquecento. La particolare posizione baricentrica della città umbra, inoltre, permise ai due fratelli di procacciarsi commissioni anche nel territorio viterbese, dove furono operosi soprattutto nei centri di Corchiano e Fabrica di Roma. Anche i figli di Lorenzo, Alessandro e Pierfrancesco, continuarono la professione familiare, riutilizzando spesso i collaudati cartoni della bottega paterna e approfondendo i legami con il territorio viterbese, spingendosi fino al centro di Vetralla[1324].

Tra le dinastie locali di pittori certamente può essere annoverata quella di Cola da Orte e di suo figlio Egidio, a Gallese quella di Bernardino di Iorio e del figlio Bartolomeo[1325] e nel comprensorio di Vignanello e Vallerano quella di Angelo di Menicuccio e di suo figlio Gregorio[1326]. Probabilmente anche i due fratelli Domenico e Rosato di Bernardo costituirono una bottega in grado di competere in maniera efficace sul mercato artistico[1327], mentre di assoluta preminenza, come si è visto, fu senz'altro a Viterbo quella dei Pica, operosi per almeno tre generazioni a partire dalla metà del Quattrocento.

La bottega dei Biancolini a Capranica e l'attività nel viterbese di Pellegrino Aretusi da Modena

Un altro caso interessante di bottega a conduzione familiare è quello dei Biancolini da Modena.

La dinastia dei Biancolini si stabilisce nel territorio viterbese con il pittore Antonio Maria di

1324 Ad Alessandro Torresani è, infatti, attribuibile per i confronti effettuabili con le opere certe del pittore la decorazione ad affresco della parete di fondo della chiesa di San Pietro a Vetralla, datata 1578 e, all'interno della stesso edificio la tela a sinistra dell'abside raffigurante la *Crocifissione tra santi.*

1325 Fagliari Zeni Buchicchio 2004, p. 69 nn. 62-63. Bernardino di Jorio da Gallese è documentato nel 1517 a Vetralla per la stima di un gonfalone, mentre suo figlio Bartolomeo "*pictor excellens*" nel 1551 realizza per sedici scudi il gonfalone della società della Misericordia di Gallese.

1326 Cfr. cap. IV.

1327 Domenico di Berardo venne incaricato insieme al fratello Rosato di dipingere le travature lignee e le pianelle della chiesa di Sant'Andrea a Vetralla il 16 luglio 1503, al prezzo di cinque carlini la canna (ivi, p. 66 n. 53). Nello stesso anno, probabilmente nella prima parte, lo stesso Domenico è documentato al servizio della chiesa di Santa Maria della Quercia a Viterbo, dove le cronache del santuario ricordano che si commissiona a Domenico di Velardo di Viterbo, residente nella contrada di san Luca di dipingere "il Crocifixo di chiesa et altri adornamenti nella tavola, e per dipingnere ai capitelli della cappella" (Signorelli 1967, p. 168). Il Crocifisso menzionato nei documenti della Quercia deve essere riconosciuto in quello eseguito da Giovanni Tedesco prima del 1496 (Cavatorti 2016, pp. 138-139) e attualmente conservato nella cappella del Sacramento in fondo alla navata sinistra. L'opera in origine si trovava in una cappella posta presso il chiostro, la quale nel 1571, per volontà del fiorentino Domenico Mori, venne completamente rinnovata con decorazioni in stucco eseguite da Ferrante Fancelli (ivi, p. 178). Nel 1509, infine Domenico ricevette la commissione per una tavola raffigurante la Madonna del Rosario da realizzare per la cappella di Matteo Gobo Schiavone sempre nella chiesa di Sant'Andrea a Vetralla, opera iniziata ma lasciata incompiuta per la morte dell'artista, sopraggiunta prima del 1515 (Fagliari Zeni Buchicchio 2004, p. 67 nn.59-60.

Bartolomeo *de Biancolinis*, il quale nel 1507 risulta residente a Capranica, dove è già sposato con una certa Filomena Belli[1328]. Tale personaggio, del quale sopravvive fortunatamente un'opera documentata, senza dubbio costituisce una personalità degna di assoluto interesse per i suoi particolari caratteri stilistici e i rapporti intrattenuti con altri importanti maestri.

La figura di Anton Maria Biancolini è stata riportata all'attenzione degli studi da Fagliari Zeni Buchicchio, che ha individuato, oltre alle commissioni artistiche ricevute dal maestro modenese e da suo figlio Giulio, anche gli interessanti legami di amicizia che legavano l'artista al ben più noto Pellegrino Aretusi da Modena, un maestro che come ha testimoniato Vasari aveva avuto dei rapporti di collaborazione con Raffaello a Roma.

La più antica notizia di una commissione artistica affidata al Biancolini è del 1509, quando per la somma di tredici ducati, viene chiesto al pittore di realizzare un dipinto (oggi perduto) all'interno della cappella di San Tommaso nella primitiva chiesa di Santa Maria di Capranica, completamente ricostruita nell'Ottocento. L'opera avrebbe dovuto rappresentare l'immagine della Vergine Maria tra i santi Tommaso e Bartolomeo e tutti intorno sulla parete dei fregi e degli ornamenti[1329]. Successivamente, nel febbraio del 1513, l'artista rilascia una ricevuta per il pagamento di dieci fiorini, corrisposti dal priore e dal camerario della confraternita di Sant'Antonio come parte del pagamento per la decorazione da lui effettuata nella cappella di Sant'Antonio da Padova all'interno della chiesa capralicense di San Francesco[1330]. Nello stesso anno, il 23 maggio, il pittore promette quindi al cappellano della cappella di Santa Maria nella chiesa di San Giovanni di dipingere una tavola per l'altare di detta cappella[1331], mentre cinque anni dopo, nel 1518, il maestro modenese si impegna a decorare l'oratorio della confraternita del Corpo di Cristo nella stessa chiesa di San Giovanni per venti ducati[1332]. Tutte queste opere, ad eccezione dell'affresco nella chiesa di San Francesco, purtroppo sono andate perdute.

Le ultime notizie che riguardano il pittore datano agli anni venti del Cinquecento.

Nel 1523 Antonio Maria, o Don Maria come riportano alcuni documenti, risulta ancora in vita, mentre il successivo 1526 egli è solo citato dal procuratore della chiesa di San Giovanni, Domenico Cerrini che, malato di peste, ricorda di avergli commissionato delle pitture di San Sebastiano e di San Rocco[1333]. È questa l'ultima attestazione nelle carte d'archivio del nome del maestro, il quale non è escluso possa essere deceduto proprio in quest'anno in seguito al contagio del morbo della peste.

1328 Ivi, p. 44 e p. 57 n. 25.
1329 Ivi, pp. 57-58 n. 26.
1330 Ivi, p. 58 n. 27.
1331 Ivi, p. 58 n. 28.
1332 Ivi, p. 58 n. 29.
1333 Ivi, p. 58 nn. 30-31.

Anche il figlio di Antonio Maria Biancolini, Giulio, continuò, come si è detto, la professione paterna: documentato dal 1526 al 1550, anno della sua morte[1334], il maestro oltre che a Capranica, dove dipinse tra il 1536-38 su incarico della confraternita dei santi Terenziano e Rocco l'abside della chiesa di San Rocco (tuttora conservata)[1335], fu attivo anche per la compagnia di Santa Corona nel centro di Canepina[1336].

Come ha sottolineato Fagliari Zeni Buchicchio, di estremo interesse sono i rapporti piuttosto stretti che legarono Antonio Maria al suo conterraneo Pellegrino Aretusi da Modena.

Quest'ultimo si è ritagliato un posto nella Storia dell'Arte fin dagli esordi di questa disciplina per essere stato citato da Vasari tra i collaboratori di Raffaello nell'impresa delle Logge Vaticane.

A Roma l'artista è ricordato per la prima volta nel 1513 (quando era quasi cinquantenne e un pittore già affermato) per i lavori degli apparati decorativi approntati per i festeggiamenti dell'incoronazione di Leone X e nel 1515 per la realizzazione di tre carri trionfali per le feste *de' Agone* indette dal papa. In questo periodo il pittore modenese collaborò con il Peruzzi nella decorazione della distrutta cappella Vignaroli all'interno della chiesa di San Rocco a Ripa, e probabilmente eseguì anche delle scenografie[1337].

Nella città pontificia il maestro decorò alcune cappelle citate da Vasari, di cui l'unica sopravvissuta con molte ridipinture è quella affrescata per il cardinale Giacomo Serra in San Giacomo degli Spagnoli[1338].

Nel 1517 l'Aretusi aveva licenziato a Trevignano, sul lago di Bracciano, gli affreschi dell'abside (ottimamente conservati) nella chiesa parrocchiale di Santa Maria Assunta[1339] in un periodo della sua attività in cui forse egli era già entrato nell'orbita del Sanzio[1340]. Nonostante Vasari, infatti, nomini Pellegrino tra coloro che avevano collaborato con Raffaello alle scene bibliche affrescate sulle volte delle celebri Logge costruite da Bramante e dal Sanzio nei Palazzi Vaticani, eseguite tra il 1517 e il 1519[1341], la critica tende a riconoscere l'intervento del

1334 Il 10 gennaio 1550 viene, infatti, stilato l'inventario del pittore fatto su richiesta di sua moglie Porzia (ivi, p. 59 n. 33).

1335 Ivi, pp. 59-60 n. 34.

1336 Ivi, p. 60 n. 35. Il 14 agosto 1541 la confraternita di Santa Corona di Canepina aveva venduto un terreno per pagare *magistrum Julium pictorem de Capranica* per il compenso a lui spettante per la decorazione della cappella di Santa Corona nella chiesa collegiata di Santa Maria a Capranica (la cappella non è più esistente).

1337 Gennari Santori 1996, p. 145.

1338 Gnann 1999, p. 38. Cfr. anche Davidson 1970; Ferretti 1984; Sricchia Santoro 1984, pp. 168-169.

1339 L'attribuzione dell'affresco dell'abside della chiesa di Santa Maria a Trevignano è stata avanzata per la prima volta da Brugnoli nel 1962 (Brugnoli 1962, pp. 335-336). Sugli affreschi di Trevignano cfr. Indrio 1986; *Trevignano Romano*...2004.

1340 Dacos ipotizza una presenza del pittore anche nella Loggetta del cardinal Bibbiena e, in seguito, nella Volta Dorata del Palazzo della Cancelleria, Dacos 2008, p. 242.

1341 Ivi, p. 37. Secondo gli ultimi studi sono state assegnate a Pellegrino da Modena la figura di Dio nella scena della *Creazione degli animali* (I campata), in quella del *Peccato originale* (II campata), nel *Mosè che percuote la*

pittore (giunto a Roma come maestro formato e quindi in grado fin da subito di coadiuvare Raffaello in incarichi di responsabilità), anche nei precedenti cartoni degli Arazzi "dove alcune teste degli apostoli in secondo piano rivelano il suo modo caratteristico di definire i volti con pochi tratti duri"[1342]. Nel 1516, inoltre, egli avrebbe lavorato secondo Dacos anche alla decorazione della Loggetta e della Stufetta dell'appartamento del cardinal Bibbiena[1343], mentre una sua possibile presenza è stata ipotizzata negli affreschi della Stanza di Eliodoro[1344]. Pellegrino è documentato a Capranica il 10 aprile 1521, quando gli viene allogata la decorazione della *cappellam magnam* della chiesa di Santa Maria, la quale, per la cospicua somma di ottantacinque ducati, sarebbe dovuta essere terminata per l'inizio del successivo mese d'agosto.

Nel contratto viene specificato, inoltre, che il maestro si sarebbe dovuto attenere al disegno mostrato e che avrebbe dovuto dipingere anche tutto lo spazio intorno alla cappella e al colmo realizzarvi la figura di una sibilla, il tutto da eseguirsi di sua mano e non per interposta persona[1345]. Un lavoro perciò molto oneroso, che il maestro si era impegnato a portare a compimento in soli quattro mesi e che certo deve aver condotto a Capranica le più aggiornate idee compositive in fatto di pittura, prese a piene mani dalle invenzioni che Raffaello distribuiva ai sui collaboratori di bottega negli ultimi frenetici anni di attività romana. Molto probabilmente la chiamata a Capranica di Pellegrino Aretusi, come ha giustamente osservato Fagliari Zeni Buchicchio, deve essere collegata alla presenza in questo centro del cardinale emiliano Ercole Rangoni (in carica dal 1521 al 1527), che proprio nel 1521 succedeva nella carica di Governatore al cardinale Raffaele Riario[1346]. Proprio il Rangoni aveva portato a compimento la costruzione del nuovo palazzo del Governatore, e non è escluso che possa aver richiesto all'Aretusi di intervenire con delle decorazioni anche all'interno di tale edificio o sulla sua facciata. Tuttavia, potrebbe essere stata la stessa occasione della decorazione della chiesa di Santa Maria a spingere il governatore Rangoni a orientare le scelte dei santesi sul proprio concittadino, certamente conosciuto (e forse protetto) a Roma[1347]. Per un biennio Pellegrino da Modena è documentato a Capranica, dove si deve essere stabilito per onorare il gravoso impegno di affrescare la tribuna della chiesa di Santa Maria. Probabilmente è in questo periodo che il maestro deve essere entrato in contatto con il suo conterraneo Antonio

roccia (VIII), nel *Giudizio di Salomone* e nella *Visita della regina di Saba* (XII), ivi, p. 242.
1342 *Ibidem.*
1343 Nella Stufetta Dacos assegna all'Aretusi la scena in cui *Venere si lamenta delle ferite che le procura Amore* (*ibidem*).
1344 Shearman 1984, p. 260.
1345 Fagliari Zeni Buchicchio 2004, pp. 60-61, nn. 36-37.
1346 Ivi, p. 45.
1347 *Ibidem.*

Maria Biancolini il quale, residente a Capranica da almeno quattordici anni, potrebbe aver aiutato con facilità l'illustre collega ad ambientarsi.

Il legame tra i due pittori è testimoniato in un documento del 24 settembre (una data che cade a ridosso della fine del cantiere della cappella maggiore della chiesa di Santa Maria), nel quale Pellegrino si impegna per otto ducati a dipingere entro un anno all'interno della stessa chiesa, a partire dal successivo giorno di Natale, la cappella di San Tommaso[1348].

È interessante notare come il compenso di tale lavoro sarebbe stato donato dal maestro per la dote di Menica, la figlia di Antonio Maria Biancolini[1349]. I rapporti tra i due artisti a questa data, perciò, sono confidenziali. Non si può escludere che tale attaccamento possa essere nato anche in seguito ad una collaborazione tra i due pittori sui palchi della chiesa di Santa Maria, dove l'Aretusi deve essersi servito certamente di aiuti per portare in così breve tempo a compimento un incarico di grande impegno. I rapporti di fiducia tra Pellegrino e Antonio Maria sono documentati anche nel successivo 1522, quando il 26 ottobre il maestro designò ufficialmente il suo collega di Capranica a riscuotere in sua vece quattordici ducati dalla comunità di Trevignano, o da qualunque altra persona per essa, per una certa cappella da lui eseguita in quel castello[1350]. Come è stato giustamente rilevato, la notizia è di fondamentale importanza, in quanto permette di conferire un fondamento storico-documentario all'attribuzione al pittore, avanzata su basi stilistiche, degli affreschi absidali della chiesa di Santa Maria Assunta.

I rapporti tra il centro braccianese e il pittore di Modena risultano, a questo punto, storicamente certi. Nonostante siano passati cinque anni dalla realizzazione degli affreschi dell'abside della chiesa (datati 1517), come afferma Fagliari Zeni Buchicchio, la somma potrebbe costituire ugualmente un residuo del pagamento totale per il cantiere decorativo dell'abside, ma non è escluso che essa possa essere collegata a qualche lavoro eseguito successivamente dall'artista per il castello affacciato sulle sponde settentrionali del lago di Bracciano. A tal proposito la cifra di quattordici ducati si potrebbe ritenere congrua per la decorazione della piccola cappella che, sempre all'interno della chiesa si Santa Maria, si trova sulla parete sinistra, dove è raffigurata entro una nicchia la *Madonna in trono con il Bambino tra i santi Antonio di Padova, Girolamo e un bambino inginocchiato*, probabilmente il figlio del committente dell'affresco: secondo la Dacos il dipinto sarebbe databile intorno al 1515 e,

1348 Ivi, p. 61 n. 37. Probabilmente pellegrino da Modena avrebbe dovuto dipingere all'interno della cappella di San Tommaso la scena dell'*Incredulità*, in quanto nel documento si parla di "*picturam Sancti Thome et picturam dominj nostri Yhesu Xpisti*".

1349 *Ibidem* : "[…] *quos ducatos idem magister Pellegrinus eius bona et spontanea voluntate dedit transtulit ac donavit et titulo donationis concessit Menice filie Dominici de Biancolinis de Modena* [...]".

1350 Ivi, pp. 60-61 n. 36.

nonostante si ispiri nel gruppo della Vergine con il Bambino alla tavola di Raffaello comunemente detta *Madonna del pesce* (ora a Madrid al Museo del Prado), nelle sue componenti stilistiche non andrebbe "molto oltre la prima formazione" del pittore[1351].

Tuttavia, i rimandi alla tavola di Raffaello sono molto generici e riscontrabili prevalentemente nella posizione del braccio destro di Maria (mentre completamente diversa appare il resto della postura del suo corpo, così come quella del Bambino); più forti appaiono invece le vicinanze con le figure eseguite da Pellegrino nell'abside, dove il pittore si dimostra già pienamente raffaellesco: il volto del Bambino nella cappella laterale, infatti, nella sua particolare impostazione del profilo del naso, che fa un tutt'uno con la linea della fronte, si avvicina a quello del San Giovanni evangelista dell'abside, così come la soda volumetria del volto di Antonio di Padova è la medesima conferita all'ebreo che fugge sulla destra nella scena della *Dormitio*. Di particolare pregio, inoltre, gli sfondi paesaggistici che si aprono alle spalle del trono, dove sono illustrate con un particolare gusto per l'ambientazione naturalistica una scena della vita di Antonio ed una di Girolamo, entrambe collegate all'apparizione di un animale, nel primo caso il noto episodio della mula, nel secondo quello del leone. Non è possibile escludere, quindi, anche per gli affreschi di questa cappellina una datazione prossima a quella degli affreschi dell'abside, forse successiva, da mettere in collegamento con il pagamento di diciassette ducati ancora da riscuotere nel 1522.

Come si è visto, perciò, nel biennio 1521-1522, Pellegrino da Modena ebbe sicuramente dei rapporti stretti con la cittadina di Capranica. Lo testimonia anche il fatto che la madre dell'artista nel novembre del 1522 è documentata proprio nel centro viterbese, quando delega il figlio Pellegrino per vendere la casa dotale di Modena[1352]. Nel 1523 il maestro è di nuovo a Modena, dove il 3 aprile firma una tavola con i Santi Cosma e Damiano ora perduta[1353] e il successivo 21 dicembre muore di morte violenta, come racconta Vasari, a causa di una lite scoppiata in seguito ad un omicidio commesso da suo figlio[1354].

Nei primi anni venti le chiese di Capranica si presentavano, quindi, con un aspetto completamente rinnovato e aggiornato alle ultimissime tendenze figurative romane.

Soprattutto la chiesa di Santa Maria, completamente ricostruita dal Vespignani alla metà dell'Ottocento, doveva presentarsi nel Cinquecento con un aspetto non molto diverso da quello di Santa Maria Assunta a Trevignano, rappresentando di certo una summa di tutte le esperienze artistiche sperimentate da Pellegrino Aretusi nell'Urbe.

1351 Dacos 2008, p. 242.
1352 Fagliari Zeni Buchicchio 2004, p. 61 n. 38.
1353 Ghidiglia Quintavalle 1962, p. 105.
1354 *Ibidem.*

Purtroppo non sono sopravvissute opere di Antonio Maria Biancolini successive al 1521, in cui sarebbe stato certamente interessante notare quali effetti abbia potuto provocare l'arte di Pellegrino sul suo linguaggio, né le decorazioni superstiti all'interno della chiesa di San Francesco sembrano tenere conto della svolta in chiave romana che è avvenuta in città.

Nell'unico dipinto che attualmente è possibile assegnare con certezza al maestro modenese, la cappella di Sant'Antonio da Padova nella chiesa di San Francesco a Capranica, databile al 1513, purtroppo molto sbiadita e rovinata nei volti dei personaggi, il maestro presenta delle caratteristiche molto particolari, completamente estranee al contesto pittorico locale e a quello della scuola di Raffaello (fig. 13): l'impianto delle figure è decisamente monumentale, soprattutto quella del Sant'Antonio, che incede al centro della scena inquadrato da una nicchia, parte di un'ambientazione architettonica che esalta la scansione ternaria interna della lunetta. Poco spazio è riservato alla decorazione all'antica e alle grottesche, mentre i volti si presentano sodi e massici, risolti nella pura forma geometrica dell'ovale.

Il San Sebastiano si impone per la studiata anatomia, estremamente articolata, soprattutto nella disposizione delle gambe (di alta qualità si presenta l'articolazione delle caviglie e il disegno dei piedi), mentre il volto risulta quasi ingiudicabile a causa del cattivo stato di conservazione. Sembrerebbe intravedere nelle pose dei personaggi degli influssi della pittura centro-settentrionale, nello spigoloso e franto panneggio metallico del saio di Antonio (che ricorda esiti dei quattrocentisti ferraresi come Francesco del Cossa e Ercole de Roberti) e nella postura del San Sebastiano, che denoterebbe una conoscenza della parte inferiore del corpo dell'analogo santo che il Boltraffio aveva eseguito nella straordinaria pala del Louvre, dal 1500 a Bologna nella chiesa della Misericordia sull'altare della famiglia Casio[1355]. Inoltre, il volto del san Rocco appare al tal punto trasfigurato da un'espressione grottesca e patetica, piuttosto distante da quella del Sant'Antonio, da far venire alla mente gli esiti anticlassici di Amico Aspertini. Non escluderei, pertanto, per il Biancolini, un passaggio e una frequentazione della piazza bolognese prima della sua discesa verso l'Italia centrale e il suo approdo a Capranica.

Il figlio di Antonio Maria, al contrario, si presenta pienamente acclimatato al linguaggio locale, come esso viene declinato nel quarto e quinto decennio del secolo, e mostra negli affreschi di San Rocco un pittore che ripropone le ormai consuete partiture architettoniche decorate da motivi a grottesca (di una certa vivacità) cui si contrappone nelle figure un tono estremamente modesto e semplificato che risolve in chiave provinciale motivi e schemi di uso comune in quegli anni.

1355 Fiorio 2000, pp. 49-54, 110-113.

Per quanto riguarda altri possibili lavori eseguiti nel territorio dell'alto Lazio da Pellegrino da Modena, non ci sono attualmente degli elementi che permettano di riconoscere nell'Aretusi il "*magister Peregrinus*" documentato nel 1517 a Tuscania all'opera sul tabernacolo del santuario di Santa Maria del Riposo[1356]. Dalle riformanze tuscanesi si evince come tale maestro definito "*optimus*" e reputato molto dispendioso, sia stato inviato a Tuscania su richiesta di un personaggio di alto rango, come si evince dalle lettere inviate dal vicelegato, in cui si chiede di soddisfare le richieste del pittore[1357]. Nella chiesa Tuscanese attualmente non si conserva alcuna traccia riconducibile all'attività di Pellegrino da Modena, mentre la grande macchina d'altare che ingloba l'immagine di culto del santuario, la tavoletta con la *Madonna con il Bambino* attribuita al Pastura, deve essere assegnata per evidenti analogie stilistiche con le sue opere certe a Monaldo Trofi da Viterbo come proposto da Petrocchi[1358].

Alla luce della documentazione capranichese, inoltre, sembrerebbe, piuttosto difficile che Pellegrino da Modena possa aver collaborato alla realizzazione degli affreschi della Stanza della Loggia nel Palazzo Farnese di Gradoli negli anni intorno al 1520-1521, nel periodo cioè precedente al suo rientro a Modena[1359]. Si è visto, infatti, come il palazzo di Gradoli progettato da Antonio da Sangallo il Giovane fosse stato terminato probabilmente alla fine del 1520[1360] e come il pittore nel 1521 fosse stato impegnato per tutta la prima parte dell'anno ad eseguire gli affreschi della chiesa di Santa Maria a Capranica. Il successivo mese di settembre, inoltre, egli prometteva di eseguire la decorazione della cappella di San Tommaso nello stesso centro capranichese entro la fine dell'anno successivo, a testimoniare che non aveva alcun progetto lavorativo fortemente condizionante previsto per il 1522.

Probabilmente, infatti, dopo il lavoro delle Logge Vaticane, il pittore modenese deve essere rimasto a Roma dove, secondo quanto riferito da Vasari, fu impegnato oltre che nella decorazione di alcune cappelle private, anche nell'affrescatura di numerose facciate di palazzi insieme a Baldassarre Peruzzi[1361]. È probabile, quindi, che il cantiere di Trevignano abbia rappresentato un intermezzo nell'ambito della stagione romana favorito dalla mediazione di un personaggio influente che poteva aver fatto da raccordo tra il pittore e il piccolo centro braccianese, come avvenne successivamente per Capranica. In seguito alla morte di Raffaello,

1356 Fagliari Zeni Buchicchio 2004, p. 45.
1357 Ivi, p. 63 n. 44.
1358 Petrocchi 2016, p. 166.
1359 Gennari Santori 1996, p. 141.
1360 Il termine dei lavori di edificazione di Palazzo Farnese a Gradoli è stato collocato al 1520 da Fagliari Zeni Buchicchio sulla base di un atto stipulato da uno scalpellino fiorentino, il maestro Silverio di Nicola, proprio all'interno dell'edificio il 22 gennaio 1521 (Fagliari Zeni Buchicchio 2004, p. 71 n. 77).
1361 Gennari Santori 1996, p. 141.

quindi, Pellegrino deve aver deciso di trasferirsi nuovamente in provincia per accettare il lavoro della chiesa capranichese di Santa Maria ed altri incarichi di modesta entità. Subito dopo il maestro risolse di ritornare nella sua città di origine, per concludere lì la sua vicenda professionale ed umana.

La produzione laziale di Jacopo Santori da Santa Giuliana

Tra gli artisti che furono variamente attivi tra Roma e il Lazio settentrionale, caratteristica del fenomeno della notevole circolazione delle maestranze tra centro e provincia, è la figura di Jacopo Santori da Giuliana, vicino Agrigento, detto Jacopo Siculo.

Il pittore fu precocemente attivo nel territorio viterbese dove lasciò delle opere nei centri di Vetralla e Ronciglione in un periodo della sua vita in cui il maestro dimorava a Roma. Tale fatto deve certamente essere imputato alla difficoltà di procacciarsi dei lavori in un ambiente come quello romano che, nei primi decenni del Cinquecento, vedeva diventare il proprio mercato artistico sempre più competitivo.

Secondo quanto delineato dalla critica, la vicenda professionale di Jacopo Siculo ha inizio proprio nell'Urbe durante gli anni del pontificato di Leone X e Clemente VII: qui il giovane pittore si reca attirato dalle notevoli possibilità di lavoro che offre la ricca e raffinata società romana, in linea con una tendenza che ha richiamato nella capitale dello Stato Pontificio un notevole numero di artisti da tutta Italia e dall'estero. A Roma il Santoro è tra i collaboratori del pittore e architetto senese Baldassarre Peruzzi, come si desume da un foglio, databile al secondo decennio del Cinquecento e conservato nel Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi: nella carta il Peruzzi, oltre ad aver eseguito alcuni disegni da monumenti antichi, ha compilato una lista di nomi di suoi aiutanti, tra i quali compare un "maestro Giacomo Siciliano"[1362] e Giovanni da Udine, quest'ultimo, come è noto, uno dei principali collaboratori di Raffaello nei cantieri dei Palazzi Vaticani.

La datazione del foglio oscilla tra il 1511, in corrispondenza dei lavori di decorazione della Villa di Agostino Chigi, dove era attivo tra i collaboratori del Peruzzi Domenico Beccafuni (che potrebbe essere riconosciuto nel Domenico citato nella lista che include anche Jacopo Siculo) e il 1519, anno in cui Baldassarre è impegnato a dirigere i lavori di decorazione della volta dorata del Palazzo della Cancelleria [1363].

Nel secondo e terzo decennio del secolo, quindi, il pittore siciliano si trova direttamente a contatto con i più avanzati ambienti artistici del tempo e sperimenta direttamente quell'eccezionale clima culturale in cui si è formato il linguaggio "classico" del Sanzio e la cultura figurativa definita "stile clementino", in voga a Roma durante gli anni del pontificato di Clemente VII precedenti al sacco dei Lanzichenecchi.

In questo periodo Jacopo Siculo è attivo, come si è visto, anche nei centri del Lazio

1362 La notizia è stata riportata per la prima volta da Milanesi in una nota a margine della vita di Baldassare Peruzzi scritta da Vasari (*Le Vite*, ed. Milanesi, Firenze 1906, vol. IV, p. 618).

1363 Per il riassunto della bibliografia sull'interpretazione e la datazione del foglio degli Uffizi cfr. Sapori 1980, pp. 17-18, n. 11; Marchese 1998, pp. 19-21.

settentrionale e orientale. Nel 1517 lavora a Ronciglione, mentre l'anno successivo si impegna ad eseguire un'*Annunciazione* e le figure degli *Evangelisti* per una cappella della chiesa di San Giovanni a Vetralla[1364]. Nel 1524, inoltre, realizza la pala d'altare con il *Battesimo di Cristo* per la chiesa di San Giovanni Battista di Aspra (oggi Casperia, in provincia di Rieti), mentre nel censimento eseguito a Roma tra la fine del 1526 e gli inizi del 1527 risulta residente nel rione Colonna[1365].

La documentata attività viterbese risulta di estrema importanza nella ricostruzione del percorso artistico di Jacopo Siculo, in quanto essa permette di confermare con forza la precoce presenza del pittore siciliano nel centro Italia, e quindi a Roma, nel secondo decennio del secolo, presenza fino ad ora accertata solo dalla breve citazione contenuta nel foglio del Peruzzi. Inoltre, essa consente di constatare come il pittore in questi anni si muovesse indifferentemente tra i cantieri romani e quelli della periferia, alla ricerca di sempre nuove opportunità lavorative.

Degna di interesse è senza dubbio la notizia della pala che il maestro ha realizzato a Ronciglione. Certamente l'opera, eseguita per la chiesa della confraternita di San Sebastiano, doveva essere una complessa macchina destinata all'altare maggiore, pagata l'ingente somma di 100 scudi, per i quali il maestro rilascia la ricevuta l'otto dicembre 1517.

Senza dubbio la commissione di un'opera destinata all'altare maggiore di una chiesa dimostra che al maestro era riconosciuta in quel momento una accertata professionalità, sottolineata dalla disponibilità di riconoscergli l'ingente somma di cento ducati (più alta della cifra versata a Pellegrino da Modena per gli affreschi di Capranica). Ciò potrebbe far pensare che la citazione del nome del pittore nel disegno degli Uffizi sia riferibile al cantiere della Farnesina del 1511, piuttosto che a quello della Cancelleria del 1519, in quanto se così fosse stato, nel 1517 il maestro siciliano avrebbe avuto già una notevole esperienza di lavoro alle spalle e un adeguato *curriculm* da presentare alla committenza extra-romana. Attualmente sulla parete di fondo della chiesa di San Sebastiano, inserite all'interno di una struttura barocca, si conservano tre tavole raffiguranti rispettivamente *San Sebastiano*, *San Rocco* e *Santa Caterina d'Alessandria*. Queste opere, probabilmente, dovevano essere tenute insieme da una complessa e articolata struttura, forse dotata di ulteriori pannelli dipinti.

Esse costituiscono la più antica testimonianza pittorica dell'attività di Jacopo Siculo, e risultano particolarmente interessanti perché ancor più del *Battesimo* di Aspra del 1524, offrono la possibilità di confrontare lo stile del maestro con le esperienze che proprio in questi

1364 Fagliari Zeni Buchicchio 2004, p. 65, nn. 50-51; Favetti 2008, p. 33.
1365 Marchese 1998, p. 23.

anni egli andava effettuando nel suo periodo di studio a Roma. Anche le figure di Ronciglione, come la tavola sabina, mostrano una riduzione in un linguaggio sintetico e fortemente arcaizzante dello stile della scuola di Raffaello e, come nel *Battesimo*, anche qui esse ricordano "quelle riduzioni più goffe della pittura del grande urbinate che si vedono in alcune scene delle Logge", attribuite ai collaboratori meno dotati del Sanzio, come Pellegrino e Vincenzo Tamagni[1366]. In particolare, i volti inespressivi e assai semplificati tradiscono l'acerbità del pittore, evidente anche nei gesti piuttosto rigidi e nelle posture legnose. Tuttavia, risulta innegabile il modello di riferimento che, sia nella concezione grandiosa e monumentale della corporatura di Santa Caterina che, soprattutto, in quella di San Sebastiano, un vigoroso e turgido nudo classicamente concepito, rimanda chiaramente a prototipi raffaelleschi.

In particolare, la forza muscolare delle gambe di Sebastiano, la possenza del suo contrapposto, ne fanno un'opera di grande carattere. La datazione stessa al 1517, in anni corrispondenti alla pienezza dello stile classico raffaellesco, denuncia quanto forte possa essere stata in questo momento l'attrazione del pittore siciliano nei confronti del maestro urbinate. Sembrerebbe cogliere, in particolare, nel nudo di san Sebastiano delle memorie della galleria di nudi realizzati dagli allievi di Raffaello nella Loggia di Amore e Psiche alla Farnesina proprio tra il 1517-18 e anche alcune vicinanze con certi personaggi peruzziani, come ad esempio la figura di Venere nella sala della Galatea[1367]. La posizione e la struttura della gambe di Sebastiano, inoltre, rimandano da vicino a quelle della figura di *Andromeda* nella scena in cui la fanciulla viene liberata da Perseo, affrescata intorno al 1525 da Polidoro da Caravaggio e Maturino da Firenze sulla facciata del demolito Casino del Bufalo a Roma e attualmente staccata e conservata presso il Museo di Roma[1368].

La vicinanza tra l'impostazione delle due figure, tenendo presente la grande distanza qualitativa tra i due maestri e le differenze cronologiche, rappresenta un'utile testimonianza del comune modello di riferimento raffaellesco dei due artisti, entrambi giunti a Roma nel secondo decennio del secolo[1369].

A tal proposito, non si deve dimenticare che una palestra su cui i giovani maestri giunti nella capitale pontificia si applicavano assiduamente, furono le facciate a monocromo affrescate dai seguaci di Raffaello, di cui il primo esempio nella tecnica del chiaroscuro che imitava i rilievi antichi fu introdotta in città nella facciata della Farnesina proprio da Peruzzi nel 1511 e, successivamente, da Raffaello nella facciata del Palazzo Branconio realizzata dagli allievi tra

1366 Sapori 1984, p. 80.
1367 Per un aggiornato studio sulla Loggia di Amore e Psiche cfr. Valori Piazza 2002.
1368 Sull'affresco cfr. Colucci 2011, p. 291.
1369 Sulle facciate dipinte dei palazzi romani nei primi decenni del Cinquecento cfr. Herrmann Fiore 1990; *idem* 2011. Su Polidoro da Caravaggio cfr. A. Marabottini, *Polidoro da Caravaggio*, Roma 1969.

il 1517 e il 1520[1370]. Anche questi testi, perciò, oltre alle stampe e ai dipinti lasciati all'interno delle chiese, poterono rappresentare per il giovane pittore siciliano degli esempi da cui attingere la nuova visione classica del Sanzio, imposta dall'urbinate sulla scena romana negli anni del pontificato di Leone X[1371].

L'anno successivo alla pala di Ronciglione, Jacopo Siculo fu attivo a Vetralla, dove come si è visto realizzò all'interno della chiesa di San Giovanni una cappella per la quale fu pagato sedici ducati, come attesta la quietanza finale di pagamento rilasciata dal pittore[1372]: questi aveva dipinto un'*Annunciazione* e le figure dei *Quattro Evangelisti*, forse eseguiti rispettivamente sulla parete di fondo e sulla volta della cappella. Sfortunatamente quest'ultima non è più esistente, e quindi non è possibile verificare se "l'Altare ripieno di bellissime figure de Santi mano di Pietro Perugino, maestro di Raffael d'Urbino molto stimato da ciascuno" ricordato nel 1648 da Luigi Serafini nella chiesa parrocchiale dei santi Giovanni Evangelista (definita dallo studioso la più antica chiesa che al suo tempo esisteva dentro Vetralla) fosse quello decorato dal Siculo o un altro con degli affreschi del Pastura, ugualmente attivo a Vetralla nei primi anni del Cinquecento[1373].

Purtroppo non ci sono elementi che permettano di risalire al collegamento che possa aver condotto Jacopo Siculo a Ronciglione, forse reclutato da qualche connazionale che aveva dei rapporti con la città di Roma. Certamente la realizzazione del pala di San Sebastiano in questo centro deve aver promosso localmente l'immagine dell'artista, uno dei primi a portare di persona in questo territorio il nuovo verbo raffaellesco, e potrebbe avergli procurato la successiva commissione ricevuta nel non troppo distante centro di Vetralla. Occorre tenere ben presente, infatti, come i vari centri abitati di quest'area erano legati da profondi rapporti sociali, professionali e politici, con la conseguente generazione di una notevole mobilità di persone e idee che circolavano in tutte le direzioni lungo una fitta ragnatela di piccoli gangli di raccordo disposti lungo gli assi principali di percorrenza del territorio, costituiti dalle vie consolari Cassia e Flaminia e dal corso del fiume Tevere. La fitta rete stradale interna di quest'area non convergeva verso un grande polo centrale d'attrazione, ma intercettava in vario modo i flussi che scorrevano incessantemente da nord a sud, lungo la tratta che collegava Roma all'Italia centro settentrionale, orientandoli al proprio interno e dando vita a diversi tipi di rapporti e commistioni. Questa caratteristica ha fatto sì che i primi tre decenni del XVI

1370 Gnann 1999, p. 39. Cfr. anche Herrmann Fiore 2011, pp. 43-51.
1371 Sull'argomento cfr. Oberhuber 1999[a].
1372 Fagliari Zeni Buchicchio 2004, p. 65 n. 51.
1373 Serafini 1648, p. 84. Al Pastura ha attribuito un affresco staccato con la Madonna con il Bambino conservato nella chiesa di Sant'Antonio, ma proveniente dalla distrutta parrocchiale dei santi Filippo e Giacomo, Stefano Petrocchi (2011, p. 139).

secolo caratterizzino il territorio del Patrimonio orientale e occidentale per una notevolissima vivacità artistica che ha dato vita ad un fenomeno assai variegato e di difficile definizione.
Per avere un'idea della circolazione degli artisti e dei contatti tra i vari centri, posti anche ad una certa distanza tra di loro, basti pensare ad esempio come nel momento in cui Jacopo Siculo era attivo a Ronciglione proprio un pittore di Vetralla, il lombardo Pietro da Bergamo, nel 1517 avesse realizzato per la Società di San Rocco di Caprarola (un centro non molto distante da Ronciglione) un gonfalone di seta con le immagini della *Vergine in trono tra i santi Rocco e Sebastiano* che doveva essere stimato dai due pittori ancora sconosciuti Pietro Paolo da Viterbo e Bernardino Jorio da Gallese[1374].
Il periodo in cui Jacopo Siculo era attivo a Vetralla si caratterizza in questo centro abitato per una notevole attività artistica. Da pochi anni infatti si erano conclusi i lavori di abbellimento della collegiata di Sant'Andrea, la cui copertura a capriate lignee e pianelle nel 1503 era stata completamente decorata dai una squadra composta da tre pittori, i due fratelli viterbesi Rosato e Domenico di Bernardo ed Eusebio di Gaspare da Montefiascone: un lavoro che certamente si poneva in linea con una tradizione viterbese risalente alla metà del Quattrocento, di cui si sono conservati degli esempi di coperture a capriate lignee dipinte oltre che nel duomo di San Lorenzo, in Santa Maria della Verità e, soprattutto, nella Chiesa di Santa Maria Nuova, dove un recente restauro ha permesso di recuperare completamente la qualità delle decorazioni.
Nel 1509 lo stesso Domenico di Bernardo aveva ricevuto l'incarico di eseguire una tavola per una cappella dedicata alla Vergine del Rosario che per testamento aveva voluto edificare e decorare il defunto *Matheus Gobus Sclavonus.* Si era provveduto, perciò, prima di ogni altra cosa, a commissionare il 30 gennaio la tavola per l'altare, che doveva essere dorata e rappresentare la Vergine del Rosario, allogata per diciannove ducati a Domenico da Viterbo, il quale si impegnava a venire a dipingere e dorare l'opera direttamente a Vetralla e a consegnarla entro sei mesi.
La cappella venne innalzata dal maestro muratore Battista da Varese[1375], residente a Vetralla, e decorata sulle pareti interne dal già citato Pietro da Bergamo. La cona risultava già dipinta e dorata nel settembre del 1515, ma dai documenti successivi si apprende che l'opera non era stata portata a compimento da Domenico di Berardo a causa della sua sopraggiunta morte[1376].
In sostituzione del maestro defunto il curatore testamentario del "Gobo" aveva reclutato un altro pittore viterbese, Costantino di Jacopo Zelli, che aveva terminato la tavola per la somma

1374 Ivi, p. 68 n. 62. Il gonfalone era stato commissionato per venti ducati al pittore nel 1516 (Ivi, n. 61).
1375 Ivi, p. 67 n. 59.
1376 Ivi, p. 67 n. 60. L'opera, come si apprende da un successivo atto del 1518, era stata portata ad un buono stadio di avanzamento dal pittore, il quale aveva ricevuto per il suo lavoro dodici ducati, più della metà del compenso totale.

di undici ducati[1377].

Jacopo Siculo non fu l'unico artista meridionale attivo a Vetralla. Una notizia archivistica degna di interesse è quella che ricorda, infatti, l'esecuzione della pala destinata all'altare maggiore della chiesa collegiata di Sant'Andrea ad opera di un certo *Tiberius Antonelli pictor de Neapoli*, il quale il 29 settembre 1521 aveva ricevuto venticinque ducati, "*a rationem septuaginta quinque boloneorum*", per una cona dipinta ad oro e colori "*cum pluribus figuris*".

Tale pala ospitava sicuramente l'immagine di Santa Caterina e, certamente, anche quella di Sant'Andrea titolare dell'edificio, come testimonia il Serafini nel 1648, quando poteva ancora descrivere brevente l'opera: "*che l'altar maggiore di S. Andrea sia dedicato a S. Andrea e S. Caterina è pubblica fama, e me ne fa certa fede il quadro, nel quale vi è dipinta l'immagine di essa S. Caterina*"[1378]. Non è escluso che anche il pittore napoletano Tiberio di Antonello (forse figlio d'arte[1379]) così come Jacopo Santori, sia approdato a Vetralla da Roma, dove erano presenti nei primi decenni del Cinquecento diversi artisti meridionali, poco considerati da Vasari ma riportati all'attenzione della critica negli studi più recenti[1380].

Come è stato ampiamente dimostrato, dopo il suo periodo romano-viterbese, coinciso con il secondo e il terzo decennio del secolo, Jacopo Siculo si trasferì in Umbria probabilmente in seguito al Sacco dei Lanzichenecchi. Lo spostamento del pittore, deve essere infatti inquadrato nel vasto fenomeno della "diaspora artistica" che ha colpito la città di Roma in seguito al sacco del 1527.

In tale circostanza numerosi maestri si sono riversati tanto a nord quanto a sud della penisola, esportando al di fuori della città dei papi quella cultura pittorica che era stata portata ai più alti esiti da Raffaello e dalla sua bottega. È così che intorno agli anni trenta, seguendo l'esempio

1377 *Ibidem.* Il documento risulta di un certo interesse soprattutto perché fornisce qualche ulteriore notizia sull'attività di Costantino Zelli, di cui si conoscono pochissime informazioni ed un'unica opera certa, la Pietà del Museo Civico di Viterbo, datata 1517, un'opera che ha suscitato l'interesse della critica soprattutto perché in essa è presente una citazione della *Pietà* che Sebastiano del Piombo aveva eseguito per la chiesa di San Francesco di Viterbo. Su Costantino di Jacopo Zelli cfr. Faldi 1970 p. 49-50.

1378 Serafini 1648, p. 82.Purtroppo l'antica chiesa collegiata di Sant'Andrea è stata demolita in occasione dei lavori urbanistici che hanno modificato completamente tutta la zona della piazza principale di Vetralla nei primi decenni del Settecento. In particolare, la chiesa di Sant'Andrea è stata demolita tra il 1711 e il 1720, quando venne sostituita dall'attuale edificio progettato dall'architetto Giovanni Battista Contini. L'intervento venne attuato al prezzo della demolizione, oltre che dell'antica collegiata, del primitivo Palazzo Pubblico e di numerose abitazioni, cfr. Guidoni 1998, pp. 10-11. Per un approfondimento sui lavori di ristrutturazione della chiesa collegiata cfr. Cigalino 2000.

1379 A titolo di ipotesi, si potrebbe provare a verificare se Tiberio di Antonello da Napoli possa essere stato il figlio del pittore siciliano Antonello de Saliba (nipote del ben più noto Antonello da Messina), artista che ha lasciato un'opera anche in Umbria, a Spoleto, nel 1494 attualmente presso il Museo Civico.

1380 Sull'argomento cfr. Leone 2011, pp. 143-149. Per la questione storiografica concernente il rapporto tra Vasari e i pittori meridionali cfr. G. Previtali, *Il Vasari e l'Italia meridionale*, in *Il Vasari storiografo e artista*, atti del congresso internazionale nel IV centenario della morte (Arezzo-Firenze 1974), pp. 692-696.

di altri più illustri colleghi, quali Giulio Romano, Rosso Fiorentino, Parmigianino, Polidoro da Caravaggio e Perin del Vaga, Jacopo Santoro giunse nelle terre dell'antica capitale del Ducato[1381].

In questa zona dell'Umbria il maestro siciliano approfittò senza dubbio della congiuntura a lui favorevole verificatasi in seguito all'improvvisa scomparsa, nel 1528, di Giovanni Spagna, titolare a Spoleto di una bottega artistica che, nei primi decenni del Cinquecento, aveva rivestito un ruolo di assoluta preminenza nel territorio.

È senza dubbio degno di nota il fatto che il Santoro si aggiudichi numerosi commissioni ufficiali e di grande importanza da parte di influenti famiglie locali, di piccole e grandi comunità della Valnerina e di autorevoli ordini religiosi. Basti pensare che uno dei suoi primi incarichi in Umbria potrebbe essere stato il completamento degli affreschi (terminati non molto tempo dopo il 1530 e probabilmente prima del 1535[1382]) della prestigiosa cappella dei vescovi Eroli nel Duomo di Spoleto.

Nel 1536 il pittore esegue l'importante ciclo di affreschi con la *Dormitio e Incoronazione della Vergine* per l'abside della chiesa di San Giovanni a Vallo di Nera, un ciclo che è stato messo in relazione in diverse occasioni con quello realizzato da Pellegrino da Modena nell'abside della chiesa di Santa Maria Assunta di Trevignano romano[1383]. In particolare, le due decorazioni presentano in comune il particolare del racconto apocrifo del sacrilegio compiuto dagli ebrei (e punito da Dio) sul corpo di Maria, probabilmente un episodio di intolleranza da parte delle comunità cristiane locali nei confronti delle minoranze ebraiche che vivevano in zona. Anche se non si possono escludere dei rapporti diretti tra Pellegrino e Jacopo Siculo a Roma, dato che alcuni elementi del primo (come una certa esasperazione espressionistica e la semplificazione dei modelli raffaelleschi) sembrano ritornare nel secondo, è possibile che Jacopo Santori abbia potuto osservare gli affreschi di Trevignano durante i suoi spostamenti da Roma alla Tuscia meridionale.

Tra le opere umbre eseguite dal maestro siciliano, se ne distingue una che potrebbe essere stata eseguita, in particolare, durante il periodo in cui il maestro ancora frequentava il territorio viterbese e risiedeva a Roma. Si tratta della tavola con la *Madonna del Rosario* o della Misericordia che il pittore ha dipinto per la collegiata di Otricoli, probabilmente per una locale confraternita femminile (tutte femminili, infatti, sono le figure inginocchiate sotto al manto della Vergine). Attribuita in precedenza a Rinaldo da Calvi, la pala è stata giustamente

1381 Non è stato chiarito bene attraverso quale contatto il maestro siciliano sia arrivato in Umbria. È stato proposto Vincenzo Tamagni, collaboratore di Raffaello attivo nel 1516 nella chiesa di Santa Maria ad Arrone (Marchese 1998, p. 21).
1382 Sapori 1980, p. 19 n. 20.
1383 *Idem* 1993, pp. 57-58; Marchese 1998, p. 30.

ricondotta al Siculo da Todini[1384] e collocata negli anni compresi tra il 1515 e il 1520 da Santolini, che vi riscontra le medesime caratteristiche delle tavole di Ronciglione[1385]. D'altronde Otricoli è sempre stato un centro dell'Umbria naturalmente orientato verso l'area falisca e laziale e sembra più probabile che il Siculo vi sia giunto provenendo da sud piuttosto che dalla Valle spoletana.

Probabilmente è da attribuire allo stesso Siculo una grande pala d'altare che attualmente campeggia sull'altare maggiore della chiesa di San Francesco a Civita Castellana, centro situato lungo la via Flaminia, a qualche decina di chilometri da Otricoli. L'opera risulta di notevole impegno per la sofisticata struttura compositiva e per la sua ottima qualità stilistica (figg. 17-19). Essa nasce ad evidenza in un contesto profondamente francescano, di cui esalta i principali santi dell'ordine: all'interno di una tavola centinata campeggiano la *Madonna in trono con il Bambino e San Giovannino* affiancata dalle figure dei santi *Pietro e Paolo*, mentre due angioletti in volo scostano un drappo per lasciare intravedere sullo sfondo la piccola figura di San Giuseppe, che nella penombra si affaccia da una porta. All'interno di un'ampia cornice che ripete la forma della tavola centrale si trovano lateralmente le figure di *San Francesco*, a sinistra, e *Sant'Antonio da Padova*, a destra. Nella centina, invece, sono inseriti cinque clipei contenenti i ritratti dei *Cinque protomartiri francescani*, mentre in basso, nella fascia che fa da predella, si trovano cinque tavolette di forma quadrata: al centro risalta l'immagine del *Cristo patiens*, affiancato da *San Bernardino da Siena* e da un'altra figura di santo, di cui si è conservato unicamente il reliquiario che il personaggio teneva in mano. Poiché sembrerebbe che all'interno di quest'ultimo sia conservata un'ostia, si potrebbe ipotizzare che in origine fosse rappresentata nel riquadro santa Chiara d'Assisi o, in alternativa, se ad una visione ravvicinata si riconoscesse all'interno del reliquiario l'ampollina con il sangue di Cristo, Giacomo della Marca. Alle estremità della predella, infine, compaiono due stemmi coronati riferibili all'ordine dei Frati Minori: alla sinistra si riconosce il noto emblema con le due braccia incrociate, sulla destra quello delle cinque piaghe sanguinanti.

La complessa struttura è accompagnata, sopra alle figure dei santi francescani collocati ai lati, da due tabelle che contengono un'iscrizione, dove si legge, sulla sinistra, "D.O.M. AC VIRGINI MA/TRI DICATVM:/COELI IANITORI·/GENTIUM/DOCTORI", mentre dalla parte opposta "IMPENSA LOCI /SERAFICI VEIEN/TANI FACTVM EST/A·D·1531· ;AT POST /FERME·CC ANNOS DECORIORI LOCO /DONATVM".

Dalla lettura degli epitaffi si comprende come la tavola, eseguita nel 1531, dopo essere

1384 Todini 1989, I, p. 304.
1385 Santolini 2001, p. 89 n. 1.

rimasta per duecento anni in una chiesa francescana del territorio veientano (*impensa loci serafici veientani*), sia stata donata ad un luogo più decoroso, ossia alla chiesa che la ospita tuttora. Probabilmente, la prima parte dell'iscrizione deve essere riferita alla nuova dedicazione del settecentesco altare maggiore della chiesa di San Francesco (edificio intitolato originariamente a San Pietro), consacrato alla Vergine (*virgini matri*), a san Pietro, custode della porta del cielo, cioè del Paradiso (*cielo ianitori*), e a San Paolo (*doctor gentium*), gli stessi santi effigiati nella tavola centrale.

L'opera non è giunta sino a noi nel suo aspetto originario, ma si presenta come un assemblaggio delle primitive componenti cinquecentesche alle quali sono stati aggiunti alcuni inserti realizzati nel XVIII secolo. Infatti, sia le targhe con le iscrizioni che i due stemmi in basso, così come i due pennacchi decorati con le corone e le palme del martirio che in alto rendono rettangolare la forma della centina, sono ad evidenza degli innesti realizzati nel Settecento per adattare la precedente pala del 1531 alla nuova collocazione all'interno della chiesa francescana, dove il dipinto è stato risistemato nell'abside intorno al 1731 (se si interpretano alla lettera i duecento anni dichiarati nella tabella), in occasione di un generale intervento di riammodernamento che ha riguardato l'intero edificio.

Nella tribuna quadrangolare, infatti, la pala è stata inserita entro una cornice marmorea settecentesca alloggiata sulla parete di fondo, cui fanno riscontro sulle pareti laterali delle tele ugualmente del XVIII secolo e incorniciate da un identico elemento decorativo.

Senza dubbio la pala proviene dall'altare principale di una chiesa francescana, come suggerisce inequivocabilmente l'apparato iconografico dei dipinti che circondano la scena centrale.

L'opera in origine doveva avere una terminazione centinata che è stata modificata per adattarla al nuovo allestimento settecentesco dell'abside, attraverso l'inserimento dei due pennacchi in alto e delle due tabelle contenenti l'iscrizione, che hanno fatto scivolare più in basso le tavole laterali con i santi Francesco e Antonio. Per tale ragione, in occasione del riassemblaggio dei pannelli cinquecenteschi, è stato aggiunto uno spessore di raccordo tra la pala centrale e la predella sottostante. Non è possibile dire se i due riquadri con gli stemmi francescani siano stati aggiunti in sostituzione di altri stemmi, forse appartenenti alla famiglia del committente dell'opera, o se in origine vi fossero altre figure di santi andate distrutte, come potevano essere, ad esempio, Bonaventura da Bagnoregio e Ludovico da Tolosa, frequentemente rappresentanti all'interno dei dipinti destinati alle chiese dei Frati Minori.

Giudicata un'opera di “ottima qualità” impostata su “un'impronta di carattere raffaellesco”, nella tavola sono stati riscontrati accanto “ad una soffusa atmosfera veneta” spiccati caratteri

“marchigiani” che farebbero pensare a “Girolamo Genga o a qualche artista della sua cerchia”[1386].

La tavola, a mio giudizio, mostra in realtà notevoli affinità con le opere certe di Jacopo Siculo, a partire dalla pala eseguita per la chiesa di San Biagio nella frazione di San Mamiliano presso Ferentillo, in Umbria, firmata dal pittore e datata 1538. In particolare, si avvicina all'opera civitonica la tipologia della Vergine e del Bambino e la figura possente e scultorea di san Pietro. Ugualmente si può avvicinare alla tavola umbra il motivo del drappo teso sopra alla Vergine, sostenuto da angioletti protesi in volo e rappresentati in forte scorcio, un'invenzione utilizzata da Jacopo Siculo anche nella tavola di Civita. Il tipo della Vergine e l'invenzione degli angioletti che sostengono il panno verde, drappeggiato dietro a Maria, così come l'impostazione del trono su due gradini poggiati su un pavimento che mostra, con uno scorcio dall'alto, il gioco delle mattonelle, rimandano anche molto da vicino alla tavola della chiesa di San Brizio presso Spoleto, firmata e datata 1542. La figura del san Pietro, inoltre, può essere efficacemente confrontata con l'analogo santo raffigurato dal pittore siciliano all'interno dell'*Assunzione* nella chiesa di San Pietro di Leonessa, soprattutto la posa un po' irrigidita del braccio destro e lo schema del panneggio che si tende sotto la spinta del ginocchio. Ulteriori confronti, infine, possono essere effettuati tra la figura del *Cristo patiens* nella predella e quello eseguito nella predella dell'*Incoronazione* di Norcia, contraddistinto dallo stessa sensibilità coloristica e dal tono patetico e devozionale. Ai santi della pala nursina, inoltre, possono essere avvicinati i due santi francescani nelle tavole laterali di Civita Castellana.

Se l'attribuzione al pittore siciliano venisse confermata, l'opera civitonica costituirebbe una tappa fondamentale nel suo percorso artistico e darebbe conto di un momento di particolare felicità creativa dell'artista, che in questo dipinto di chiara impronta raffaellesca, raggiungerebbe, come nella tavola di San Mamiliano, un tono di notevole equilibrio e controllo formale. Inoltre, il forte rilievo plastico delle figure e la più accentuata drammaticità conferita alla scena dal rinforzato chiaroscuro (notevoli sono i giochi delle ombre che risaltano la figura del san Francesco all'interno della finta nicchia quadrangolare) denunciano come il pittore di queste tavole fosse rimasto colpito dagli ultimi esiti di Raffaello e dalle prove dei suoi allievi, in particolare Giulio Romano.

La provenienza dell'opera rimane una questione irrisolta, in quanto non risulta così agevole risalire all'identità della chiesa francescana “veientana” da cui la tavola sarebbe stata prelevata. Dall'iscrizione si evince che l'edifico che originariamente ospitava la pala, al

1386 Russo 1999, p. 53.

momento del suo asporto nel Settecento si doveva trovare in cattivo stato, forse era in abbandono o stava per essere chiuso. Senza dubbio lo spostamento sembra essere avvenuto nell'ambito della famiglia francescana, forse per opera di un Provinciale o di un eminente esponente dell'ordine dei Frati Minori, o forse grazie all'interessamento di un influente personaggio che aveva dei legami sia con la chiesa di provenienza dell'opera che con quella di Civita Castellana.

Tra i luoghi francescani che sono ricordati in un territorio che potrebbe essere definito "veientano" cioè proteso o in rapporto con l'antico *ager veientanus* (forse perché situato lungo la via veientana), un edificio che venne abbandonato da una comunità di frati proprio nel XVIII secolo sembra essere stato il convento osservante di San Giacomo a Sutri. Ricordato come il più importante tra i complessi francescani sutrini, il convento di San Giacomo, situato su un'altura vicino al centro dell'antica città etrusca, appartenne all'Osservanza con certezza nei primi anni del Cinquecento[1387].

La chiesa viene definita alla fine dell'Ottocento in totale abbandono e rovina, mentre si stimava che il cenobio fosse in grado di ospitare in origine, nel momento di maggior splendore, addirittura cinquecento frati[1388]. Decaduto intorno alla metà del Quattrocento, si hanno prove certe della rinascita del sito sotto la guida degli Osservanti a partire dal 1516[1389]. Nel 1740, tuttavia il convento non viene citato in quelli della Provincia Romana da Padre Casimiro, segno che a questa data esso o era in rovina o era stato abbandonato dagli Osservanti[1390]. È quindi possibile che l'opera, provenga forse dalla chiesa osservante del convento di San Giacomo di Sutri, centro situato all'inizio della via cosiddetta Cassia-veientana e antica città etrusca posta in posizione strategica (costituiva un passaggio obbligato tra il lago di Bracciano e il lago di Vico) al confine con il territorio romano e per questo lungamente contesa tra i due popoli[1391]. Tuttavia, l'assenza dalla tavola della figura di san Giacomo e in mancanza di precisi appigli documentari, si preferisce considerare l'ipotesi solo come una possibile traccia per un ulteriore approfondimento.

In alternativa, si potrebbe prendere in considerazione la chiesa francescana di Santa Maria del Prato a Campagnano, situata più propriamente all'interno del territorio veientano. La dedicazione stessa della chiesa alla Vergine corrisponderebbe all'immagine presente sulla tavola principale dell'opera di Civita Castellana. Un ulteriore elemento che potrebbe rendere percorribile anche questa ipotesi sarebbe costituito dalla descrizione della chiesa effettuata nel

1387 Nispi Landi 2006, pp. 309-311.
1388 Ivi, p. 309.
1389 Ivi, p. 310.
1390 Ivi, p. 311.
1391 Pallottino 2002, pp. 232, 239, 245.

1744 da padre Casimiro, che vedeva sopra all'altare maggiore dell'edificio, in una "gran tavola", il dipinto firmato da Antoniazzo Romano nel 1497, in cui comparivano le figure della Vergine, dei santi Pietro e Paolo, Giovanni Battista e Francesco, con ai piedi altri santi francescani raffigurati in dimensione ridotta[1392].

Nel momento in cui scriveva il frate francescano l'opera si presentava ridipinta da un pittore che vi aveva messo mano nel 1632 a causa dei danni provocati sulla tavola da un fulmine[1393]. All'interno della stessa chiesa, inoltre, si trovava anche un altro altare dedicato alla Vergine, diverso dal maggiore e posto tra la cappella nuova e l'altare di San Sebastiano, fatto costruire da un tale Guglielmo Teutonico e beneficato nel 1465 da Paolo II in occasione della deposizione all'interno di esso di alcune reliquie[1394]. Una notizia interessante, che collega i conventi di Civita Castellana e di Campagnano, è rappresentata della presenza nel pavimento della chiesa di quest'ultimo, davanti all'altare maggiore, della sepoltura del beato francescano Stefano da Civita Castallena appartenuto al ramo dell'Osservanza e morto a Campagnano nel 1510, di cui si conservava nel Settecento una grande immagine del beato dipinta sul muro. Verso quest'ultima e verso il beato, si registrava una grande venerazione da parte degli abitanti di Campagnano e dei paesi vicini, soprattutto delle donne, in quanto si credeva che il francescano avesse un potere protettivo nei confronti dei bambini[1395].

Non si può escludere perciò, nemmeno una possibile provenienza dell'opera dalla chiesa "serafica veientana" di Campagnano, vista anche la vicinanza iconografica tra il dipinto di Antoniazzo e quello di Civita, la cui tavola centrale come nella perduta opera dell'Aquili, ospita oltre alla Vergine anche i santi Pietro e Paolo e il piccolo San Giovanni Battista.

Anche se all'interno della chiesa laziale l'altare maggiore era già occupato dall'opera di Antoniazzo, non è detto che la tavola civitonica non prevenga ugualmente da quell'edificio, dove avrebbe potuto occupare un altro altare dedicato alla Vergine o aver sostituito per un certo periodo di tempo su quello maggiore la stessa pala antoniazzesca, forse temporaneamente rimossa perché danneggiata dal fulmine.

Mi sembra interessante e utile concludere il discorso su Jacopo Siculo ricordando come lo sviluppo del linguaggio del maestro sia stato definito efficacemente come un "percorso *à rebours*"[1396], contraddistinto all'inizio da opere dal carattere molto aggiornato, come le tavole di Ronciglione e il *Battesimo* di Aspra, in cui molto spiccate sono le componenti romane

1392 Attualmente un lacerto della parte centrale della pala antoniazzesca con l'immagine della *Madonna con il Bambino* è conservato presso il Museo Civico di Viterbo.
1393 Casimiro 1744, p. 40.
1394 *Ibidem.*
1395 Ivi, pp. 42-43.
1396 Sapori 1980, p. 7.

oscillanti tra i modi di Sebastiano del Piombo, Giulio Romano, Peruzzi e Raffaello[1397], e conclusosi con una piena acclimatazione ai modi più arcaici di Perugino e dello Spagna diffusi in Umbria. Tale involuzione, in realtà, risulta del tutto naturale considerando il contesto figurativo in cui il pittore si trasferì nel corso degli ultimi due decenni di vita, ancora orientato prevalentemente verso la pittura del secolo precedente. Interessante notare, inoltre, come tra i legami professionali più forti che vengono riconosciuti al maestro a livello locale dopo il suo stabilimento in Umbria, vi siano quelli con la bottega dei Torresani[1398], con i quali il maestro ebbe rapporti diretti a Norcia, in occasione della stima che i due fratelli veronesi effettuarono della pala dell'*Incoronazione della Vergine* realizzata dal siciliano[1399].

È stato detto che il vero ruolo di intermediario tra la cultura raffaellesca e l'Umbria meridionale sia stato svolto proprio da Jacopo Siculo[1400], lungo il solco del quale si mossero i pittori locali, come appunto i Torresani. Questi ultimi, in particolare, dalla proficua frequentazione delle opere del siciliano trassero motivi e spunti di aggiornamento e di rinnovamento dei propri mezzi espressivi, mentre al contrario, l'inserimento del Siculo nel più placido e conservatore contesto artistico locale ne causò nella fase finale della sua carriera un generale allentamento del controllo formale delle sue opere. Le influenze reciproche determinarono perciò in quest'area un avvicinamento a metà strada tra i pittori ancora rivolti alla pittura dei decenni precedenti e quelli pienamente consapevoli del nuovo stile raffaellesco, un incontro che portò ad un punto di equilibrio tra istanze innovatrici e conservatrici e che diede vita a quella vulgata della nuova maniera raffaellesca, tradotta in un tono piano e provinciale che si diffuse in una vasta zona tra l'Umbria meridionale e il territorio del cosiddetto Patrimonio di San Pietro in Tuscia.

Il santuario della Madonna di san Nicola a Vitorchiano

L'erezione e le da decorazione del santuario

Il cantiere del santuario della Madonna di San Nicola a Vitorchiano costituisce un esempio utile per comprendere alcune dinamiche attraverso le quali si diffusero in provincia le nuove tendenze artistiche sviluppatesi nei primi anni del XVI secolo. In particolare, il cantiere pittorico che interessò l'edificio si mostra degno di interesse in quanto esso coinvolse diversi

1397 *Ibidem.*
1398 Sacchetti Sassetti 1932, p. 8; Sapori 1993, p. 58-60; Santolini 2001, pp. 38-39.
1399 I Torresani stimarono l'*Incoronazione* di Jacopo Siculo a Norcia nel 1541.
1400 Sapori 1993, p. 59.

maestri che vi lavorarono per tutta la prima metà del secolo, lasciando una serie di testimonianze che danno conto del grado e delle modalità di assimilazione in provincia delle nuove tendenze che arrivavano da Roma. Inoltre, all'interno della chiesa si trovarono a lavorare sia artisti forestieri che locali, con la conseguenza che le pitture del santuario offrono un chiaro esempio delle diverse tendenze linguistiche che nei primi decenni del Cinquecento caratterizzarono il territorio.

L'edificio, contraddistinto all'esterno da una estrema semplicità, si colloca lungo la strada che conduce da Viterbo al centro di Vitorchiano e venne innalzato nel corso del primo decennio del Cinquecento.

La chiesa, con una facciata a capanna decorata da un portale lunettato e da un rosone, è costituita da una grande sala con copertura a capriate che termina in un'ampia abside semicircolare. Al centro del presbiterio campeggia un tempietto che ingloba l'immagine venerata all'interno del santuario, una *Vergine con il Bambino in braccio*, estremamente ridipinta, ma databile approssimativamente alla seconda metà del XIV secolo.

L'estrema essenzialità architettonica della chiesa è bilanciata dal ricchissimo rivestimento pittorico, che ricopre ogni porzione della superficie delle pareti.

Precedentemente all'erezione del santuario, probabilmente, in questo stesso luogo doveva trovarsi, nei pressi di una chiesa dedicata a San Nicola, una cappellina o un edicola intitolata alla Vergine che conteneva la citata immagine della *Madonna con il Bambino*.

La notizia si ricava dal documento datato 8 dicembre 1497, con il quale il comune di Vitorchiano ottiene dalle monache di San Silvestro in Capite di Roma di poter "edificare", "ampliare" o "rinnovare" la cappella di Santa Maria che era congiunta a quella di San Nicolò[1401].

L'edificazione della chiesa attuale fu affidata dal comune il 6 agosto del 1503 al muratore Antonio di Gregorio da Como[1402], il quale doveva subentrare ad un altro maestro di nome Giovanni che aveva dato inizio al cantiere, probabilmente il muratore ligure più volte documentato a Vitorchiano anche nel corso del XV secolo[1403].

1401 Aleandri 1910[a], I, p. 109; *idem* 1911, p. 120. L'appartenenza della cappella alle clarisse di monastero di San Silvestro in Capite a Roma risale al XIII secolo, quando il priore e rettore della chiesa romanica di San Pietro di Vitorchiano, probabilmente un'antica pieve che ha costituito nel medioevo l'edificio religioso più importante del territorio, situata in prossimità del santuario della Madonna di San Nicola, confermò per iscritto il 14 aprile 1202 la cessione della pieve e delle sue pertinenze all'abate del monastero di San Silvestro in capite a Roma (Toscano 2005, p. 18). Nel documento il rettore Pietro confermava la donazione di più chiese: oltre a quella principale definita di "San Pietro e Nicola" vengono nominati altri edifici religiosi ricompresi nella sfera d'influenza dell'antica pieve romanica, una chiesa di San Salvatore con annesso ospedale e una chiesa di Santa Maria in località Brazzano (ivi, p. 20).

1402 Aleandri 1911, pp. 118-120.

1403 Ivi, p. 120.

Il 12 novembre 1514 il vescovo di Bagnoregio "Ferdinando spagnolo", come ci informa il notaio Curzio Gobbino nella sua *Cronaca* cinquecentesca, concedeva lo *Iuspatronato* della chiesa alla città di Vitorchiano, con l'autorità di eleggere il cappellano e il priore, revocando la precedente disposizione di nominarvi dei preti rettori[1404].

Il successivo 10 maggio 1533 l'edificio era consacrato dal vescovo Lorenzo Pastorello su istanza del vicario Giusto Cortese[1405], sollecitato a sua volta dalla comunità di Vitorchiano la quale nel 1558 concedeva il santuario all'ordine degli Agostiniani[1406].

Come si è visto l'interno della chiesa custodisce una ricchissima decorazione ad affresco che può essere datata dal 1514 alla fine del XVII secolo. Questi dipinti, tuttavia non costituiscono un insieme organico, essendo caratterizzati da i più vari registri linguistici, che vanno da una pittura colta, aggiornata alle principali tendenze romane, ad un livello medio di vulgata più provinciale, fino ad attestati estremamente rustici e caratterizzati da una parlata sgrammaticata e popolareggiante.

Nella calotta dell'abside campeggia una grande raffigurazione del *Giudizio Universale*, mentre nel sottostante tamburo, ai lati della figura di *Santa Barbara*, compaiono a sinistra la scena della *Natività della Vergine* e a destra quella della *Visitazione*. Tutta questa campagna decorativa è datata da una targa al 1548.

Lungo entrambe le pareti, nella porzione più alta dell'edificio, a ridosso del tetto, corre un ciclo di sedici *Storie della vita di Cristo* che, ad evidenza, sono state realizzate da tre diverse botteghe di pittori. Questo cantiere può essere suddiviso in due fasi: un primo intervento databile nella prima metà del Cinquecento, al quale parteciparono due maestri, e un secondo, assegnabile alla seconda metà del XVII secolo, in occasione del quale un terzo artista ha concluso il ciclo.

Al di sotto delle *Storie di Cristo*, si trovano infine, una serie di altari dipinti databili anch'essi tra XVI e XVII secolo.

A rendere interessante l'analisi delle pitture intervengono alcuni documenti pubblicati nel 1910 dall'Aleandri, che testimoniano come all'interno della chiesa furono attivi nel Cinquecento vari artisti che lo studioso individuava in Valentino da Viterbo, Giustino da Montefiascone, Guido e Giovanni d'Arezzo e Giovan Francesco Perini d'Amelia[1407].

Il più antico documento che si riferisce ad una decorazione compiuta all'interno dell'edificio risale all'agosto del 1514, quando, come si è visto nel paragrafo V, la confraternita delle

1404 Gobbino, *Delle Cronache di Vitorchiano...1571*, c. 23*v.*
1405 Ivi, c. 26*r.*
1406 Ivi, c. 94*r.*
1407 Aleandri 1910[a], pp. 105-110; *idem* 1913, pp. 245-248.

lattanti di Vitorchiano commissiona a Valentino di Sebastiano Pica il giovane e a Giustino da Montefiascone la pregevole *Madonna della balie* affrescata lungo la navata destra all'interno della Cappella degli Innocenti.

Successivamente, un altro documento che ricorda l'artista viterbese è quello dell'undici gennaio 1519, quando egli è chiamato a stimare i lavori eseguiti da due maestri pressoché sconosciuti, Giovanni di Bernardino da Reggio e Guido Pensieri da Rieti[1408], già incaricati dai santesi della chiesa, con l'approvazione di Giusto Cortese, vicario del vescovo di Bagnoregio (all'interno della diocesi della quale ricadeva il territorio di Vitorchiano), di eseguire delle pitture intorno al tabernacolo della Vergine.

Non è chiaro il tipo di intervento che dovettero eseguire questi due pittori, in quanto il tempietto che attualmente ingloba l'affresco venerato nel santuario non presenta delle superfici utili per accogliere delle decorazioni, né si può pensare che queste ultime abbiano riguardato la cappella maggiore della chiesa, cioè l'abside, dipinta solo nel 1548.

Nel documento si parla di "*picturam et fabricam picture fiende circum circa in ecclesia*" che, al momento della stesura dell'atto i maestri stanno ancora realizzando e che si impegnano a terminare per quella somma che stabilirà Valentino Pica, mentre alcune righe più avanti l'opera già iniziata è definita "*circum circa tabernaculum beate Virginis in dicta ecclesia*". A giudicare dalle linee architettoniche del tempietto che ingloba l'affresco medievale, sul quale compare la datazione 1709, riferibile ad un intervento di restauro settecentesco[1409], si direbbe che la struttura sia stata realizzata verosimilmente alla metà del Cinquecento, piuttosto che nei primi decenni del secolo. Lo farebbero pensare il lessico più accademicamente classicistico su cui sono impostate le paraste rudentate che inquadrano l'arco centrale e le nicchie laterali, e quello della possente trabeazione che sostiene il timpano spezzato inquadrante al centro lo stemma con il motto "SPQR" (un rimando al profondo legame che lega Vitorchiano a Roma), chiara soluzione di stampo manierista[1410].

Non escluderei che questo altare maggiore così monumentale possa essere stato realizzato dopo il passaggio della chiesa agli Agostiniani e quindi intorno alla metà del Cinquecento, o forse in occasione della decorazione dell'abside avvenuta nel 1548. È possibile che in un primo tempo si sia deciso di lasciare, invece, la primitiva cappella che custodiva l'affresco

1408 ASVT, ANVitorchiano, *Angelo di Ser Evangelista di ser Angelo da Vitorchiano*, 85, cc. 55v-56v. Il documento è stato trascritto e pubblicato da Fagliari Zeni Buchicchio 2004, p. 64 n. 46.

1409 Il restauro del Settecento ha comportato l'inserimento all'interno delle nicchie delle pregevoli sculture lignee dorate raffiguranti in alto le due figure di *Santa Barbara* e *Santa Caterina d'Alessandria* e in basso *Sant'Egidio* e *San Francesco.*

1410 L'esecuzione del tempietto, tuttavia, è sicuramente opera di un lapicida locale dallo stile molto rustico e arcaicistico, forse discendente dalle numerose maestranze lombarde documentate tra Quattro e Cinquecento a Vitorchiano.

medievale, probabilmente un'edicola situata lungo la strada per Viterbo, inglobata all'interno del nuovo santuario.

Lo lascerebbe intendere il documento della commissione dell'edificazione della chiesa ad Antonio da Como, nel quale si specifica che il Comune concedeva al muratore tutti i sassi che si trovavano "*in et super aram positam prope et iuxta cappelle beate Virginis predicte*"[1411]. Quando i lavori di costruzione del santuario erano già iniziati, continuava ad esistere, perciò, una cappella attaccata a quello che i documenti sembrerebbero indicare come un monumento costruito con delle pietre, forse un edificio altomedievale in rovina o un rudere ancora più antico.

Visto che le pitture dovevano essere realizzate tutte intorno al tabernacolo, non si può escludere che esse potessero aver riguardato le pareti esterne di questa cappella successivamente distrutta, come ad esempio è stato fatto a Viterbo, sulle pareti esterne del tempio marmoreo che ingloba la tegola con l'immagine mariana venerata all'interno del santuario della Madonna della Quercia.

In tal caso si potrebbe pensare che sulle pareti laterali ci potessero essere delle storie mariane, in un primo momento assenti all'interno della chiesa, che proprio a Maria è dedicata, almeno fino al 1548, quando vennero realizzate nelle pareti del tamburo dell'abside la *Nascita della Vergine* e la *Visitazione*. Risulterebbe, in effetti, strano, che non si sia pensato fin dall'inizio a rendere omaggio a colei in onore della quale veniva innalzato il nuovo santuario attraverso degli episodi importanti della sua vita, quando nello stesso tempo si andava realizzando un intero ciclo sulle pareti laterali dedicato alla vita di Cristo.

Oltre alle ipotetiche immagini affrescate sulla parete esterna della cappellina che inglobava l'affresco mariano, sembrerebbe plausibile che la decorazione eseguita dai due maestri possa aver riguardato anche gli affreschi del grande arco absidale (il quale effettivamente incornicia il tarbenacolo), purtroppo attualmente visibili solo in minima parte a causa dei danni subiti nel tempo.

Inoltre, è molto probabile che proprio all'intervento decorativo realizzato da Giovanni da Reggio e Guido Pensieri debba essere collegata la notizia delle riformanze comunali del 26 giugno 1516, quando si ricordano le lamentele dei santesi della chiesa della Madonna di San Nicola, che non dispongono degli otto ducati richiesti dai pittori ("*pictores*") "*Cappelle Sante Marie Sancti Nicolai*" per la "*pictura dicte cappelle*" [1412].

Il cantiere pittorico che interessava il nuovo santuario e che era stato finanziato dalla

1411 Aleandri 1911, p. 119.
1412 *Idem* 1910[a], p. 100 n. 3.

Comunità sotto la supervisione del vicario del vescovo, era perciò in esecuzione nel 1516 e non ancora terminato nel 1519. Poiché i lavori edilizi possono essere datati a partire dalla fine del 1514, dal momento in cui, cioè, la città di Vitorchiano ottenne dal vescovo di Bagnoregio lo *Ius patronato* della chiesa, è probabile che gli affreschi possano essere collocabili tra il 1515 e il 1519, anno in cui viene nominato il perito che doveva stimare le pitture, a questa data certamente in procinto di essere terminate. Tale supposizione riceve una conferma da un ulteriore documento del 1519, che risulta di estrema importanza per chiarire alcune vicende che interessarono la decorazione del santuario negli anni successivi.

Si è visto come Aleandri pensasse che fossero stati attivi all'interno della chiesa due maestri di nome Guido e Giovanni d'Arezzo. Il nome di questi ultimi era stato ricavato dallo studioso da un atto in cui due fratelli di Soriano residenti a Vitorchiano, Angelo e Tommaso figli del defunto ser Paolo Mizi, assegnano a "*magistro johannis et magistro guido pictoribus*" l'incarico di realizzare una cappella all'interno della chiesa della Madonna di San Nicola per la cifra di dieci ducati: il lavoro dovrà essere completato entro la fine del mese di aprile, per la Quaresima e i pittori ricevono subito metà della cifra, mentre il saldo verrà effettuato al termine dell'opera. L'atto è sottoscritto il 12 gennaio 1519, il giorno successivo, quindi, della nomina di Valentino Pica a estimatore della decorazione realizzata intorno al tempietto della Vergine[1413]. Dettaglio interessante è che tra i testimoni del contratto si trova ancora una volta il vicario vescovile Giusto Cortese.

Nel documento non è citato il luogo di provenienza dei maestri (per il quale il notaio ha lasciato lo spazio in bianco, come se non avendo ben capito avesse voluto ritornare successivamente a completare la scrittura), tuttavia Aleandri aveva rintracciato nell'archivio notarile di Vitorchiano altre carte in cui era nominato il solo Giovanni, incaricato di eseguire la decorazione della cappella di San Silvestro all'interno della stessa chiesa della Madonna di San Nicola. In questi documenti il maestro viene definito dal notaio Prospero Flamini "Giovanni *de Aritio*"[1414].

Il nome della città di provenienza era stato interpretato, perciò, da Aleandri come il centro Toscano di Arezzo, dal quale, per associazione, era stato fatto provenire anche il collega di Giovanni, Guido.

Tuttavia, il documento del notaio viterbese Angelo di ser Evangelista, redattore dell'atto dell'undici gennaio, un notaio nativo di Vitorchiano ma residente a Viterbo, figlio di notai e, soprattutto, santese della chiesa della Madonna di San Nicola, risulta molto più preciso

1413 ASVT, ANVitorchiano, *Prospero Flamini*, 80, c. 20*r* e *v.*
1414 Ivi, cc. 44*v*, 70*r* e *v.*

nell'indicare i luoghi di origine dei due artisti rispetto a quello in cui i fratelli Mizi li incaricano di dipingere la loro cappella: le due città di provenienza dei pittori sono da individuare con certezza in Rieti e Reggio Emilia ("*magistro Johanni Bernardinj de Regio et magistro Guido Pinsarij de civitate reatina pictoribus*").

Il nome della città di Reggio, in Emilia, infatti, nel Cinquecento, come attestano altre fonti coeve, era sottoposto a varie volgarizzazioni tra le quali figurano anche quelle incontrate da Aleandri.

È probabile che il colto notaio viterbese (ma originario di Vitorchiano) Angelo di ser Angelo, santese della chiesa incaricato dalla Comunità e dal vicario del vescovo di redigere l'atto dell'undici gennaio 1519, abbia effettuato il proprio lavoro con molto più scrupolo del notaio locale Prospero Flamini, il quale nel redigere il documento dei fratelli Mizi non aveva evidentemente ben capito la provenienza dei pittori, mentre in quelli successivi in cui viene nominato il solo maestro Giovanni, il Flamini lo registra come proveniente dalla città toscana di Arezzo: è probabile, quindi, che l'accento emiliano del pittore abbia tratto in inganno l'orecchio del notaio vitorchianese, abituato ad altre sonorità, il quale ha evidentemente trascritto quello che doveva essere "Da Reggio" in "d'Arezzo", una città che probabilmente gli era più familiare.

Confrontando i documenti del 11 e 12 gennaio 1519 con gli affreschi conservati all'interno della chiesa, si riesce a comprendere in maniera sufficientemente chiara quello che può essere accaduto in questa prima fase di abbellimento del santuario vitorchianese.

La cappella dei fratelli Mizi, infatti, si trova sulla parete destra d'imposta dell'arco absidale e la sua decorazione costituisce un tutt'uno con quella che sale fino al culmine del tetto e che ridiscende dal lato opposto . L'identificazione della cappella è resa possibile grazie all'iscrizione che corre nella sua parte bassa, già notata da Aleandri[1415]: "ISTIVTIONIS EX VOTO/ SER PAVOLI TOMAVS ET/ ANGILVS DE SVIANO ANCHE/IMAGINEM AD LAUDEM INTAT/ VIRGINIS FIERI CON MISERUNT" (fig. 27).

A questo punto si potrebbe provare a ricostruire le prime fasi della decorazione della chiesa nel modo seguente: Guido Pensieri e Giovanni da Reggio erano stati incaricati dalla comunità di Vitorchiano di decorare l'arco absidale e le due pareti d'imposta ai lati della chiesa (e forse le pareti della cappellina che custodiva l'immagine oggetto di culto). Probabilmente, dato il coinvolgimento diretto del vescovo attraverso il suo vicario, che presenzia la nomina del perito degli affreschi (un'operazione che serve a garantire gli interessi della committenza), è possibile supporre che sia stato proprio il pastore della diocesi di Bagnoregio a proporre i due

1415 Aleandri 1910[a], p. 110 n. 9.

artisti. Questi completarono l'affrescatura delle pareti che scendono ai lati dell'arcata absidale, a destra e a sinistra del tempietto della Vergine, inserendovi due altari gemelli dipinti con le immagini della *Vergine con il Bambino tra santi*, di cui una commissionata nel 1519 dai due fratelli Mizi. L'allocazione da parte di quest'ultimi della decorazione della propria cappella, infatti, risulta contestuale alla conclusione del cantiere principale (nel gennaio del 1519 ancora in essere) e, probabilmente, funzionale ad esso.

Nel documento si dice infatti che la cappella è stata "assegnata" ai due fratelli. Probabilmente è proprio per questo che alla stipula del contratto dei Mizi è presente anche il vicario del vescovo, il quale deve evidentemente aver avuto qualche parte nell'individuazione di alcuni privati che potessero con il loro contributo economico aiutare a portare a compimento l'impresa; si è visto, infatti, come nel 1516 mancassero i soldi per pagare i pittori.

Che la cappella Mizi costituisca parte integrante della decorazione che inquadra l'altare maggiore è testimoniato dal fatto che essa presenta gli stessi elementi decorativi e le stesse grottesche che rigirano lungo la ghiera dell'arco absidale, ritornando anche nell'altare gemello realizzato dalla parte opposta del tempietto della Vergine. Forse, quindi, già nel progetto originario si era pensato di concludere la decorazione sulle pareti laterali d'imposta dell'arco con due altari da assegnare a dei privati, in modo tale da trovare così dei finanziamenti per completare l'opera.

Le due immagini (figg. 27-28), speculari, seppur eseguite ad evidenza da due mani diverse, hanno seguito un medesimo schema compositivo in cui albergare le figure per conferire simmetria e coerenza alla visione della zona presbiteriale dell'edificio: identica è la struttura della nicchia absidata in cui si inserisce la *Vergine con il Bambino*, con una conchiglia dipinta nella conca absidale. Delle stesse dimensioni sono tutti gli elementi architettonici, dipinti alle stesse quote e costruiti secondo medesimi principi prospettici, così come della stessa tipologia appaiono le grottesche che decorano le paraste.

Sembra del tutto naturale, quindi, che i due maestri accordandosi su uno stesso schema generale si siano spartiti le due cappelle. La committenza privata, quindi, come si è detto doveva portare a compimento una porzione di cantiere di natura pubblica: forse è per tale ragione che i due atti sono stipulati a distanza di un giorno uno dall'altro, entrambi alla presenza del vicario del vescovo, che probabilmente doveva sorvegliare la corretta e ben riuscita conclusione dell'impresa.

I due dipinti ai lati del tempietto della Vergine sono sia da un punto di vista conservativo che qualitativo assai distanti l'uno dall'altro. Mentre quello sulla sinistra, purtroppo estremamente rovinato, è opera di un notevole maestro che si ispira alla pittura romana di Michelangelo e

Raffaello, quello di destra, meglio conservato, palesa la mano di un pittore di qualità ben più modesta.

Non è facile stabilire con sicurezza come suddividere le cappelle tra i due maestri. Sia Giovanni da Reggio che Guido Pensieri, infatti, sono pittori privi di opere.

Se il primo è noto solo dai documenti notarili di Vitorchiano, Guido Pensieri al contrario risulta un personaggio di cui erano state pubblicate già in passato alcune notizie.

Guido di Valentino Pensieri da Rieti, infatti, nel 1535 è documentato nella sua città natale, dove stima insieme a Giacomo da Montereale le pitture eseguite da Lorenzo Torresani per la sagrestia della Compagnia del Sacramento nel duomo di Rieti[1416]. Nel 1543, inoltre, è presente sempre a Rieti, nella casa del medico di Aspra Paolo Bonamici al testamento del pittore Jacopo Siculo[1417]. Ulteriori notizie riguardanti il maestro reatino sono state pubblicate, recentemente, da Buchicchio.

Nel 1523, infatti, egli aveva eseguito degli affreschi, purtroppo oggi perduti, sulle facciate dei palazzi che si trovavano lungo il rettifilo della nuova addizione urbana cinquecentesca di Capranica.

Tale intervento urbanistico si deve alla committenza dei due governatori della città, il cardinale Raffaele Riario (in carica dal 1517 al 1521) e il suo successore, il porporato emiliano Ercole Rangoni, di cui si è parlato in riferimento all'attività capranichese di Pellegrino da Modena (1521-1527).

Proprio la facciata appena realizzata del palazzo del cardinale Rangoni, dipinta con un fregio, un architrave e il resto “a quadroni”, nel 1523 doveva fungere da esempio per la decorazione della facciata dell'edificio confinante sulla sinistra, di proprietà di Galeotto di Pietro del re, che il 2 luglio 1523 si impegna a far realizzare il lavoro di fronte al cappellano del cardinale, un tale prete Gismondo[1418]. Dopo meno di un mese, il 29 luglio, lo stesso Gismondo è presente all'interno del palazzo del governatore alla stipula del contratto per la decorazione della facciata di un ulteriore edificio, posto subito dopo quello di Galeotto, il terzo immobile sulla destra, quindi, entrando da Porta Sant'Antonio. La facciata del palazzo, di proprietà di un tale Giovanni Ginepra, sarebbe stata dipinta da Guido Pensieri, che avrebbe dovuto eseguire sul prospetto principale una figura di Sant'Antonio da Padova [1419]. Vista la vicinanza delle date e la presenza dello stesso supervisore, è lecito supporre che il Pensieri sia stato impiegato anche per l'abitazione precedente e, forse, anche per quella del governatore.

1416 Sacchetti Sassetti 1932, p. 73 doc. XVI.

1417 Il testamento del pittore rogato a Rieti il 29 dicembre 1543 nella casa del medico di Aspra Paolo Bonamici è stato pubblicato per la prima volta in Brunelli 1908, pp. 39-41.

1418 Fagliari Zeni Buchicchio 2004, p. 64 n. 46.

1419 Ivi, n. 48.

L’incarico rientra probabilmente in una più generale opera di abbellimento di Capranica promossa dal cardinale Rangoni, come si evince dal fatto che a sovrintendere ai contratti di assegnazione dei lavori delle facciate degli edifici privati sia proprio il cappellano del governatore, il quale si premura in un caso che venga espressamente presa a modello la stessa decorazione del palazzo del cardinale. È chiaro come ci si preoccupasse di uniformare i prospetti che si affacciavano sulla via che immetteva all'interno del borgo, con un chiaro intento scenografico promosso proprio dal governatore. Non si deve dimenticare, infatti, che è lo stesso Rangoni probabilmente a chiamare a Capranica il suo conterraneo Pellegrino da Modena, il quale dopo aver collaborato a Roma nella bottega di Raffaello, nel 1521 riceve l’incarico di decorare la cappella maggiore della chiesa capranichese di Santa Maria.

Stando a quanto emerge dalla documentazione, quindi, Guido Pensieri dopo aver lavorato a Vitorchiano si sposta a Capranica per onorare un’importante commissione di natura “pubblica”, ricevuta da parte di un prestigioso committente, l'anno immediatamente successivo alla partenza dalla città di Pellegrino Aretusi. Si potrebbe pensare, quindi, che il pittore reatino possa essere stato chiamato proprio per prendere il posto di quello modenese. Non è escluso, inoltre, che Guido possa aver avuto una particolare specializzazione nel genere, molto in voga a Roma proprio in questi anni, della decorazione delle facciate dei palazzi. È interessante notare, inoltre, il vasto raggio d’azione del pittore che da Vitorchiano, dove probabilmente lavora su incarico del vescovo di Bagnoregio, viene chiamato nel sud della provincia viterbese dal governatore emiliano Rangoni.

È probabile, quindi, che il maestro dovesse godere di una buona reputazione al suo tempo, e non si può nemmeno escludere una sua attività romana, in uno dei numerosi cantieri che negli anni di Leone X si andavano promuovendo nell’Urbe. Non a caso Guido Pensieri è presente al testamento di Jacopo Siculo, un artista che proprio in questi anni è attivo sia a Roma che nel territorio viterbese.

Per quanto riguarda Giovanni di Bernardino da Reggio, di lui conosciamo con certezza solo gli interventi pittorici eseguiti a Vitorchiano all'interno della chiesa della Madonna di San Nicola.

Dopo la realizzazione della decorazione della zona presbiteriale, infatti, a differenza di Guido Pensieri che scompare dalla documentazione vitorchianese, il pittore risulta essere stato incaricato della decorazione di un'altra cappella all'interno dello stesso santuario mariano.

Il lavoro era stato commissionato all'artista dalla vedova di Cenzio di Silvestro che, nel testamento rogato nel 1517 aveva lasciato alla moglie l'incarico di fondare all'interno della chiesa della Madonna di San Nicola una cappella dedicata a San Silvestro per la somma di

quindici ducati[1420].

La cappella venne decorata da Giovanni da Reggio per dodici ducati e mezzo prima del 12 giugno 1520, come si apprende da un atto in cui il pittore cede il credito che aveva nei confronti di *domina Flora Centij* per il lavoro da lui effettuato nella cappella di San Silvestro al calzolaio Silvestro da Orte[1421]. Nel documento il maestro è definito "*pictoris in terra Viturclani*".

Evidentemente egli è stato incaricato da Flora subito dopo il termine dei lavori effettuati intorno al tabernacolo della Madonna. La questione del pagamento della cappella di San Silvestro si trascina ulteriormente fino al settembre del 1521, quando il calzolaio restituisce il credito al pittore, il quale il 26 settembre rilascia, infine, una ricevuta di avvenuto pagamento agli eredi di Cenzo di Silvestro, ser Giulio e Pietro di Antonio[1422]. Nello stesso giorno, inoltre, Giovanni da Reggio sottoscrive un altro atto con un tale Tommaso da Polimartium (Bomarzo) che era debitore del maestro di una certa somma. Nel documento il pittore viene definito "*habitantis Viturclani*"[1423].

In questo momento, quindi, Giovanni si era trasferito a Vitorchiano, dove evidentemente aveva trovato delle buone occasioni lavorative.

Purtroppo la cappella di San Silvestro, che Alendri sosteneva fosse la prima a sinistra entrando nella chiesa, non è più visibile a causa del successivo ampliamento seicentesco dell'edificio, che ha modificato il primo tratto della parete su questo lato[1424]. Qui, ad una certa distanza dalla controfacciata, in corrispondenza dello spazio individuato dalla seconda e dalla terza capriata del tetto, si conserva un grande altare dipinto, realizzato probabilmente nella seconda metà del Seicento da un maestro locale, che rappresenta alcuni santi che si dispongono intorno alla figura centrale di San Silvestro papa. È possibile, quindi, che quanto affermato da Aleandri sia vero e che la cappella seicentesca abbia occupato il posto di quella più antica, tuttavia la posizione dell'attuale altare di San Silvestro risulta un po' spostata lungo la parete verso l'altare maggiore per essere riconosciuto come il primo su questo lato della chiesa. In realtà, subito prima, si scorge sulla muratura una crepa che segue un andamento molto regolare, salendo in verticale per poi curvare ad arco verso sinistra: sembrerebbe il bordo di una tamponatura realizzata per chiudere una bucatura ad arco.

Se si prolunga idealmente la crepa curvilinea che si inarca orizzontalmente verso sinistra, ci si

1420 Aleandri 1910[a], p. 119 n. 8.
1421 ASVT, ANVitorchiano, *Prospero Flamini*, 80, cc. 44*v*; il documento è stato pubblicato in Aleandri 1910, I, p. 107 doc. 2.
1422 ASVT, ANVitorchiano, *Prospero Flamini*, 80, cc. 70*r* e *v* (cfr. Anche Ivi, doc. 3)
1423 Ivi, docc. 4-5.
1424 Ivi, p. 110, n. 8.

accorge che essa disegna l'andamento di un arco lievemente ribassato che termina precisamente in prossimità dell'angolo sinistro della controfacciata: molto probabilmente deve essere questa la primitiva cappella di San Silvestro, tamponata nel corso del Seicento per riporvi una lapide commemorativa ad Orlando de Luna posta nel 1655 e ancora *in situ*. Forse in seguito a questa trasformazione la cappella di San Silvestro fu spostata più avanti lungo la parete. Non si può escludere, quindi, che dietro alla tamponatura sia sopravvissuto qualche cosa dell'originaria decorazione di Giovanni da Reggio.

Tale pittore risulta documentato solo a Vitorchiano nel gennaio del 1519, nei mesi precedenti al giugno 1520 e nel settembre del 1521.

In realtà, negli stessi anni, a Roma è presente un altro omonimo dell'artista, il maestro Giovanni Trignoli da Reggio, maestro privo di opere, ma documentato nell'Urbe il 28 settembre del 1510 insieme al conterraneo Bernardino Zaghetti con il quale stava collaborando alle dipendenze di Michelangelo Buonarroti alla decorazione della volta della Cappella Sistina, come lascia intendere una lettera inviata da Giovanni Michi a Michelangelo che in quel momento era a Bologna[1425].

Lo stesso Trignoli, inoltre, è nuovamente presente a Roma con certezza dal 1520 al 1522, dove morì prima del 17 ottobre 1522[1426]. Interessanti si dimostrano soprattutto i legami tra Giovanni Trignoli e il gruppo di artisti e confidenti frequentati da Michelangelo a Roma tra il 1520 e il 1522, come ad esempio Sebastiano del Piombo, Giovanni Michi, Federico Frizzi e Urbano da Cortona[1427].

Come si vede sono gli stessi anni in cui è documentato Giovanni di Bernardino a Vitorchiano. Seppur affascinate, l'ipotesi che si possa trattare di una stessa personalità deve essere scartata, in quanto Bernardino Trignoli, come si evince dall'atto di battesimo e dal testamento rogato a Reggio Emilia il 7 ottobre 1520, era figlio di Pietro Trignoli, mentre il pittore attivo nella chiesa della Madonna di San Nicola è citato nei documenti come "Giovanni di Bernardino"[1428].

Giovanni Trignoli è ricordato a Roma con certezza nel 1510 e nel biennio che precede la sua

1425 Pirondini 1985, pp. 97, 100.

1426 Ivi, p.97. Il termine *ante quem* per la morte di Giovanni Trignoli si evince dalla richiesta del suo amico e collega Bernardino Zaghetti di entrare in possesso dei beni che gli erano stati lasciati per testamento dal pittore.

1427 Sull'argomento cfr. Mercati 1919, pp. XLVII-XLIX, ripubblicato in *idem* 1951, pp. 27-29 e 134-135.

1428 Il documento del battesimo di Giovanni Trignoli, battezzato da Pietro il 21 giugno 1475 è stato rinvenuto da Elio Monducci e comunicato a Massimo Pirondini che ne ha dato notizia nel 1978 (Pirondini 1978, p. 49). Successivamente il documento è stato pubblicato in Ferrari 1982, p. 11. La notizia del rinvenimento del testamento del redatto a Reggio il 9 ottobre 1520 da Giovanni da Reggio è stata resa pubblica dal canonico Giovanni Saccani (scopritore del documento) nel corso dell'adunanza del 22 maggio 1919 della Deputazione di Storia Patria per di Reggio Emilia e pubblicata da Angelo Mercati (1919, pp. XLVII-XLIX). Il testamento è stato pubblicato tuttavia solo nel 1970 da Tonino Ferrari (1970, p. 39 doc. 4).

morte (1520-1521), tuttavia la critica ha teso a riconoscere il maestro anche nel Giovanni da Reggio ricordato nell'Urbe nel 1514 e tra il novembre del 1517 e il marzo del 1518.

Il primo documento è costituito da una breve descrizione effettuata da Maddaleni Capodiferro dei festeggiamenti approntati nel febbraio del 1514 in occasione della festa romana di Agone, per la quale una serie di pittori allestirono dei carri allegorici per la sfilata trionfale organizzata da "Fedra" Inghirami: accanto ai più noti Baccio Bandinelli e Pedro Fernandez, Giovanni da Modena e Pietro Turino, ci sono anche un "pittore mastro Juanni Paolo" (che sia Giovanni Paolo di Francesco Falente da Roma?), un certo Andrea da Parma e un "pictore Juvan da Regio" autore del carro allegorico della Temperanza[1429]. Dato che non è specificato il patronimico dell'artista, si potrebbe anche ipotizzare che quest'ultimo pittore possa essere il Giovanni da Reggio attivo a Vitorchiano anziché l'omonimo collaboratore di Michelangelo.

Tra il 1517 e il 1518, invece, un estimo degli immobili della città di Roma ricorda un Maestro Giovanni da Reggio dipintore proprietario di due case nel quartiere di San Girolamo degli Schiavoni[1430]. Poiché nel testamento del 1520 Giovanni Trignoli chiedeva di essere sepolto, nel caso in cui fosse morto a Roma, all'interno della chiesa di San Lorenzo in Lucina, situata nel quartiere degli Schiavoni, Mercati ne ha dedotto che il maestro reggiano citato nel documenti possa essere riconosciuto proprio con il Trignoli. Tuttavia, anche in questo caso l'assenza del patronimico permette di avanzare l'ipotesi che il Giovanni da Reggio residente a Roma possa essere quello attivo a Vitorchiano.

Ad ogni modo, visto che la commissione della decorazione del presbiterio della chiesa di Santa Maria di San Nicola con ogni probabilità era stata seguita e, probabilmente, promossa dal vescovo di Bagnoregio, il canonico di Toledo Ferdinando di Castiglia, in carica dal 1500 al 1521, si deve credere che gli artefici siano stati chiamati appositamente da fuori per svolgere il lavoro. Non si può escludere perciò, sia per Guido Pensieri che per Giovanni di Bernardino, una frequentazione della piazza romana, come farebbero ritenere soprattutto alcuni caratteri degli affreschi che ancora si possono ammirare a Vitorchiano.

Sulle pareti di imposta dell'arco absidale, si è visto, si trovano due altari gemelli che ospitano le figure della *Vergine con il Bambino tra santi*. Questa è seduta in entrambi i casi su un trono collocato sopra un alto podio, che la innalza notevolmente rispetto ai due santi laterali e viene inquadrata da un'esedra terminante in alto con una calotta a forma di valva di conchiglia.

Le due nicchie sono suddivise in tre specchiature ciascuna e risultano contenute all'interno di

1429 Il documento è stato pubblicato per la prima volta da Tommasini nel 1893 (Tommasini 1983, p. 16). Sul riconoscimento dei pittori nominati nel documento, contenuto nel codice vaticano latino 3351 della Biblioteca Apostolica Vaticana, cfr. Farinella 1992, pp. 63-65.

1430 Mercati 1951, p. 135.

due pilastri molto slanciati terminanti in un capitello composito che si appoggia ad una trabeazione con un fregio percorso da puttini in lotta con animali mostruosi. Sia i pilastri che le nicchie sono decorati da fasce contenenti eleganti decorazioni a grottesca. La cappella Mizi sulla destra, più conservata, ospita ai lati i santi Pietro e Paolo, mentre nella sua gemella dalla parte opposta è riconoscibile solo la figura di san Rocco, e la parte superiore della testa di un altro personaggio che, forse, sarebbe potuto essere stato un san Sebastiano.
Al di sopra delle conchiglie, inoltre, compaiono due ghirlande contenenti la medesima scritta "AVE REGINA CELORVM", sulla sinistra sostenuta da due leoni rampanti, sulla destra fiancheggiata da due angioletti che sorreggono delle lampade.
Proseguendo al di sopra della cornice marcapiano su cui si imposta la semicalotta dell'abside, i fornici dell'arco presentano ciascuno una coppia di erculei puttini che sostengono uno stemma privo di emblema e ancora sopra, per quel che è possibile osservare dato che da questo punto in poi la decorazione è quasi completamente perduta, si riconoscono le tracce di due grandi oculi dai quali dovevano sporgersi delle figure andate completamente perdute. Sopra all'oculo destro, inoltre, si è conservata traccia del piede di un personaggio adulto che fuoriesce dalla modanatura di una cornice, probabilmente di un altro riquadro che doveva aprirsi ancora più in alto; lo spazio esistente tra l'oculo e il lacerto di cornice è abbellito dalla stessa tipologia di decorazioni a grottesca che compaiono nelle due cappelle in basso.
Risulta Interessante notare come dalla pianta del piede appena citato venga teso verso l'alto un drappo rosso di cui si è conservata solo una piccola parte, una soluzione che parrebbe ispirata agli *Ignudi* michelangioleschi della Cappella Sistina, i quali sostengono i medaglioni bronzei con scene dell'Antico Testamento attraverso delle fasce di stoffa tese per mezzo dei piedi e delle mani.
Purtroppo la decorazione di questa parte della chiesa risulta fortemente compromessa e se ne riesce ad apprezzare appena terzo, ancora in discrete condizioni di conservazione: è andata completamente distrutta, infatti, tutta la parte alta a partire dagli oculi, mentre delle due cappelle laterali si è ben conservata solo quella commissionata dai fratelli Mizi.
Ciononostante, è possibile osservare già ad un primo colpo d'occhio come due mani estremamente diverse abbiano lavorato alle due cappelle mariane, di cui quella sinistra realizzata da un pittore di alta levatura e contraddistinto da uno spiccato spirito d'invenzione.
L'autore dei personaggi della cappella Mizzi, al contrario, si dimostra un maestro di qualità modesta, evidente soprattutto nell'impaccio attraverso cui realizza la figura umana, dalle proporzioni alquanto approssimative, con teste piccole ed arti allungati, gesti slegati e legnosi, volti resi in maniera semplificata e inespressiva: tutto tradisce la realizzazione da parte di un

artefice di ambito provinciale, che inserisce in modo stentato le proprie figure all'interno di un sontuoso e raffinato spazio architettonico, ad evidenza non concepito da lui. Un pittore che, ad ogni modo, per realizzare il gruppo della Vergine con il Bambino si è servito come modello di una stampa di Marcantonio Raimondi datata 1515-16 raffigurante la cosiddetta *Madonna di Foligno* di Raffaello, che riproduce in controparte il gruppo centrale della tavola raffaellesca ora ai Musei Vaticani (e in origine nella cappella Conti della chiesa di Santa Maria della Minerva a Roma).

In particolare, delle due versioni che circolarono nel secondo decennio del Cinquecento, il pittore ha preso a modello una variante[1431], datata da Oberhuber al 1512-13[1432], che oltre a non presentare la mandorla e i capelli svolazzanti della Vergine sopra alla spalla, mostra Maria con la mano destra sotto alla corrispondente ascella di Gesù.

Di tutt'altro tenore risulta la cappella affrescata alla sinistra dell'altare maggiore (figg. 32-41). Purtroppo le figure della Vergine con il Bambino e di san Rocco appaiono estremamente dilavate e consunte e sono ridotte a poco più che ombre colorate campite su una meticolosa incisione del cartone (l'altro pittore, al contrario, ha utilizzato la tecnica dello spolvero, di cui si vedono molto chiaramente i puntini neri lungo i contorni delle figure).

È andata perduta, purtroppo, tutta la parte inferiore della scena e l'intera figura che si trovava sulla sinistra. Inoltre, le figure dei due angioletti che in alto reggono le lampade hanno subito una completa alterazione della cromia, probabilmente a causa dell'umidità, che ha fatto diventare completamente scuro l'incarnato, eliminando anche in questo caso tutti i giochi di ombra e di luce e appiattendo la figura ad una sagoma scura. Ciononostante, è possibile affermare che ci troviamo al cospetto di un notevole pittore di formazione romana, un maestro che ha subito il fascino di Michelangelo, e in parte di Raffaello, e che mostra chiaramente di aver progettato la struttura architettonica che fa da sfondo ai personaggi. Essi infatti sono pienamente inseriti all'interno dello spazio ed esaltati nella loro essenza plastica dagli elementi architettonici retrostanti.

La figura della Vergine è possente e afferra il Bambino saldamente in braccio con la mano destra, mentre con un energico gesto della mano sinistra stringe il capezzolo del seno tra il dito indice e il medio, offrendolo a suo figlio.

La possente figura di Maria è ammantata in un avvolgente mantello che le scopre la spalla sinistra ricadendo sull'altro lato, fino a scendere in ampie e voluminose pieghe avviluppate alle gambe. Mentre Maria contempla con gli occhi bassi Gesù che prende il latte, quest'ultimo

1431 Bartsch XIV, n. 53. Mancinelli 1984, pp. 270-271.
1432 Oberhuber 1984, p. 336.

punta lo sguardo sulla manina che gioca con lo scollo della Madre, assumendo al contempo una posa manierata, con i due piedini accavallati e il lungo corpicino erculeo che si volge verso la Vergine. La posa del busto, che offrendo le spalle allo spettatore mostra tutta la muscolatura della schiena, è bilanciata dal movimento contrapposto della testa, che si volge all'indietro verso l'osservatore.

Si tratta di una composizione estremamente complessa e meditata, che nella sua grandiosità denuncia un notevole sforzo e, forse, un'eccessiva ricerca di tensione muscolare. Tuttavia il disegno risulta elegante e la sinuosa e sicura linea di contorno risolve armoniosamente e senza incoerenze o cadute di tono l'idea compositiva generale.

Un'altra potente figura è quella del san Rocco, costruita con maggiore semplicità, ma ugualmente impostata con un grande senso di monumentalità. In particolare degno di nota appare il volto, in pochi tratti reso pienamente nei suoi valori stereometrici e tridimensionali, e dal quale risaltano i grandi occhi aperti, trattati con energia sintetica, allo stesso modo del naso e della bocca.

Lo stesso *aplomb* della figura, il volume espanso delle spalle che gonfiano il mantello, la posa del braccio destro che si appoggia al bastone da pellegrino e la salda impostazione delle gambe ne fanno un personaggio pienamente michelangiolesco.

Alzando lo sguardo alla parte superiore della cappella, si mostrano inoltre alcuni dettagli decisamente originali, che non fanno a meno di sorprendere per la loro qualità esecutiva.

Si tratta dei due angioletti seduti ai lati della ghirlanda che stanno sostenendo le due lampade attraverso una corda appesa ad una carrucola. Nonostante, come si è visto, le due figure siano diventate completamente scure, è ancora possibile apprezzarne l'impostazione scultorea e monumentale, la muscolatura potente e atletica, cui si unisce un gesto pittorico sprezzante, disinvolto, che traccia con sveltezza compiaciuta i capelli scompigliati dal vento. La stessa pennellata liquida disegna la sottile cordicella che sostiene le lampade, la piccola carrucola e le lampade stesse, indagate con fine attenzione naturalistica. Tanto gli angioletti quanto gli oggetti proiettano sulla parete una tenue ombra tremula azzurrina, che conferisce ancor più risalto illusionistico alle figure, un gioco che si ripropone per i due piccoli ed eleganti candelieri appoggiati sulla cornice d'imposta dell'absidiola.

La cura e le finezze dei dettagli e la grande qualità che sono profuse in questo affresco (una qualità che risalta anche dalla perizia con cui è strutturato il lessico architettonico) non possono che sorprendere, soprattutto se paragonati alle altre pitture custodite all'interno della chiesa. Pur nella sofferenza patita dalla superficie dell'intonaco e nonostante la perdita di tutte le rifiniture e dei giochi cromatici, non si può fare a meno di constatare come il controllo

formale dell'opera da parte di questo artista sia totale, indice del fatto che ci si trova di fronte agli attestati di un notevole maestro che, a queste date, ossia tra secondo e terzo decennio del Cinquecento, dimostra una conoscenza e una padronanza dei fatti artistici romani veramente singolare.

Una ulteriore riprova di quanto sostenuto è data dal fatto che l'autore di tale affresco (identificabile come si è visto, probabilmente, con Guido Pensieri o con Giovanni da Reggio) ha eseguito all'interno della stessa chiesa un altro dipinto, meglio conservato, raffigurante *San Michele Arcangelo* e collocato nella prima nicchia a destra entrando nell'edificio.
Per cercare di sciogliere il problema dell'identificazione dell'artista a cui spetta la paternità delle pitture di più alto livello qualitativo eseguite all'interno del santuario è necessario prendere in esame anche quest'ultima figura, che permette di mettere a fuoco ulteriormente e con maggiore precisione le coordinate stilistiche e culturali dell'enigmatico maestro.

Il San Michele arcangelo *della chiesa della Madonna di San Nicola*
Che l'autore del *San Michele* (fig. 42) sia lo stesso che ha dipinto la *Vergine con il Bambino e san Rocco* nel presbiterio è testimoniato, a mio avviso, da una medesima impostazione della lucida e sofisticata ambientazione architettonica, dal respiro monumentale consapevole del classicismo raffaellesco e delle figure della volta Sistina di Michelangelo, e soprattutto dalla presenza sui due affreschi degli stessi particolari motivi decorativi a grottesca, avvicinabili per tipologia (estremamente aggiornata e ispirata al nuovo classicismo romano di primo Cinquecento), ma soprattutto eseguiti con lo stessa sprezzante disinvoltura da calligrafo cinese. D'altra parte il tono del san Michele è così alto e la sua presenza è talmente monumentale da non trovare alcun paragone con altre pitture eseguite ad affresco, in questo periodo, nel territorio, ad eccezione dei personaggi poc'anzi descritti sulla parete dell'arco absidale alla sinistra dell'altare maggiore.
Già ad un primo sguardo si comprende immediatamente come l'altare di San Michele abbia rivestito una particolare importanza all'interno della chiesa, soprattutto per come è stata impostata la struttura generale della composizione.
Il titolare della cappella, unica figura dipinta all'interno della nicchia, è stato inserito infatti in una composizione studiata per valorizzarne ed esaltarne al massimo la figura, albergata all'interno di una struttura architettonica dipinta estremamente articolata: questa è costituita da una sorta di profonda edicola voltata a botte, costruita con un effetto a cannocchiale attraverso successivi restringimenti che terminano sulla parete di fondo, dove si apre una nicchia

absidata che inquadra l'arcangelo. Il santo è raffigurato a gambe divaricate ed è contenuto a malapena all'interno dell'absidiola, contro cui premono le ali variopinte ripiegate all'indietro.
La figura, anziché essere posta sul proscenio, stante sopra un basamento, come avveniva di solito in questi casi, è stata volutamente arretrata per conferigli maggiore monumentalità: l'effetto prospettico, infatti, permette di valutare le reali dimensioni di Michele, che se posto sul primo piano risulterebbe di proporzioni maggiori rispetto a quelle visibili.
L'effetto degli archi concentrici che si allargano sempre più fino a concludersi con l'arcata reale della nicchia, inoltre, viene percepito come un'onda che emana dalla figura centrale, la quale attraverso il progressivo avvicinamento dei vari livelli della struttura dell'altare sembra irradiare un respiro interno che ne fa un tutt'uno con l'organismo architettonico che la incornicia. Si tratta di un notevole spunto compositivo che, purtroppo, si può cogliere in maniera non ottimale a causa dello sbiancamento della superficie dell'intonaco e del cattivo stato conservativo delle zone periferiche dell'affresco.
Tutte le specchiature dei pilasti e degli archivolti sono decorate da finissimi motivi a grottesca, dove sono dipinti in punta di pennello, quasi ad acquerello, esilissime *silhouette* di draghi, cani, animali fantastici che si trasformano in girali floreali ed "ectoplasmiche" strutture architettoniche, in una serie di variazioni che giocano sul rapporto tra elemento decorativo e sfondo: scuro contro una campitura bianca o gialla, rosso contro un fondale bianco (fig. 44). Le grottesche sono condotte con un *ductus* pittorico sommario e impressionistico, una stesura liquida e vibrante che viene realizzata di getto, senza disegno preparatorio, piatta e bidimensionale come un *collage* o un intarsio.
Si tratta di un particolare tipo di ornamentazione, molto raffinata, che riprende la decorazione parietale della *Domus Aurea* di Nerone soprattutto sul piano stilistico, con una freschezza e una scioltezza veramente straordinari. Inoltre, nell'altare di San Michele il partito decorativo invade ogni spazio possibile, in una sorta di *horror vacui* che rende l'elemento ornamentale quasi una rabescatura, un traforo della struttura architettonica.
Non ci muoviamo, perciò, ancora, nell'ambito della decorazione parietale archeologica raffaellesca, quella per intenderci inaugurata da Raffaello e Giovanni da Udine all'interno della Loggetta del Cardinale Bibiena nel 1516, in quanto è estraneo a Vitorchiano quel particolare rapporto tra motivo decorativo e fondo bianco o rosso della parete, che acquista con l'urbinate nuova rilevanza: in Raffaello, infatti, l'antico non è citato, ma rivificato con uno spirito di profonda consapevolezza e un respiro intimamente e nuovamente classico, reso attraverso una distribuzione misurata e ritmicamente cadenzata dei vari motivi sulla parete, citati con un senso di euritmia sconosciuto ai pittori precedenti. Né compaiono a Vitorchiano

le geniali citazioni che Giovanni da Udine inserì di tutta una serie di motivi ripresi nelle sale della *Domus Aurea*, quali il tema elegiaco del paesaggio disfatto e compendiario, il repertorio di animali copiati dal vero, i frutti, gli strumenti musicali e le nature morte[1433].

Al maestro di Vitorchiano è quindi sconosciuta in questi anni (siamo tra il 1516 e il 1521 circa) il nuovo rivoluzionario stile decorativo delle parti d'ornato inaugurato da Raffaello, che a partire dal terzo decennio del secolo si imporrà nel linguaggio corrente dei pittori della maniera. Tuttavia, anche se certe analogie si possono riscontrare con le ultime grottesche eseguite da Pintoricchio, soprattutto con quelle della cappella Basso della Rovere in Santa Maria del Popolo, già caratterizzate da una spiccata tendenza compendiaria che si avvicinava ai modelli neroniani anche da un punto stilistico, e con "la forma sfrangiata e la vibrazione luministica" degli ornati di Filippino Lippi[1434] e di Signorelli, rispetto ad essi le decorazioni di Vitorchiano si mostrano di uno stadio più avanzato.

Particolarmente interessante mi sembrano a tal proposito alcuni confronti che possono essere istituiti tra le grottesche vitorchianesi e alcuni esempi di analoghe decorazioni che furono realizzate a Roma tra il 1508 e il 1509. In particolare, lo stesso tipo di scrittura minuta e liquida giocata sul contrasto bicromatico tra la *silhouette* del motivo ornamentale, ridotto ad uno stenografismo calligrafico, e la campitura compatta del fondo (chiara o scura), si ritrova ad esempio nelle decorazioni dello scalone della Rocca di Ostia, eseguite da una squadra di pittori tra i quali con certezza vi fu il documentato Michele del Becca da Imola (già collaboratore di Piermatteo d'Amelia nei primi anni del pontificato di Giulio II), pagato il 13 marzo 1509 cento ducati "*ad bonum computum picturarum factarum e faciendarum in Arce Ostia per eum*"[1435].

Recentemente è stato proposto di assegnare gli affreschi dello scalone ostiense ad una squadra di pittori diretta da Baldassarre Peruzzi, con una probabile partecipazione di Cesare da Sesto, oppure ad un gruppo di maestri capitanati dallo stesso Peruzzi e da Jacopo Ripanda con la collaborazione di Cesare da Sesto e Michele del Becca[1436].

Tali attribuzioni, assegnate sulla base delle indicazioni vasariane, come è noto riferibili invece alle decorazioni del salone del vicino Palazzo Vescovile, sono state riviste recentemente da David Frapiccini sulla scorta dell'analisi della documentazione dei pagamenti della Tesoreria della Camera Apostolica. Nell'ambito di una più generale riflessione dedicata ai cantieri promossi da Giulio II nei suoi primi anni di pontificato, lo studioso ha infatti individuato un

1433 Acidini Luchinat 1982, p. 180.
1434 Ivi, p. 176.
1435 Frapiccini 2013, p. 104 n. 250.
1436 Pannuzzi 2009, p. 96

gruppo di pittori attivi per il pontefice nei cantieri finanziati negli anni che vanno dal 1507 al 1509-10. In questo momento, oltre ai lavori decorativi per la Rocca ostiense, all'interno dei Palazzi Vaticani si andavano decorando il soffitto ligneo a cassettoni e la volta della stufetta del *cubiculum* (ossia la stanza da letto di Giulio II), uno dei corridoi del secondo e terzo piano del Palazzo e la volta della Stanza di Eliodoro, tutti ambienti collegati tra loro attraverso scale e disimpegni[1437].

Già Frommell aveva ipotizzato che la volta dello scalone di Ostia, il cubicolo, la stufetta di Giulio II e la volta della stanza di Eliodoro fossero state dipinte da un gruppo di pittori guidato da Baldassarre Peruzzi[1438]. In forza ai documenti rinvenuti, Frapiccini ha proposto invece di riconoscere nei maestri di tale *equipe* il pittore Baldino Baldini da Firenze, il lombardo Cesare da Sesto e l'imolano Michele del Becca.

In particolare, è stato notato come la volta della stufetta presenti analogie stilistiche e compositive con quella dello scalone ostiense[1439]. La stessa tipologia delle grottesche descritte a Vitorchiano che richiama da vicino quella delle decorazioni dello scalone di Ostia, ritorna in effetti anche nella volta della stufetta di Giulio II e ancor più in quella della stanza di Eliodoro. Sulla volta di quest'ultima, nei pennacchi che inquadrano i medaglioni bronzei, stagliano la propria sagoma piatta contro un fondo azzurro le medesime decorazioni monocrome, liquide e disinvolte del santuario mariano vitorchianese, in particolare quelle che compaiono sui pilastri ai lati della nicchia che ospita la Vergine nei due altari dipinti nella parete absidale ai lati del maggiore.

Il particolare tipo di grottesca che si riscontra a Vitorchiano, quindi, sembrerebbe un partito decorativo tipicamente romano che si sviluppa probabilmente nell'ambito dei cantieri papali promossi allo scadere del primo decennio del Cinquecento ad opera di pittori ancora poco o nulla conosciuti, tra cui, probabilmente, un ruolo importante dovette essere giocato dall'emiliano Michele del Becca. È stato osservato, infatti, che nelle pitture della *Domus Aurea*, gli occhi dei pittori più avvertiti "scorgevano la liquida, estrosa stesura compendiaria degli artisti romani nella quale si disgregava in violenti tocchi cupi o brillanti l'eredità dell'«impressionismo» alessandrino". Una simile pittura a macchia, che suggestivamente si armonizzava con la bizzarria dei soggetti, dovette lasciare profondi ricordi sia "sugli artisti ipersensibili e «sofistici» come certi fiorentini dell'ultimo Quattrocento", sia in artisti "tradizionalmente propensi a un *ductus* liberamente espressivo, come i bolognesi"[1440].

1437 Frapiccini 2013, p. 99.
1438 Frommell 1978, p. 216.
1439 Frapiccini 2013, p. 99; Panuzzi 2009, p. 67.
1440 Acidini Luchinat 1982, p. 175.

Questo particolare tipo di grottesca segnalata a Roma tra 1507-1509 costituirebbe perciò un fase intermedia tra quelle messe a punto da Pintoricchio, Signorelli, Sodoma e Filippino tra XV e XVI secolo, ancora in parte legate al sistema quattrocentesco delle candelabre, e quelle filologiche, che reinventano gli originali romani, promosse da Raffaello e Giovanni da Udine a partire dal 1516.

In questo range cronologico, quindi, deve porsi a mio avviso la frequentazione romana del pittore di Vitorchiano, per il quale non è escluso, forse, un rapporto diretto con i cantieri dei Palazzi Vaticani proprio nei primi anni in cui partiva la decorazione del nuovo appartamento di Giulio II.

Nella cappella di San Michele a Vitorchiano la decorazione ornamentale all'antica assume una preminenza assoluta ed è dispiegata con tale abbondanza da soverchiare e annullare l'elaborata struttura dell'architettura dipinta.

Di certo, perciò, il pittore deve aver considerato tale motivo particolarmente qualificante e molto aggiornato, al punto da ostentarlo in tutte le superfici utili.

Volgendo gli occhi, a questo punto, al soggetto principale dell'altare, il san Michele Arcangelo, ci si presenta una figura che non subisce affatto la ricchezza decorativa della sua sontuosa cornice, ma al contrario la domina attraverso una presenza fisica perentoria e una vivace cromia resa con una pennellata estremamente libera. Il santo è articolato in una posa molto studiata, con le gambe divaricate che misurano tutta l'ampiezza della nicchia, il busto lievemente ruotato verso destra e la testa voltata per contrapposto a sinistra. Il braccio destro di Michele è teso verso il basso mentre trafigge con la punta della spada la testa del demonio, virtuosisticamente raffigurato con un forte scorcio frontale; l'altro braccio è piegato verso l'alto a sostenere la bilancia che sta soppesando le anime.

Il santo è abbigliato da guerriero romano con un'attenzione e una competenza archeologica che tengono il passo con tutte le coeve raffigurazioni antiquarie dei pittori attivi a Roma nel periodo di massima “febbre per l'antico”, e mostra una particolare attenzione alla descrizione erudita dell'abbigliamento militare romano: Michele indossa, infatti, una lorica anatomica da imperatore, aderente al busto, di cui mette in risalto tutta la muscolatura possente dei pettorali e degli addominali; le due parti dell'armatura sono mantenute unite da un morbido nastro allacciato sopra all'ombelico con un nodo le cui estremità sono ripassate all'interno della fascia. Sotto alla lorica il santo porta una clamide fino al ginocchio, mentre le cosce sono morbidamente definite dagli pterigi, le fasce di cuoio che servivano a proteggere la parte superiore delle gambe e le spalle. Alcuni elementi peculiari nella decorazione dell'armatura, come il cimiero con lunga visiera e pennacchio, i gambali e i coprispalla decorati da teste

leonine, trovano dei precisi punti di contatto con alcune figure all'antica presenti in cicli o stampe di primo Cinquecento che si rifanno alla decorazione scultorea della Colonna Traiana. Se ne trovano di simili, ad esempio, nell'incisione di Marcantonio Raimondi con il *Trionfo di Scipione l'Emiliano* ripresa dal celebre disegno del gruppo "Frizzoni-Wickoff" datato intorno al 1508, attribuito a Ripanda e conservato al Louvre[1441] (dove si vedono i coprispalla), mentre i gambaletti si ritrovano nel disegno con l'*Incoronazione di Traiano* del Louvre o ancora nella stampa dell'Albertina di Raimondi raffigurante *Traiano incoronato dalla Vittoria*, ripresa da un rilievo della colonna Traiana e databile intorno al 1518-20[1442]. Nell'Episcopio di Ostia, la cui decorazione sarebbe databile tra il 1511 e il 1513, inoltre, nella scena con la *Battaglia di mano* sulla parete est del salone, in un soldato in secondo piano ritorna sia il coprispalla con testa leonina che il cimiero con visiera allungata e pennacchio[1443].

Sebbene la posa atletica ed eroica e la particolare sottolineatura anatomica mostrino come il pittore guardi con grande attenzione a Michelangelo, anche nella contorsione tesa e sforzata del demonio sconfitto ai piedi del santo, il volto di Michele appare dolce e sereno di una bellezza tipicamente raffaellesca e proprio a Raffaello sembrano rimandare i lineamenti del viso, la forma del naso i particolare profilo dell'ovato. L'arcangelo infatti è rappresentato con la grazia di un Apollo e le sue mani asciutte e nervose impugnano la spada e la bilancia con una presa salda ma sofisticata ed elegante.

Alcuni confronti, inoltre, potrebbero essere avanzati con alcune composizioni ritraenti l'Arcangelo Michele realizzate da Raffaello. In particolare alcuni elementi della corazza, come i lacci di cuoio che rigirano sulle spalle e la bordatura orizzontale del colletto, così come più in generale la forma della lorica muscolare da imperatore, si ritrovano nel disegno eseguito da Raffaello come studio e primo abbozzo per il *San Michele* di Francesco I del *Louvre*, eseguito dal maestro nel 1518.

Del disegno attualmente ad Oslo[1444], inoltre, l'affresco di Vitorchiano sembra riprendere il motivo classico del contrapposto della figura, generato dalla torsione del busto e dalla contestuale rotazione della testa nella direzione opposta. Come nel disegno raffaellesco, inoltre, nell'affresco vitorchianese san Michele solleva un braccio per impugnare nello stesso

1441 Heberert Schifferer 1988, p. 310 cat. 92.
1442 Gnamm 1999, p. 206 cat. 138.
1443 Gli affreschi del salone dell'episcopio di Ostia sono stati scoperti sotto allo scialbo tra il 1979 e 1980. Essi sono descritti (in modo un po' impreciso) e da Vasari nella seconda edizione delle Vite, dove li attribuisce a Baldassarre Peruzzi e Cesare da Sesto. Gli affreschi sono datati tra il marzo1511 e il febbraio 1513, periodo compreso tra l'elezione di Raffaele Riario a vescovo di Ostia e la morte di Giulio II, il cui stemma compare nel fregio del salone (Danesi Squarzina 2005, pp. 169-180). Per i primi studi seguiti alla scoperta delle pitture cfr. Danesi Squarzina 1981; Bernini 1981, pp. 7-9.
1444 Gnann 1999, pp. 148-149.

identico modo, con il dorso della mano ruotato e offerto verso l'osservatore, la bilancia. Tale dettaglio mi sembra interessante, in quanto il gesto messo a punto da Raffaello risultava funzionale alla sua idea compositiva, che ritrae il santo nel momento in cui sta per trafiggere con una lunga lancia il demone schiacciato ai suoi piedi. Questa soluzione esalta l'anatomia e l'articolazione del polso e dell'avambraccio della figura, che si avvita su se stesso, e deve certamente essere piaciuta al pittore attivo a Vitorchiano che l'ha riutilizzata manieristicamente per far sostenere al suo personaggio l'esile fascia a cui è appesa la bilancia: una posizione del tutto innaturale per quel tipo di azione, ma funzionale per mantenere la configurazione delle membra di san Michele compatta e racchiusa all'interno della nicchia.
Lo stesso Raffaello, successivamente dimostrò di apprezzare la soluzione riutilizzandola nella figura allegorica della *Giustizia* tradotta in pittura da Giulio Romano e Giovan Francesco Penni nella Sala di Costantino alla destra della scena della *Battaglia di Ponte Milvio*: anche qui la donna afferra delicatamente la bilancia con la mano sinistra sollevandola con il braccio davanti ai propri occhi, mentre si volge a guardarla mostrando il volto di profilo.
Un'ulteriore vicinanza, infine, con l'invenzione di Raffaello, che non venne mai tradotta in un'opera pittorica ma fu divulgata da due stampe di Marco Dente da Ravenna e di Agostino Veneziano[1445], risiede nella fisionomia della testa del demonio, caratterizzata da ciocche arruffate di capelli ricci da cui sbucano due piccole corna caprine, così come simile appare la forma delle ali da pipistrello.
Il maestro di Vitorchiano poté certamente attingere al modello dalle stampe, tuttavia, la posizione dell'arcangelo e quella del demonio risultano profondamente diverse rispetto a quella delle incisioni raffaellesche, mentre sembrerebbe che il pittore abbia avuto modo di osservare la tavola del *Louvre* prima che Leone X la spedisse a Francesco I, che la ricevette nell'agosto del 1518[1446]. L'impostazione di satana, infatti, nell'affresco di Vitorchiano riprende l'idea messa in opera da Raffaello nella versione definitiva del dipinto, con il corpo del demonio schiacciato per terra e visto di scorcio a partire dalla testa, le braccia fortemente ripiegate che cercano di resistere attraverso le mani poggiate contro il suolo allo schiacciamento provocato dal peso della sovrastante figura di San Michele. Tuttavia, mentre nell'opera di Raffaello il santo effettivamente calpesta il suo nemico (attraverso una posa che ricorda uno straordinario passo di danza), a Vitorchiano Michele punta saldamente i piedi in terra.
Nell'affresco, perciò, il personaggio demoniaco assume la sua particolare posizione più per il

1445 Ivi, pp. 150-151.
1446 Oberhuber 1999[b], pp. 220-221; Garofalo 2002, p. 190.

gusto della citazione manieristica, e per l'esigenza di far rientrare la figura all'interno della nicchia, che per un ragionato e coerente effetto narrativo.

L'elemento che si impone al disopra di ogni altro nella decorazione dell'altare è la fluida bellezza del colore, steso a pennellate sciolte e avvolgenti, un colore terso e cristallino che rispecchia a tratti la tavolozza acida e squillante della volta michelangiolesca della Sistina. Basti guardare il contrasto tra l'azzurrino della corazza e il giallo acceso della gonnella, cui si contrappongono i rossi, i violetti, i lilla delle ali, il verde delle maniche. È il colore che costruisce attraverso il ritmo sinuoso del pennello le ciocche ondose dei lunghi capelli ferini di Michele, che arruffa il pennacchio dell'elmo con uno spruzzo di spuma bianca, che delinea le sorprendenti ali violette e scarlatte attraverso poche campiture e alcune svirgolature di tono più intenso, che delinea la vibrante farfalla del nastro che stringe la lorica.

Se si escludono le linee di contorno generali della figura, tracciate sull'intonaco con una punta metallica dal cartone, tutti i dettagli, le volumetrie e gli scorci tridimensionali sono risolti attraverso il colore: generate dai contrasti cromatici accostati tono su tono, senza trapassi di sfumato, sono le ombre e i punti di luce, le ciocche dei capelli di satana, le sue ali da pipistrello, le due anime sui piatti della bilancia, la gonnella di cuoio che avvolge morbidamente il volume delle cosce muscolose, il lucente petaso che cinge i capelli.

Ci troviamo, quindi, al cospetto di una figura decisamente singolare, di altissima qualità, eseguita da un maestro che cita Michelangelo e Raffaello senza copiarli e che dimostra di averli meditati e capiti in profondità. In questo *San Michele Arcangelo* che domina serenamente, come una divinità classica, lo spazio in cui è albergato, il pittore attivo a Vitorchiano, al passaggio tra secondo e terzo decennio del XVI secolo, dimostra di aver assimilato i principi profondi della nuova concezione del Rinascimento maturo riguardo ad uno spazio tridimensionale che definisce internamente la figura umana, quell'idea secondo la quale "i corpi trovino ormai il proprio baricentro dentro di sé, e di qui definiscano lo spazio esteriore"[1447].

Si tratta di una presenza decisamente singolare e se non fosse per l'ineluttabile sentenza del dato archivistico, la fisionomia di questo artista si attaglierebbe perfettamente a quella di Giovanni di Pietro Trignoli da Reggio Emilia, un maestro che tra il 1508 e il 1512 aveva maneggiato i colori di Michelangelo, riempiendosi gli occhi con le sue colossali figure, e frequentato dall'interno quei Palazzi Papali dove contemporaneamente lavorava Raffaello con la sua squadra.

1447 Oberhuber 1999[a], p. 17.

La notevole qualità stilistica del *San Michele*, che campeggia solitaria al centro dell'altare, catalizzando su di sé uno spazio molto ampio della parete attraverso il sofisticato effetto di focalizzazione generato dalla scatola architettonica che lo circonda, si giustifica considerando che San Michele Arcangelo è il santo patrono di Vitorchiano, che elesse l'angelo guerriero a proprio difensore nel corso del XIV secolo[1448]. È, quindi, comprensibile che per uno dei primi altari decorati all'interno della chiesa, il primo a destra entrando, dedicato proprio al santo patrono della Città, sia stato scelto un artista di prim'ordine, che aveva dato già prova della sua qualità lavorando alla parete absidale. Non è escluso che la commissione dell'altare venga proprio dal Comune di Vitorchiano, o dalla locale confraternita dedicata a san Michele, documentata come esistente nel 1520[1449].

Considerando a questo punto la questione posta all'inizio e riguardante il nome dell'autore dell'altare di *san Michele Arcangelo* e di quello con la *Madonna con il Bambino e san Rocco* alla sinistra del maggiore, io credo che egli vada probabilmente identificato con Giovanni di Bernardino da Reggio, piuttosto che con Guido di Valentino Pensieri. Quest'ultimo, infatti, nonostante i lavori documentati a Capranica e i rapporti reatini con Jacopo Siculo, considerando il contesto pittorico di provenienza (quale era il territorio reatino tra Quattro e Cinquecento) parrebbe un maestro di ambito più provinciale. Inoltre si è visto come Giovanni da Reggio abbia ottenuto dei lavori a Vitorchiano all'interno della stessa chiesa di San Nicola subito dopo aver terminato il cantiere del presbiterio, indice di un immediato apprezzamento del suo lavoro, mentre Guido Pensieri non risulta negli anni immediatamente successivi attivo in questo centro.

Si è visto, inoltre, come la cappella di San Silvestro, decorata da Giovanni prima del 1520, fosse collocata all'inizio della chiesa sulla parete sinistra, proprio di fronte a quella di San Michele Arcangelo. Inoltre, il gusto per la grottesca e lo stile pittorico caratterizzato da una pennellata estremamente duttile sembrerebbero adattarsi meglio ad un pittore formatosi in Emilia e giunto successivamente a Roma, dove diversi erano i maestri conterranei con i quali il maestro poteva aver avuto dei rapporti, primi fra tutti Giacomo Ripanda e Michele del Becca da Imola e più avanti il bolognese Tommaso Vincidor e Pellegrino da Modena.

Tuttavia, non è possibile escludere categoricamente il nome di Guido, fino a quando a Rieti o in un altro centro non venga trovata un'opera certa da assegnare ad uno dei due maestri attivi sulle pareti dell'arco absidale della chiesa della Madonna di San Nicola.

1448 *Vitorchiano il passato*...2005, p. 65.
1449 Fagliari Zeni Buchicchio 2004, p. 70 n. 70.

Le scene evangeliche di maestro Bernardino

All'interno della chiesa della Madonna di San Nicola, si è visto, si conservano lungo le pareti laterali, subito al di sotto delle falde del tetto, dei riquadri che corrono in orizzontale lungo tutto il perimetro dell'edificio. Si tratta di un ciclo che racconta gli episodi della vita di Cristo, con un netto sbilanciamento in favore delle scene che rappresentano la vicenda della Passione. La prima parte del ciclo è stata ad evidenza eseguita sotto la direzione di un unico maestro, contraddistinto da un linguaggio estremamente rustico e popolareggiante che, probabilmente nello stesso momento in cui Giovanni da Reggio e Guido Pensieri erano attivi sulla parete dell'arco absidale, ha affrescato le prime due scene sulla parete destra con la *Natività* e la *Strage degli innocenti* e quattro riquadri sulla parete sinistra, rispettivamente l'*Ascensione*, l'*Anastasis*, la *Deposizione* e l'*Andata al Calvario*.

Verosimilmente, nel progetto originario, si era pensato già di organizzare in un'unica organica suddivisione su vari registri l'intera superficie in altezza delle pareti laterali: al di sotto delle scene cristologiche, infatti, a partire dall'altare maggiore, lo stesso pittore che ha dipinto le *Storie di Gesù* ha continuato ad affrescare fino al pavimento altri riquadri ospitanti varie scene più o meno collegate iconograficamente a quelle soprastanti, come sulla parete sinistra, o dei veri e propri altari, come sulla parete destra.

Questo interessante artista locale si caratterizza per l'esasperazione espressionistica di corpi e dei volti, ricercata attraverso un risentito linearismo, e una visione popolare ed estremamente semplificata della pittura di primo Cinquecento, con una particolare attenzione tanto ai fatti artistici locali che agli esiti dei maestri umbri e di Luca Signorelli, senza trascurare motivi più aggiornati provenienti da Roma e desunti certamente dalle stampe.

Il maestro si firma "BERNARDINO" in una targa che compare nella parasta posta tra il terzo e il quarto riquadro della parete sinistra.

Si tratta di un pittore che in alcune scene si dimostra talmente impacciato da sembrare quasi poco più di un modesto esecutore di *ex-voto* popolari, mentre in altre zone, pur con tutti i limiti della sua tecnica, si dimostra capace di organizzare composizioni che denotano una certa complessità e monumentalità. Di contro al linguaggio ingenuo e ad una visione *naif* della pittura del Pastura e di Signorelli, in alcuni casi ridotte ad un livello estremamente vernacolare e impacciato, questo maestro Bernardino si mostra a suo agio e di qualità più che dignitosa nel momento in cui si esibisce nelle zone d'ornato e in una diligente e compiaciuta composizione architettonica.

Raffinate e ben condotte appaiono infatti le grottesche e le candelabre, infarcite di motivi archeologici che decorano le paraste che spartiscono le *Scene della vita di Cristo* e gli archi e i

pilastri che incorniciano il primo altare a destra raffigurante il *Battesimo*. Quest'ultimo dipinto risulta emblematico dello stile dell'artista, un pittore che potrebbe essere considerato un epigono per certi versi più aggiornato (ma per altri ancor più legato ad una visione medievale) di Angelo di Menicuccio da Vignanello.

L'altare di San Giovanni, commissionato ancora una volta, probabilmente, dalla confraternita delle balie di Vitorchiano (che in questo santuario, perciò, si sono rivelate molto attive da un punto di vista del mecenatismo artistico) si presenta con delle forme propriamente monumentali: la scena principale è ambientata all'interno di una nicchia dove campeggiano i protagonisti dell'evento, organizzato secondo l'iconografia verrocchiesca diffusa dal Perugino: il Cristo è al centro con i piedi immersi nell'acqua mentre riceve da Giovanni il battesimo; ai lati due angeli assistono alla scena in preghiera e in alto il Padreterno su delle nubi minacciose di temporale, attorniato da serafini, invia la colomba dello Spirito Santo.

Se i personaggi dimostrano pur nella approssimazione delle articolazioni e della struttura interna del corpo una certa consapevolezza anatomica e un certo senso plastico, ad ogni evidenza desunti dai personaggi Signorelliani della Cappella di San Brizio, la veduta della valle del Giordano che si apre in lontananza è resa con una tale ingenuità popolare e fanciullesca, da suscitare una reazione a metà tra il divertito e l'interdetto. Quando questi maestri locali si allontanano dai colti modelli di riferimento, infatti, emerge tutta la fragilità del loro linguaggio figurativo, povero e sgrammaticato e legato ancora ad una visione dello spazio e della rappresentazione medievali: si veda, infatti, come i meandri del fiume Giordano salgano in verticale lungo la parete, come un rabesco piatto confondendosi con il perizoma di Cristo e come le sagome stereotipe e simboliche degli animali, delle figurette umane e degli alberi, sembrino attaccate in verticale sulla parete. La terza dimensione, infatti, è inesistente e tutto scivola sulla superficie piatta e respingente del primo piano, salendo in verticale anziché scalare in profondità.

Notevoli sono gli errori prospettici e di scala, verso i quali il pittore si mostra completamente indifferente, come ad esempio le paperelle che nuotano vicino ai piedi di Cristo, esageratamente piccole come minuscoli sono gli alberi “lillipuzziani” che compaiono subito dietro, rispetto ai quali i personaggi principali incombono come colossali giganti.

La visione della natura è ancora prettamente simbolica, sottoposta ad un'infantile enunciazione di singole unità paratattiche disposte tutte sullo stesso piano, anziché essere offerta secondo una complessa e articolata visione d'insieme scalata in profondità: il bosco è reso da tante sagome di alberelli stilizzati, uno stormo di anatre viene sostituito da paperelle ritagliate come sulla carta e incollate sulla superficie dell'intonaco. Sono assenti gli elementi

di raccordo che unificano la visione del paesaggio e le singole figure appaiono completamente isolate, svolgendo la funzione di concetti emblematici.

Nel momento in cui l'autore dell'affresco si cimenta nella descrizione di un evento o cerca di enfatizzare un effetto drammatico per caricare di tensione narrativa la scena, come quella dell'apparizione del Padreterno che invia la colomba, il suo linguaggio si fa caricaturale, impacciato e ancora più goffo.

Tuttavia, nonostante i notevoli limiti, è ammirabile l'ostentata padronanza del mestiere, la fiducia con la quale l'artista si lancia in audaci composizioni retoriche e monumentali. Nell'altare di San Giovanni Battista, infatti, la nicchia centrale è inquadrata da una solida struttura architettonica, con due pilastri che si innalzano fino a dei capitelli molto semplici da cui si imposta un arco che rigira sopra alla centina della nicchia. Ai lati erano dipinte, inoltre, delle nicchie absidate con la calotta a valva di conchiglia contenenti le figure degli *Evangelisti*, di cui sopravvive solamente quella di sinistra con *San Marco*, mentre quella destra è stata coperta da un affresco seicentesco; in alto erano rappresentati invece due profeti, accompagnati da un angelo a cavalcioni sulla ghiera dell'arcone che sorregge una tavola di pietra con un'iscrizione: quest'ultima identificava a sinistra Isaia[1450] e a destra (dove il profeta è andato perduto) Anna[1451].

Subito sopra la cornice, inoltre, i due profeti erano ulteriormente chiariti e identificati da un'altra iscrizione[1452].

La propensione didascalica del pittore e la sua "grafofilia", inoltre, si mostra anche nella scena centrale, dove compaiono altri cartigli intorno al bastone di Giovanni Battista, con il consueto passo evangelico pronunciato dal profeta, e nel becco della colomba[1453]. In una targa dipinta, infine, nella parasta destra, si legge vergato in bianco e poco percepibile "LE LATARE", probabilmente da intendere "lattare", ossia le balie, che come si è detto, finanziarono anche l'erezione di questo altare[1454].

La composizione dell'altare di San Giovanni Battista risulta, perciò, piuttosto elaborata e

1450 "ECCE VIRGO CONCIPIET ET PARIET FILIVM ET VOCABITVR NOMEN EIVS SAMVEL" da Isaia 7,14.

1451 "DOMINVS DABIT INPERVIM REGIS SVO ET SUBLIMABIT CORNV CRISTI SVI" dal Primo libro dei re, II,10.

1452 Sopra ad Isaia si legge "...DEVS VOLVNTATE PROFETE CAPITVLO SEPTIMO", sopra alla perduta Anna "AN(N)A PROFETESSA MATER SAMUELI PRIMO REGUM".

1453 "ECCE AGNVS DEI QVI TOLLIT PECCATA MVNDI" e "HIC EST FLIVM MEVM DILETVS INCO MICHI BENE COMPLACVI ISVM AVDITE".

1454 Una conferma viene dalla rappresentazione della piccola figura di una giovane donna con un bambino in fasce sulle braccia, inginocchiata in primo piano sulla sinistra su un piano che si protende prospetticamente verso l'osservatore alla base della scena del Battesimo, cui fa riscontro, sulla destra, una donna più sontuosamente vestita, con le mani giunte in preghiera, forse a rappresentare una madre di alto ceto sociale che affida la sopravvivenza del suo neonato alla "lattara". Oltre a queste piccole donatrici, emblema parlante della confraternita, compaiono sotto alla finta mensola altre due figure femminili inginocchiate in preghiera, effigiate di profilo contro un paesaggio, alla sinistra di un balaustro quattrocentesco che sostiene il piano d'appoggio soprastante.

denota una certa varietà di soluzioni espressive e una vivace capacità inventiva, qualità che devono di certo aver giocato in favore dell'apprezzamento dell'artista. Inoltre, di buon livello appaiono le grottesche, evidentemente riprese da quelle realizzate da Signorelli all'interno della Cappella di San Brizio (soprattutto quelle delle candelabre dei pilastri), ma che poterono essere state ispirate anche dagli affreschi lasciati sul territorio da artisti quali Giovan Francesco d'Avanzarano e Valentino di Sebastiano Pica. In particolare, da quest'ultimo è stato ripreso il motivo dei delfini affrontati, che all'interno della chiesa della Madonna di San Nicola facevano bella mostra di sé sull'altare degli Innocenti, commissionato nel 1514 al pittore viterbese proprio dalla confraternita delle balie.

In questo senso, quindi, si può parlare di "civiltà delle grottesche", definizione coniata da Zeri e ripresa da Faldi e dalla critica successiva in riferimento alla diffusione di un certo gusto decorativo nel territorio viterbese. In questa zona, infatti, nei primi due decenni del Cinquecento si assiste alla diffusione di un particolare tipo di ornato all'antica, caratterizzato da motivi monocromi, ispirati al rilievo dei sarcofagi romani riprodotti su fondi di vari colori, prevalentemente rosso, giallo e blu. Nel repertorio si incontrano prevalentemente gli animali marini, i delfini i tritoni e le sirene, ma anche uccelli e arpie, e diventano un vocabolario così di tendenza nel territorio da essere efficacemente utilizzato anche da maestri di qualità molto modesta, come il pittore di nome "Bernardino" che ha lavorato a Vitorchiano o Domenico di Giovanni de Ferraris da Mondovì.

Un fenomeno che certamente ha avuto il suo maggiore impulso generatore nella cappella di Luca Signorelli a Orvieto, ma che probabilmente venne sostanziato anche da altri episodi di rilievo che interessarono quest'area, come ad esempio le parti decorative scolpite a rilievo sulla nuova facciata della Basilica di Santa Cristina a Bolsena e la decorazione della parete absidale della cappella della Pestilenza a Montefiascone o gli attestati lasciati sul territorio da maestri di formazione romana come Cola da Orte e, probabilmente, Giovanni Paolo di Francesco Falente.

Una tendenza che non mostra dei ritardi con quanto si andava sperimentando in questi primi anni del Cinquecento in altre zone dell'Italia centrale e che finì con l'interessare anche pittori dalla cultura complessa e dallo stile ben strutturato come il Pastura, che negli affreschi del Duomo di Tarquinia sfoggiò da grande artista qual'era un fregio all'antica di notevole qualità esecutiva, mentre nelle opere precedenti lasciate nel territorio il maestro non aveva dato particolare risalto a tale componente.

Non è possibile stabilire quando "Maestro Bernardino" iniziò a lavorare all'interno del santuario mariano di Vitorchiano. Tra l'altro, la grandissima distanza che separa da un punto

di vista qualitativo le opere di quest'ultimo da quelle del probabile Giovanni da Reggio è tale da far sorgere qualche interrogativo su come sia stato possibile che all'interno della stessa chiesa sia stato chiamato per un'impresa ufficiale, commissionata dalla Comunità di Vitorchiano, quale doveva essere certamente il ciclo cristologico, un pittore di così modesta caratura e di estrazione sicuramente locale.

Una possibile risposta potrebbe essere rappresentata dalla decorazione della parete di fondo della vicina chiesa di San Pietro, l'antica pieve appartenente al monastero francescano di San Silvestro in capite di Roma, pertinenza di quelle stesse clarisse che avevano in origine la proprietà della primitiva cappella venerata all'interno del santuario mariano vitorchianese.

Gli affreschi estremamente rovinati della chiesa di San Pietro, purtroppo per buona parte perduti, sono stati ad ogni evidenza eseguiti dallo stesso "Maestro Bernardino" che ha lavorato nella chiesa della Madonna di San Nicola.

Lo si può facilmente constatare dai confronti degli elementi decorativi, sovrapponibili, e dal volto di san Francesco e di san Girolamo, i quali se pur mutili, denunciano la stessa mano che ha realizzato le numerose figure del santuario della Madonna di San Nicola. La decorazione della parete absidale della piccola chiesa romanica di San Pietro è sicuramente un episodio interessante della pittura di primo cinquecento a Vitorchiano, soprattutto perché permette di constatare l'apprezzamento riscosso localmente dal pittore. Lo schema compositivo generale degli affreschi è stato organizzato intorno alla scena dipinta all'interno della piccola abside, contenente una *Crocifissione tra i santi Francesco d'Assisi e Girolamo*. La figura del Cristo (di cui è andato perduto il volto) si staglia contro un tendaggio nero, soluzione fortemente drammatica e di natura pietistica e devozionale, intorno al quale rigira nello sguincio dell'arco la stessa decorazione a delfini affrontati già incontrata più volte a Vitorchiano. Non escluderei che proprio questo motivo, utilizzato dal Pica nel 1514 possa costituire un termine *post quem* per datare questi affreschi. Interessante risulta la citazione letterale che il pittore fa nello sfondo della formazione rocciosa affrescata dal Pastura nella nicchia della chiesa di Santa Maria Nuova a Viterbo, un elemento caratterizzante la composizione pasturesca che certamente dovette colpire Bernardino, il quale l'ha replicata anche nello sfondo dell'*Adorazione dei pastori* nella parete destra della Madonna di San Nicola.

Ai lati della *Crocifissione*, la parete è stata suddivisa su due livelli organizzati entro una griglia architettonica formata da paraste appoggiate su basi modanate: sulla destra sono stati dipinti due santi, in basso una figura apparentemente nuda, coperta solo di quella che ad una attenta visione ravvicinata si palesa come la pelle di un uomo scuoiato, da riconoscere in san Bartolomeo, mentre in alto si trova un altro santo, forse una donna, purtroppo irriconoscibile.

Dalla parte opposta, nel registro superiore è visibile un santo completamente perduto ad eccezione dei piedi che calzano dei sandali e della parte inferiore della veste, forse una tunica, mentre in basso compare una targa marmorea sotto cui è appesa una ghirlanda, la quale probabilmente in origine doveva contenere un'iscrizione oggi perduta. Al centro, in alto, sopra alla nicchia con la Crocifissione, si trova infine una figura quasi completamente svanita, riconoscibile come un personaggio in cattedra che con la mano sinistra sostiene un libro aperto, probabilmente la raffigurazione di san Silvestro papa, titolare del monastero di clarisse proprietario della chiesa.

Il personaggio di san Pietro a cui è dedicata la chiesa sarebbe evocato, invece, unicamente dalla decorazione di buona qualità che corre nella fascia rossa che disegna in alto i due spioventi del tetto, dove compaiono di bianco dei grifi di profilo affrontati alle chiavi decussate, un rimando alla romanità dei proprietari della chiesa.

Anche in questi affreschi emergono le stesse componenti umbre del paesaggio che si sposano ad una resa della massa corporea delle figure ispirata ai personaggi di Luca Signorelli.

La frequentazione della città di Orvieto da parte del pittore sembrerebbe confermata anche da un piccolo dettaglio che compare nella chiesa della Madonna di San Nicola sulla parete sinistra, all'interno di una enigmatica quanto interessante scena di assedio che è stata dipinta sul registro più basso, al di sotto del riquadro con l'*Andata al Calvario*.

Nell'affresco, dove è stata inserita in un secondo tempo una nicchia (probabilmente per custodire una statua) a sua volta ridipinta da un altro pittore che ha tentato di ricostruire in malo modo la parte della scena andata distrutta, compare sulla sinistra una città turrita e cinta di mura che viene assalita da un gruppo di cavalieri. Questi ultimi sono effigiati nel tentativo di scavalcare le mura difensive con una scala, mentre nella parte destra del riquadro un elegante uomo a cavallo indica con il dito (sembrerebbe agli assalitori) qualche cosa alle sue spalle, verso un punto in cui tuttavia la scena si interrompe. È interessante notare come nella raffigurazione della città rimasta intatta sulla sinistra della nicchia, sia presente una torre con un orologio in cima al quale si vede l'esile sagoma scura di una figura umana con un asta in mano vicino ad una campana: si tratta a mio avviso, evidentemente, della cosiddetta “Torre del Maurizio” di Orvieto, ossia della torre con l'orologio in Piazza del Duomo i cui rintocchi venivano suonati da una campana percossa da un automa di bronzo, soprannominato il “Maurizio”.

Probabilmente la scena raccontata deve essere interpretata con un episodio occorso durante un momento della storia di Vitorchiano di grande importanza per la città, quando questa, tra il 1199 e il 1201, si scontrò con Viterbo che la teneva assoggettata, e dalla quale riuscì a ottenere

l'indipendenza grazie all'intervento del Senato Romano al quale Vitorchiano aveva chiesto aiuto[1455].

Un meccanismo così sofisticato come quello del Maurizio, un automa di bronzo che suonava la campana percuotendola con un grosso martello, non risulta essere mai esistito a Vitorchiano, un centro piuttosto piccolo che, probabilmente, non poteva permettersi un meccanismo così tecnologicamente sviluppato, mentre esso è caratteristico della città papale di Orvieto, dove scandiva i ritmi di lavoro degli operai della Fabbrica del Duomo. È quindi possibile che il pittore nel rappresentare una veduta simbolica e ideale della città di Vitorchiano, raffigurata come una generica città fortificata e munita di torri, abbia voluto aggiungere una nota caratteristica che probabilmente aveva colpito la sua immaginazione quando era stato a Orvieto.

Gli affreschi della parete sinistra: l'intervento di "Maestro Bernardino" e degli altri artisti

Probabilmente il pittore Bernardino, dopo aver eseguito gli affreschi nella importante chiesa di San Pietro, forse intorno al 1514, deve essere stato chiamato dalla comunità a realizzare il ciclo cristologico nel santuario appena edificato della Madonna di San Nicola. Sono gli anni in cui la città ha appena ricevuto dal vescovo lo *jus patronato* dell'edificio.

In questo stesso anno, la balie della parrocchia della chiesa della Trinità avevano richiesto a Sebastiano Pica e a Giustino da Montefiascone di affrescargli una cappella all'interno della stessa chiesa. È perciò un momento di grande fervore artistico a Vitorchiano.

Non escluderei che all'interno del santuario sia stata operata una sorta di suddivisione delle rispettive zone di influenza in cui esercitare il patrocinio delle imprese artistiche e che, mentre alla Comunità sia stato concesso il settore dell'aula assembleare, la supervisione della decorazione dell'antica cappella che conteneva l'immagine mariana venerata e delle pareti del presbiterio che la incorniciavano sia rimasta di appannaggio del vescovo di Bagnoregio, come si è visto presente nelle questioni di carattere artistico attraverso il suo vicario, il canonico della cattedrale di San Donato Giusto Cortese.

Nella decorazione del ciclo cristologico, tra la parete sinistra e quella destra, nella parte eseguita da Bernardino ci sono alcune differenze che denotano alcuni cambiamenti o aggiustamenti operati dal maestro in corso d'opera.

1455 Toscano 2005, p. 19. In seguito alla sconfitta di Viterbo il centro di Vitorchiano fu direttamente soggetto alla città di Roma e a partire da questo momento nacque il vincolo feudale di "fidelato" con la città di Roma di cui i Vitorchianesi sono estremamente orgogliosi. La manifestazione più evidente del vincolo di fiducia che unì i cittadini di Vitorchiano a Roma fu l'istituzione di un corpo di uomini di Vitorchiano addetti al servizio di guardia e di custodia del Senatore di Roma e, successivamente dei Conservatori denominati i "Fedeli in Campidoglio" (*Vitorchiano il passato*… 2005, p. 22).

Ad esempio, sulla parete destra il maestro ha eseguito solo due riquadri, mentre dalla parte opposta ben quattro. Inoltre, le tre paraste sul lato destro hanno alternativamente il fondo giallo e nero, mentre dalla parte opposta tutte presentano un fondo uniformemente scuro. Ancora, nella fascia che superiormente corona tutto il ciclo, e che contiene sopra ad ogni scena un oculo con una figura di profeta o di evangelista, sopra al primo episodio della *Natività* che da inizio al ciclo sulla destra, ai lati dell'oculo, compaiono due cornucopie con uccelli che beccano frutta, mentre in quella subito affianco due angioletti a cavalcioni della cornice che sostengono uno scudo con il motto "S.P.Q.R.". Sulla parete di fronte, al contrario, è presente solamente lo schema con i puttini.

Una spiegazione a tali differenze potrebbe essere trovata, forse, nell'organizzazione del cantiere pittorico, il quale probabilmente procedeva per fasi corrispondenti all'estensione dei ponteggi: questi, forse, potevano occupare uno spazio corrispondente a due riquadri (o alla luce di due capriate), e dovevano essere stati allestiti a partire dalla parete destra per poi spostarsi su quella opposta. Probabilmente, nelle intenzioni originali, la squadra di pittori all'opera lungo le pareti laterali avrebbe dovuto spostarsi dal presbiterio verso l'ingresso della chiesa procedendo per stadi di avanzamento di due riquadri alla volta.

Accettando tale ipotesi ricostruttiva, si potrebbe provare a spiegare le differenze sopra evidenziate tra le scene del lato destro e quelle del sinistro supponendo che dopo aver lavorato sulla parete destra, e aver smontato i ponteggi, il maestro debba aver ritenuto opportuno modificare alcune soluzioni compositive.

Non è possibile spiegare, tuttavia, per quale ragione sul lato sinistro il pittore anziché affrescare solamente due scene ne abbia realizzate quattro.

Non sappiamo se anche sulla parete sinistra, al di sotto dei primi due riquadri con l'*Ascensione* e l'*Anastasis*, si trovava un'altra grande cappella dipinta ad imitazione del dirimpettaio altare di San Giovanni Battista, in quanto in questa zona della muratura l'intonaco originale è andato completamente distrutto a causa dell'apertura di alcune finestre e della porta che da accesso alla sacrestia. Due lacerti di pittura (in cui si possono riconoscere una santa e san Pietro) che si sono conservati in alto a sinistra lascerebbero intendere che anche qui "Maestro Bernardino" abbia proseguito la decorazione fino al pavimento.

Sulla parete sinistra, come si è detto, il ponteggio ha occupato lo spazio di quattro capriate, permettendo al pittore di affrescare metà della superficie dell'intera la parete sinistra per tutta la sua altezza: si riconoscono, in alto, le quattro scene dell'*Andata al Calvario*, della *Deposizione*, dell'*Ascensione* e dell'*Anastasis*; nel registro intermedio, forse, un'*Assunzione della Vergine* e nel riquadro più basso la citata *Scena di assedio* e una figura di *San*

Sebastiano, ritratto davanti ad un pilastro.

La decorazione della parete sinistra, tuttavia, appare più confusa e non permette di capire agevolmente come si siano svolte su questo lato le dinamiche del cantiere, in quanto addossato al muro, tra il secondo e il terzo riquadro, si trova un altare lapideo, realizzato successivamente alle *Storie della vita di Gesù*, che ha scompaginato la linearità della lettura dei riquadri.

L'altare è costituito da due coppie di paraste disposte in verticale una sull'altra, terminanti in alto con un architrave sormontato da una lunetta. Quest'ultima si addossa a due riquadri cristologici, occupando una grossa porzione della *Deposizione* e l'angolo in basso a sinistra dell'*Ananstasis*.

Si tratta ad evidenza, come si è detto, di un intervento effettuato dopo l'esecuzione delle scene di Cristo. Tuttavia, sia all'interno della lunetta, che nella parte bassa dell'altare, si trovano degli affreschi palesemente realizzati dallo stesso "Bernardino" che ha dipinto gli affreschi soprastanti, con i quali, inoltre, i nuovi dipinti dell'altare manifestano anche uno stretto rapporto iconografico: nella lunetta, infatti, è affrescato un *Cristo risorto (*che viene a collocarsi tra la *Deposizione* e la *Discesa agli inferi*), mentre in basso, all'interno di un riquadro di altezza corrispondente a quello della vicina *Scena d'assedio*, si trova un *Compianto sul Cristo morto*.

A complicare le cose interviene un'iscrizione scolpita sui plinti dell'altare seguita dalla data in lettere romane 1585, che ricorda come l'esecuzione dello stesso fu finanziata da una certa Giovanna Maria Guerra che dotò la cappella. Tale datazione risulta ad evidenza troppo bassa sia per lo stile delle pitture che per quello dell'altare, le cui decorazioni a rilievo non possono andare oltre i primi decenni del Cinquecento. Probabilmente, quindi, la data incisa nell'epigrafe deve essere riferita ad un intervento tardo cinquecentesco in occasione del quale si è ricordato il fondatore e finanziatore dell'altare.

Risulta problematico giustificare il rapporto cronologico esistente tra le varie pitture su questa porzione della parete sinistra, tutte eseguite dallo stesso autore ma realizzate in momenti diversi probabilmente a breve distanza l'una dall'altra.

La particolare disposizione dell'altare della famiglia Guerra sembrerebbe connotarlo come una cornice che è andata ad isolare delle scene già affrescate sul muro. In particolare, la struttura lapidea individua due riquadri di forma rettangolare piuttosto schiacciati: quello in basso, contenente la scena ottimamente conservata della *Pietà* o *Compianto su Cristo morto*, mentre la scena posta subito sopra, al contrario, è andata completamente perduta, ad eccezione di alcuni lacerti di pavimentazione, a causa della realizzazione nei primi anni del Novecento di

una nicchia che doveva contenere un Crocifisso[1456].

Risulta interessante notare come la pavimentazione dipinta all'interno dell'altare Guerra sia del tutto simile a quella della scena posta subito a sinistra e raffigurante una sorta di processione religiosa degli Apostoli condotta da San Pietro, che reca in mano la croce astile e avanza dalla metà sinistra del riquadro verso quella destra: la scena è ambientata in una sorta di piazza pavimentata con dei lastroni quadrati decorati da un ordito geometrico a cerchi e rombi alternati, gli stessi che si ritrovano nei resti di affresco all'interno dell'altare. Nel riquadro con gli Apostoli, inoltre, dalla parte opposta del gruppo dei discepoli, a ridosso della parasta sinistra dell'altare, si vedono le figure rovinate di due bambini che sembra stiano raccogliendo nel risvolto dei loro vestiti delle ciliege che precipitano dal cielo. Sopra ai fanciulli, infatti, si intravedono le tracce di un angelo musicante e di alcune nubi, che evidentemente accompagnavano l'apparizione di una divinità, forse la Vergine, in quanto oltre alle ciliege cadono dall'alto anche delle rose, consueto attributo di Maria. Altro dato da sottolineare è quello dell'estensione della scena, la quale risulta di dimensioni maggiori rispetto ai soprastanti riquadri dedicati alla vita di Gesù, arrivando ad occupare in orizzontale la larghezza almeno di una capriata e mezzo.

Considerando che la pavimentazione che si trova all'interno dell'altare Guerra sembra continuare quella della scena posta subito a sinistra e che le linee di fuga del reticolato del pavimento di quest'ultima sembrano convergere verso un punto di fuga centrale posizionato proprio al centro del riquadro incorniciato dall'altare, la sensazione è che in realtà la parte ritagliata dall'altare fosse la porzione destra di una grande composizione che comprendeva anche il gruppo degli Apostoli in processione e che raffigurava la *Dormitio Virginis.*

Probabilmente la figura isolata dall'altare andata distrutta doveva essere quella della Vergine addormentata sul letto funebre. Proprio verso questo punto, infatti, sembrano convergere i discepoli che stanno recitando l'ufficio funebre di Maria, mentre probabilmente la parte tagliata dalla parasta sinistra dove si vedono delle nubi doveva essere quella della figura di Maria che assume in Cielo.

È quindi probabile che in origine, sul secondo registro della parete sinistra, il pittore avesse dipinto una *Dormitio Virginis*, la cui porzione destra contenente la figura di Maria è stata successivamente isolata (forse a causa di una particolare devozione) dalla famiglia Guerra all'interno del proprio altare [1457]. L'inserimento di quest'ultimo, che andava ad isolare una

1456 Il Crocifisso che si conserva all'interno della nicchia venne portato dal monastero dei Santi Simone e Giuda di Viterbo qundo le clarisse nel 1909 si trasferirono a Vitorchiano. Secondo una cronaca del monastero l'opera sarebbe stata eseguita da una suora ed era tenuta in grande venerazione perché protagonista di un atto miracoloso. (cfr. Porfido 2003, p. 257.

1457 A tal proposito è un elemento interessante il fatto che la fondatrice della cappella Guerra si chiamasse

porzione di parete posta piuttosto in alto, ha comportato la realizzazione di altri due affreschi che andassero a riempire lo spazio nella lunetta soprastante e quello sottostante la figura della Vergine. A questo punto si è deciso di rappresentare dei soggetti pietistici, fortemente collegati al tema della morte e della salvezza, come quelli della *Resurrezione* e della *Pietà*, e che andavano ad integrare, inoltre, le soprastanti scene della vita di Cristo.

Oltre alle citazioni dai pittori umbri, evidenti in alcune soluzioni del paesaggio, come ad esempio le balze rocciose sormontate da cespi erbosi che compaiono negli sfondi, e da Signorelli, da cui ha ripreso le decorazioni a grottesche e la plastica fisicità delle figure, il Maestro Bernardino si è ispirato in alcune composizioni anche a modelli più aggiornati, come ad esempio le stampe basate su invenzioni di Raffaello, da cui ha copiato dei singoli personaggi o tratto degli spunti compositivi.
Ad esempio, l'intera scena della *Strage degli Innocenti*, sulla parete destra, è stata realizzata attraverso l'utilizzo dell'incisione di Marcantonio Raimondi eseguita a Roma tra il 1511-12 su disegno del Sanzio[1458]. In questo caso il maestro ha estrapolato alcuni gruppi di figure ricomponendoli in base alle proprie esigenze di spazio e al proprio gusto personale e operando una assoluta semplificazione e una estrema volgarizzazione della complessa e articolatissima composizione raffaellesca: le due grandi figure ritratte al centro in primo piano, ad esempio, con lo sgherro che sta per colpire con la spada una madre che fugge con il bambino in braccio, nella stampa di Raimondi si trovano sulla sinistra, mentre la madre ripiegata tragicamente sul corpo del proprio bambino ucciso che a Vitorchiano è stata dipinta nell'angolo destro, nella stampa è situata in secondo piano sempre sulla sinistra. Inoltre sempre dalla stampa proviene il soldato ritratto con la schiena nuda e irrigidita nello sforzo muscolare mentre afferra i capelli di una donna che fugge in secondo piano.
Oltre a questi gruppi di figure "nobili" citati da Raffaello, il maestro ha aggiunto anche alcuni personaggi di propria invenzione, come il vernacolare e prosaico Erode affacciato da una improbabile e miniaturistica torre sulla destra e una donna che fugge urlando subito sotto.
Non è il caso di spendere delle parole sulla distanza siderale che separa le due composizioni, tuttavia risulta interessante notare come anche un pittore di ambito locale e dal modestissimo bagaglio culturale come il "Maestro Bernardino", abbia utilizzato materiale aggiornato ed estremamente sofisticato come la stampa del Raimondi come spunto compositivo per la propria opera: ciò indica come nel secondo decennio del secolo, anche in provincia, i pittori

proprio Maria.
1458 Bartsch XIV, p. 19 n. 18. Sulla stampa cfr. anche Morello 1984, pp. 345-347; Oberhuber 1984, p. 334; *idem* 1999[b], p. 97.

locali, pur non comprendendo le ragioni profonde che ne sono alla base, sentono la forte attrazione delle nuova maniera moderna, adattandola come possono al proprio bagaglio culturale e cercando di armonizzarla all'interno di un contesto linguistico coerente e comprensibile in cui comporre, attraverso spericolati e approssimativi accostamenti, tutti gli elementi culturali che potevano formare il loro bagaglio professionale, calandoli in una visione del racconto e dello spazio legato ad un *habitus* mentale fortemente popolareggiante.

Altre citazioni da modelli colti presenti nelle scene cristologiche realizzate da maestro Bernardino sono rappresentate dalla *Deposizione* della parete sinistra, dove l'idea poetica di rimarcare l'asse verticale della croce attraverso il braccio del Cristo, cadente come "un filo a piombo", non può assolutamente essere imputata a Bernardino, ma probabilmente è stata tratta dalla stampa della *Deposizione dalla Croce* di Marcantonio Raimondi, ripresa a sua volta da una xilografia di Ugo da Carpi eseguita su disegno di Raffaello[1459]. Non sarebbe da escludere, inoltre, che per tale composizione il pittore si sia ispirato anche alla Deposizione di Monaldo Trofi attualmente nella Pinacoteca Vaticana, ma probabilmente in origine proveniente da una chiesa di Tarquinia[1460].

L'invenzione raffaellesca, tuttavia, adattata alle dimensioni ristrette e molto schiacciate del riquadro di Vitorchiano, è stata manipolata dall'artista locale in maniera più sottile: dalla stampa è stata tratta, infatti, la posizione del busto di Gesù e del personaggio che sulla destra sta calando il suo corpo dalla croce, mentre al posto di Giovanni l'artista di Vitorchiano ha inserito la figura della Vergine, atteggiata nella stessa identica maniera.

Ancora, nella raffigurazione della scena della *Dormitio*, nella quale la piazza costruita secondo una prospettiva risaltata dalla griglia geometrica del pavimento sembra rimandare al lontano (nel tempo e nella qualità) *Sposalizio* della Cappella Mazzatosta, la figura dell'apostolo che si piega per raccogliere casualmente un libro da terra appare una citazione manieristica completamente avulsa dal contesto narrativo, probabilmente ispirata dal personaggio di Euclide nella Scuola di Atene di Raffaello, certamente conosciuta da una stampa.

Un'ulteriore osservazione che suggeriscono gli affreschi di maestro Bernardino è un certo progresso qualitativo riscontrabile nell'esecuzione dei dipinti all'interno del ciclo. Osservando i personaggi realizzati dal pittore sulla parete destra e su quella sinistra, infatti, ci si accorge di come egli, strada facendo, abbia modificato il proprio stile, ricercando una maggiore cura nella definizione delle figure umane, delineando in modo più attento i caratteri somatici dei

1459 Gnann 1999, pp. 172-173.
1460 Per quest'ultima opera cfr. cap. VII.

volti, attenuando il risentimento delle linee di contorno e ricercando una definizione delle anatomie più morbida e armoniosa. Ciò si evidenzia in modo particolare nella figura del *San Sebastiano*, posto lungo la parete sinistra. La qualità di questo santo è decisamente superiore a quella di tutti gli altri personaggi realizzati dal pittore all'interno della chiesa e può essere avvicinata a quella dei protagonisti delle scene nella cappella Guerra, eseguiti ad una certa distanza di tempo dai primi affreschi della parete destra. Il pittore, perciò, nel periodo intercorso tra l'esecuzione delle prime e quella delle ultime scene cristologiche, deve aver risentito dell'influsso di altri maestri, forse anche di quelli che contemporaneamente stavano lavorando all'interno della chiesa.

In particolare, mi sembra che alcune vicinanze si possano cogliere con la *Vergine delle balie* dipinta da Sebastiano Pica, situata proprio di fronte al *San Sebastiano* di Bernardino. Non è escluso che lo sguardo dolce e suadente, velatamente melanconico di Maria, la sua soffusa carnagione madreperlacea, abbia suggestionato il rustico e un po' sgrammaticato linguaggio di Bernardino, che potrebbe avere inoltre guardato con attenzione allo stesso *San Michele* dipinto nel primo altare a destra entrando in chiesa.

L'attività di Maestro Bernardino si interrompe a metà delle scene cristologiche della parete sinistra e

non ci sono elementi che aiutino a comprendere per quale ragione il maestro non abbia portato a compimento il ciclo.

Per quanto riguarda l'identificazione del pittore, come si è detto egli di certo deve essere stato un maestro di ambito periferico attivo nei primi decenni del Cinquecento. Purtroppo non è stato possibile rintracciare sia sul territorio umbro che su quello viterbese altri attestati dell'attività di questo pittore che si deve porre sullo stesso piano di Domenico di Giovanni de Ferraris da Mondovì o di Angelo di Menicuccio da Vignanello: artisti o nativi di quest'area o anche provenienti da zone molto distanti, ma accomunati da uno stesso linguaggio arcaistico e di forte matrice popolare, calato in schemi compositivi aggiornati e in alcuni casi, di ispirazione colta.

Per questi artisti, soprattutto per i primi due, si potrebbe parlare di “cultura periferica”, una tendenza figurativa responsabile di quel tipo di pittura “che non si era mai arresa del tutto all'offensiva colonizzatrice delle avanguardie umanistiche e al loro universo mentale”[1461], e che aveva dato vita a quelle forme di “goticismo mimetizzato e aggiornato” definito da Longhi “Rinascimento umbratile” e da Zeri “Pseudo-Rinascimento”[1462]. Quest'ultimo si

1461 Pinelli 1993, p. 58.
1462 Sull'argomento cfr. F. Zeri 1983, pp. 545-572.

esprimerebbe attraverso una miriade di specifiche espressioni linguistiche accomunate tuttavia "nell'affollare con episodi di cronaca, notazioni realistiche e caratterizzazioni espressive (comiche, caricaturali, patetiche) gli spazi faticosamente normalizzati dalla regola prospettica"[1463].

Per comprendere come anche alcune personalità artistiche locali siano pienamente inseribili in questa corrente basta osservare la scena dell'*Adorazione dei Pastori* sulla parete destra della chiesa di Vitorchiano, con la precisa descrizione realistica dell'abbigliamento del pastore dalla testa calva e possente inginocchiato sulla destra, dalle calze bucate da cui fuoriescono le dita dei piedi, la sacca a tracolla di pelle da cui sta attingendo chissà quale arnese, o la stessa scena dipinta da Domenico di Giovanni nella basilica di Santa Cristina a Bolsena, caratterizzata da analoghi dettagliati accenti naturalistici.

Tra i nomi senza opere di artisti attivi localmente nei primi decenni del Cinquecento che potrebbero adattarsi al pittore attivo a Vitorchiano, l'unico a rispondere al nome di Bernardino è il documentato Bernardino Jorio da Gallese, ricordato unicamente per la stima effettuata di un gonfalone eseguito da un pittore di Vetralla nel 1517[1464] e già deceduto nel 1533[1465]. Non è escluso, quindi, che proprio Bernardino da Gallese possa essere il "Maestro Bernardino" attivo a Vitorchiano tra secondo e terzo decennio del Cinquecento.

Il secondo pittore cinquecentesco delle Scene cristologiche *della parete sinistra*

Per quanto riguarda il ciclo con le *Storie della vita di Cristo*, interrotto a metà sulla parete sinistra della chiesa, appare chiaro come nei primi decenni del Cinquecento gli sforzi della committenza si concentrassero a continuare le scene proprio su questo lato.

Successivamente all'intervento del Maestro Bernardino, infatti, probabilmente nel corso del terzo o quarto decennio del secolo, vennero realizzati sulla parete sinistra altri due episodi, raffiguranti rispettivamente la *Flagellazione* e *Cristo di Fronte a Pilato*.

Anche in questo caso, l'autore degli affreschi di Vitorchiano si è ispirato a delle invenzioni di Raffaello: la scena con *Cristo davanti a Pilato*, infatti, è tratta interamente dal cartone raffigurante la *Punizione di Elima*, disegnato da Raffaello per uno degli arazzi con scene apostoliche destinati alla Cappella Sistina.

La struttura dell'invenzione raffaellesca è ripresa alla lettera, con la differenza che il personaggio di Elima è stato trasformato nel Cristo, a cui è stata posta una corda al collo per renderlo immediatamente riconoscibile come prigioniero, mentre al proconsole Sergio Paolo

1463 Pinelli 1993, p. 58.
1464 Fagliari Zeni Buchicchio 2004, p. 68 n. 62.
1465 Ivi, p. 46.

sono state date le sembianze di Pilato, caratterizzato da un'insolita lunga barba e capelli bianchi. Tutte le figure principali disegnate da Raffaello sono state replicate nel riquadro vitorchianese, così come la complessa architettura dell'interno, mentre sono stati aggiunti delle comparse sullo sfondo.

Al sofisticato e movimentato schema raffaellesco, ripreso senza varianti, è stata aggiunta una certa dose di michelangiolismo, evidente nelle strutture gonfie e massicce dei corpi e nei muscoli potenti delle gambe del Cristo.

Poiché la stampa incisa da Agostino Veneziano nel 1516, prima ancora che venissero realizzati gli arazzi, risulta speculare al cartone di Raffaello, così come il successivo arazzo, si deve credere che l'autore del riquadro di Vitorchiano possa aver attinto l'idea direttamente dall'originale raffaellesco o, più probabilmente, da uno dei disegni che circolavano a Roma tra gli artisti negli anni appena successivi alla realizzazione dei cartoni. Sembra strano, infatti, che il modello utilizzato possa essere stato quello della stampa il cui ribaltamento simmetrico della composizione avrebbe comportato un'inutile perdita di tempo e dispendio di energie.

Inoltre, è stato notato come Agostino Veneziano, anziché il cartone definitivo, abbia ripreso fedelmente per la sua stampa un disegno di Raffaello conservato presso la Biblioteca reale di Windsor, che a sua volta serviva da modello nel processo di preparazione del cartone per l'arazzo. Nella stampa, così come nel disegno, infatti, non si notano differenze, "mentre nel cartone si trovano alcune varianti, per esempio i rilievi decorativi sui gradini del trono e sui pilastri dell'edificio"[1466]. Poiché gli stessi elementi sono assenti dall'affresco di Vitorchiano, se ne potrebbe desumere quindi che l'autore di quest'ultimo abbia potuto osservare o lo stesso disegno di Raffaello a Windsor o una sua copia fedele.

Anche la scena successiva mostra di essere stata composta attraverso il ricorso a idee e spunti compositivi tratti da stampe e invenzioni raffaellesche o di altri artisti operosi a Roma.

Il riquadro vicino alla finestra, infatti, raffigura in un ambientazione all'aperto la scena della *Flagellazione*: il Cristo, impassibile e sinuosamente legato all'ultima di una fila di colonne scorciate in profondità, è ritratto con il corpo atletico offerto al suo aguzzino, un muscoloso soldato romano che lo sta percuotendo con delle verghe.

La parte del busto del soldato sembrerebbe essere stata ispirata da una stampa di Ugo da Carpi raffigurante *Ercole che scaccia l'avarizia*, tratta da un perduto disegno di Baldassare Peruzzi e datata intorno al 1516[1467]. In particolare dalla xilografia sarebbe stato ripreso il gesto di Ercole con il braccio destro levato per scagliare un colpo e la pelle di leone che si gonfia alle spalle

1466 Harprath 1984, p. 365.
1467 Gnann 1999, p. 113 cat. 52.

dell'eroe, sostituita a Vitorchiano da un ingombrante mantello che si gonfia ugualmente all'indietro in una scenografica serpentina.

Per quanto riguarda il personaggio del Cristo, rappresentato su un corpo rilassato e mollemente adagiato con il peso sulla gamba destra, la studiatissima posa del contrapposto è ripresa dalla scultura di Apollo dipinta da Raffaello all'interno di una nicchia sulla sinistra del tempio nella *Scuola di Atene*, una figura che dovette affascinare molto i pittori del tempo per la efficace soluzione compositiva divulgata da un'incisione di Marcantonio Raimondi[1468]: proprio le stampe derivate dai disegni di scultura finta realizzati da Raffaello, infatti, "disseminarono le sue idee sulla scultura nella corrente principale dell'arte del Cinquecento"[1469].

In loco se ne trova una citazione nel san Sebastiano che campeggia al centro dell'altare omonimo sulla controfacciata della chiesa di Sant'Agostino a Gallese, realizzato nel 1520[1470], mentre a Narni, nella cappella di San Sebastiano, la stessa posa è ugualmente riutilizzata alla lettera nel *San Sebastiano trafitto dalle frecce* dipinto intorno al 1537-38[1471].

A mio parere le due scene cristologiche di Vitorchiano sono state eseguite dallo stesso maestro che ha realizzato le figure dell'altare Mizi, alla destra del maggiore.

Molto simili, infatti, mi sembrano le fisionomie delle teste, il modo sbrigativo e compendiario con cui sono risolte le volumetrie dei personaggi, le dimensioni tozze delle figure e le numerose approssimazioni delle proporzioni dei corpi. Simili tra loro, inoltre, appaiono i volti di Pietro e quello di Pilato, mentre il viso della Vergine può essere efficacemente confrontato con quello del Cristo nella *Flagellazione* e di alcuni personaggi che compaiono sullo sfondo nella parte destra della scena con *Cristo al cospetto di Pilato*.

Risulta interessante notare come queste scene corali, certamente e soprattutto grazie al modello copiato, ad un primo impatto risultino di una certa qualità, e sembrino funzionare

1468 Bartsch XIV, 344.

1469 Weil-Garris Brandt 1984, p. 229.

1470 Dello stesso anonimo artista, di un certo interesse, sia per gli aggiornati motivi a grottesca che per la qualità degli sfondi paesaggistici, improntati di un sapore nordico cui si unisce una gusto per l'affastellamento di elementi simbolici in primo piano, procedimento di gusto ancora tardo quattrocentesco, si conserva un altro affresco sulla testata destra del transetto della chiesa parrochiale di Bomarzo, in cui è raffigurata la *Vergine in trono con il Bambino tra due santi monaci.* Questi ultimi due, raffigurati con una lunga barba bianca, purtroppo, a causa del pessimo stato conservativo risultano irriconiscibili. Forse la figura sulla destra potrebbe essere identificata in Egidio, per la presenza dell'attributo della freccia in mano e dell'abito benedettino cistercenze, con il quale a volte il santo è raffigurato. L'opera potrebbe essere datata entro il terzo decennio del Cinquecento, considerando che l'edificio venne costruito nelle attuali forme rinascimentali a partire dal 1507, quando in occasione della nascita del primogenito Gerolamo, Gian Corrado Orsini promosse la ristrutturazione della chiesa parrocchiale di Bomarzo, suo storico feudo (Fagliari Zeni Buchicchio 2002, p. 44). Il gruppo centrale della Vergine con il Bambino, in particolare la posizione di Gesù, è stato ripreso dalla *Madonna del pesce* di Raffaello, divulgata da numerose stampe tra cui una eseguita da Marco Dente da Ravenna.

1471 Su questo ciclo cfr. Novelli 2013, pp. 101-109.

nella visione d'insieme, mentre se si analizzano le singole figure ci si accorge della qualità modesta del pittore, che è tutto concentrato nel rendere l'idea generale della storia attraverso una pittura approssimativa e d'effetto, con grandi colpi di luce che modellano i volumi, uno stile veloce che si ritrova anche nelle mosse grottesche delle paraste e negli angioletti che in alto si dispongono ai lati degli oculi., Queste ultime figure si presentano in pose dinamiche e manierate, mentre michelangiolescamente tendono dei drappi di stoffa verso i profeti all'interno degli oculi: nella loro fattura rapida e sbozzata attraverso pochi colpi di colore esse si segnalano per la buona qualità esecutiva.

Se il riconoscimento delle mani degli artisti attivi all'interno della chiesa nella zona presbiteriale dovesse essere confermato da ulteriori documenti, si potrebbe pensare di attribuire queste due scene a Guido di Valentino Pensieri da Rieti, probabilmente richiamato per continuare il ciclo dopo che il maestro era stato attivo sulla parete absidale.

Lo Sposalizio Mistico di Santa Caterina *della chiesa di San Donato a Civita di Bagnoregio*

Si è visto come alcuni atti riguardanti la decorazione che ha interessato la zona presbiteriale della chiesa della Madonna di San Nicola a Vitorchiano siano stati stipulati alla presenza del vicario del vescovo di Bagnoregio, lo spagnolo Ferdinando di Castiglia.

Questi, come si è visto, era intervenuto in diverse occasioni nelle questioni concernenti il santuario mariano, che ricadeva nella sua diocesi, e certamente seguì da vicino i primi anni di vita dell'edificio, dal 1497, quando vennero iniziati i lavori di costruzione, al 12 novembre 1514, data in cui il presule, che fino a quel momento aveva nominato per il santuario due preti rettori, concesse alla Comunità di Vitorchiano tutte le prerogative vescovili sulla chiesa, con l'autorità di eleggere il cappellano e il priore[1472].

Tuttavia il vescovo risulta essersi interessato del monumento anche successivamente, come nell'occasione in cui inviò nel gennaio del 1519 il suo vicario alla nomina del perito che doveva stimare i lavori di Giovanni da Reggio e Guido Pensieri condotti intorno al tabernacolo che conteneva l'immagine mariana oggetto di culto.

Un altro personaggio che è ricordato più volte a Vitorchiano e che probabilmente ebbe dei rapporti profondi con questo centro fu certamente il vicario vescovile, il romagnolo Giusto Cortese da Bagnacavallo, canonico della cattedrale di San Donato di Civita, come si ricava da un documento del 1511 che registra l'acquisto di alcuni immobili interessati dai lavori di ristrutturazione della cattedrale bagnorese, assegnati dal vescovo Ferdinando all'architetto Cola da Caprarola[1473].

Data l'appartenenza di Reggio e di Bagnacavallo grossomodo alla stessa area dell'Italia padana (la prima è in Emilia e la seconda in Romagna, separate da circa 130 chilometri), non si può escludere che un tramite tra il pittore Giovanni di Bernardino e la diocesi di Bagnoregio possa essere stato proprio il vicario del vescovo, che continuò ad interessarsi del santuario della Madonna di San Nicola anche sotto il successivo vescovo Pastorello, presso il quale promosse le richieste della comunità di Vitorchiano di far consacrare la chiesa, cosa che avvenne nel 1533[1474].

La figura del vescovo Ferdinando di Castiglia, canonico della cattedrale di Toledo, deve aver rivestito certamente una grande importanza nell'ambito del mecenatismo rinascimentale a Bagnoregio.

Lo stesso vescovo, dopo essere stato insediato dal connazionale Alessandro VI il 4 novembre 1500, si prodigò notevolmente per riparare i danni che aveva causato Carlo VIII quando

1472 Gobbino, *Delle Cronache di Vitorchiano...1571*, c. 23*v.*
1473 Perrazzino 2005, p. 13.
1474 Gobbino, *Delle Cronache di Vitorchiano...1571*, c. 26*r.*

attaccò la città di Civita nel corso della sua discesa in Italia nel 1494[1475]. Durante il suo pontificato, inoltre, venne completamente ristrutturata tutta la zona presbiteriale della vecchia cattedrale romanica di San Donato, attraverso l'erezione di un nuovo transetto e di una tribuna voltate a crociera, lavori che interessarono anche l'adiacente episcopio, che proprio al nuovo transetto della chiesa era addossato e con il quale comunicava attraverso un'apertura.

Il cantiere, già in corso il 26 gennaio 1511, quando Cola di Matteuccio da Caprarola veniva pagato per delle misurazioni effettuate alla chiesa, comportò la successiva decorazione delle absidi che si aprivano in fondo all'edificio, due piccole in corrispondenza delle navate laterali ed una di vaste proporzioni dietro all'altare maggiore. Fortunatamente sono sopravvissute le decorazioni ad affresco delle due absidiole laterali, alle quali nel Settecento furono addossati due altari lignei che hanno occultato i dipinti, attualmente ritornati fruibili. Purtroppo le decorazioni della cappellina sulla destra appaiono mutile a causa della realizzazione di una calotta in muratura che è stata addossata direttamente alle pitture, realizzata nel 1862 per riporvi il venerato Crocifisso rinascimentale della cattedrale.

Mentre l'abside sulla sinistra ospita una *Deposizione di Cristo e santi* (di cui si è già parlato nel IV capitolo proponendo un'attribuzione al pittore piemontese Domenico di Giovanni de Ferraris da Mondovì, documentato a Bagnoregio nel 1521 e nel 1522), la cappella sulla destra conserva unicamente le figure che comparivano nella parte destra della composizione, i santi Bonaventura da Bagnoregio e Girolamo che si stagliano di fronte ad un alto parapetto su cui è inginocchiato un angelo musicante e oltre il quale è rappresentato un paesaggio lacustre.

L'intervento ottocentesco, perciò, ha eliminato il gruppo centrale, quasi sicuramente una Vergine in trono con il Bambino, e altri due santi che dovevano comparire sulla sinistra della composizione.

Lo stesso artista responsabile della decorazione dell'absidiola destra della cattedrale fu utilizzato dal vescovo spagnolo anche per dipingere la sua cappella privata all'interno del palazzo vescovile (figg. 79-80).

All'interno dell'antico episcopio bagnorese, infatti, attualmente trasformato in una abitazione privata, si conserva ancora una cappella dipinta all'interno di una nicchia appena accennata sulla parete, dove compaiono le figure della *Madonna con il Bambino in trono tra i santi Pantaleone e Sebastiano*, raffigurati contro un paesaggio in tutto simile a quello che compare nell'abside destra della cattedrale. I personaggi si stagliano contro un alto muro decorato a finto marmo che li separa dal paesaggio retrostante dal vago sapore umbro, mentre al centro la Vergine è assisa su un trono sormontato da uno strano baldacchino dalla forma estremamente

1475 Medori s. d. (ma 2014), p. 34.

piatta e schematica.
Intorno alla centina della nicchia corre un arco cassettonato contenente fioroni e lungo tutto il perimetro dell'affresco una fascia a fondo giallo decorata da esili e raffinate grottesche con uccelli affrontati a motivi vegetali.
Infine, lungo la parte alta del dipinto si legge un'iscrizione che ricorda con ogni evidenza il nome del committente, raffigurato inginocchiato alla sinistra della cappella[1476]. Mentre questa ultima figura, estremamente consunta e rovinata dalle abrasioni provocate dal descialbo, sembrerebbe di buona qualità, l'affresco, reintegrato in modo estremamente pesante e, a quanto sembra, interessato da importanti ridipinture, mostra un artista locale di modesta levatura, connotato da un linguaggio che si mostra ancora legato a stilemi tardo-quattrocenteschi e contraddistinto da una marcata e piuttosto caratteristica semplificazione dei tratti somatici del volto, che non sono esenti da una certo fascino arcaizzante. Inoltre, è possibile apprezzare anche il plasticismo conferito alle figure attraverso una curata stesura dell'intonaco e dei pigmenti, applicati in campiture dall'aspetto particolarmente compatto e levigato.
Anche questo pittore, privo di una identità anagrafica, si candida ad assumere uno di quei nomi di artisti scovati nei documenti e attivi nei primi decenni del Cinquecento all'interno del vasto territorio viterbese, che ancora non sono stati ricollegati a delle opere. Dello stesso maestro, inoltre, si possono trovare attestati a Bolsena, dove ha lasciato la figura di una santa martire all'interno di una mutila nicchia sulla parete destra della tribuna della chiesa di San Francesco, e nella chiesa francescana di Canino, all'interno della quale l'anonimo pittore ha eseguito un *San Silvestro papa in cattedra* sulla parete che si apre tra la prima e la seconda cappella destra dell'edificio. Un maestro, forse, che potrebbe aver avuto come baricentro uno dei centri intorno al lago di Bolsena, dal quale poteva facilmente dirigersi verso Civita di Bagnoregio o verso Canino.
Il vescovo Fernando di Castiglia, oltre alla propria cappella fece dipingere all'interno del nuovo palazzo vescovile anche delle decorazioni parietali all'interno dei piccoli ambienti del piano nobile, andate quasi completamente distrutte, ad eccezione di alcuni fregi decorati da metope e triglifi che denotano un gusto per l'antico non altrimenti sopravvissuto in altre coeve decorazioni di Bagnoregio.
Alla luce delle emergenze sopra ricordate, tra le quali, tuttavia, non bisogna dimenticare la prolifica attività di committenza svolta dagli ordini religiosi tra cui soprattutto gli agostiniani (che in questi anni ospitarono opere di Cola da Orte e Giovan Francesco d'Avanzarano) e i

1476 "FERDINANDVUS·DE·CASTILLO·S·TOLETANE·ECCLE(SIE)·CANONICVS·BALNEORE...".

Francescani (la cui chiesa e convento sono andati completamente distrutti a causa delle frane e del conseguente abbandono dei frati avvenuto nel Settecento), non può che destare meraviglia la presenza all'interno della ex cattedrale di San Donato di una tavoletta raffigurante lo *Sposalizio mistico di Santa Caterina* dipinta da un interessantissimo pittore raffaellesco (figg. 81-84).

L'opera, che misura approssimativamente 46 cm di larghezza per 56 di altezza, fino ad alcuni anni fa si conservava all'interno di una cornice lignea, forse originale e databile ai primi decenni del Cinquecento, appoggiata nel catino absidale della chiesa, sopra alla cornice marcapiano lapidea su cui si imposta la calotta dove attualmente è sostituita da una riproduzione fotografica.

Eseguita ad evidenza per la devozione privata, la tavola si segnala per l'assoluta qualità esecutiva che la pone ad un livello molto elevato tra i prodotti di cultura raffaellesca realizzati a Roma durante gli anni di Leone X. Il dipinto mostra, come di consueto in questi casi, l'immagine a mezzobusto della Vergine con in braccio il piccolo Gesù, che sta ponendo l'anello nuziale al dito di Caterina, ritratta di profilo sulla parte destra della tavola, con la corona in testa e la mano destra appoggiata alla ruota dentata del martirio emergente dall'ombra del secondo piano.

Alle spalle dei personaggi, un pesante drappo verde, ampiamente panneggiato fa da fondale ed isola le figure diffusamente illuminate in primo piano, una idea compositiva di chiara matrice raffaellesca, che la utilizzò, ad esempio nella *Madonna della tenda* della *Alte Pinakothek* di Monaco, o nella celeberrima *Madonna della Seggiola* degli Uffizi. Sempre da Raffaello, inoltre, viene l'idea di caratterizzare Caterina non come una principessa o una nobile aristocratica (mancano infatti gioielli e sofisticate acconciature), ma con eleganti dettagli tratti dalla moda delle matrone romane del tempo, come l'asciugatoio avvolto all'orientale, a mo' di turbante attorno al capo, che lascia intravedere la capigliatura riccia e ramata della giovane, e della delicata sciarpa vergata “alla romana” ricadente morbidamente intorno al collo, di cui un esempio si può notare nella Vergine della *Madonna Sistina* di Raffaello alla *Gemäldegalerie* di Dresda.

Il dipinto si è conservato in un ottimo stato, ad eccezione di due fratture che hanno interessato entrambi gli angoli superiori.

La composizione risulta estremamente sorvegliata, tanto nell'invenzione della ritmica e del contrappunto dei movimenti e delle espressioni dei personaggi, quanto nei rapporti cromatici, orchestrati con grande senso armonico. Basti osservare come i gesti delle figure fluiscano con grande musicalità gli uni negli altri, attraverso una consequenzialità molto studiata e tuttavia

naturale, che dalla Vergine, come un'onda, si trasmette al Bambino e da questi alle mani di Caterina, sulle cui spalle si appoggia nuovamente la mano di Maria. Il vincolo compositivo che stringe in un unico discorso circolare le tre figure è contrastato dagli sguardi, che isolano in se stessi i personaggi: Maria, infatti, ha gli occhi bassi, in segno di umiltà, mentre Gesù sembra osservare intensamente la santa martire, che al contrario fissa lo sguardo diritto di fronte a lei, come perso nel vuoto, risultando quasi indifferente all'evento. Il profilo di quest'ultimo personaggio, ritagliato contro l'ombra del fondo con il suo candore madreperlaceo, si mostra di una particolare purezza disegnativa e parrebbe quasi ritratto da una scultura antica. La luminosa tonalità dell'incarnato e l'espressione distante e lontana come quella di una scultura attica greca, sono addolcite da alcune notazioni naturalistiche, come la capigliatura ondulata che fuoriesce dal turbante ai lati della fronte e si allunga dietro all'orecchio in una sottile ciocca che arriva ad accarezzare la spalla della santa.

Il profilo di Caterina denuncia con forza la consuetudine del pittore con le figure che Raffaello concepì nell'ultimo periodo della sua attività, quando il suo linguaggio si fece profondamente classicistico e che vennero tradotte in numerose incisioni da Marcantonio Raimondi, Agostino veneziano e Marco Dente da Ravenna. Allo stesso tempo, tuttavia, nella Vergine, possente e maestosa, emerge un senso della massa corporea monumentale che la avvicina ad una concezione michelangiolesca, così come altrettanto massiccia sembrerebbe la corporatura di Caterina al di sotto delle vesti. L'attenzione a Michelangelo e al tema del contrapposto, si evince anche dalla postura ricercata delle gambe del Bambino e nella muscolatura tonica e potente del suo corpicino, sottolineata plasticamente dal chiaroscuro molto risentito.

La studiata struttura compositiva dell'opera si stempera e si armonizza nella straordinaria veste cromatica che il maestro ha conferito al dipinto, tutta giocata sul contrasto tra le tinte rosate degli incarnati, l'azzurro del manto della Vergine, il verde scuro dello sfondo richiamato da quello acido del mantello di Caterina e dalla veste di seta di quest'ultima, caratterizzata a sua volta da un rosa su cui le ombre disegnano delle iridescenze azzurrine cui fa da contraltare la lacca rossa del manto di Maria.

I colori sono stesi in velature delicate e in trapassi cromatici che fanno risplendere la materia pittorica, molto curata ed estremamente brillante. I volti delle due donne sono di una qualità molto alta, diversi uno dall'altro, con quello della Vergine, in particolare, che si presenta caratterizzato da una morbidezza soffusa, stemperata lungo le linee di contorno dallo sfumato che trapassa dolcemente nelle ombre, conferendo una vibrazione sfocata e tremula che richiama certi esiti dell'ultimo Raffaello. In questa attenzione per i valori cromatici che sono

calati in una sintesi operata tra michelangelimo e raffaellismo, inoltre, il pittore sembrerebbe avvicinarsi, anche se ad un livello di minore qualità, ad alcuni esiti di Sebastiano del Piombo.
L'opera risulta, pertanto, una sorta di *unicum* nel panorama locale, e potrebbe essere pervenuta a Bagnoregio attraverso l'acquisto effettuato a Roma da un importante personaggio locale legato alla cattedrale, come un canonico o un vescovo, che potrebbe aver deciso dopo averla commissionata per la propria devozione privata, di donare la tavola al duomo di San Donato.
La qualità molto alta del dipinto, tuttavia, mostra in alcuni punti anche delle lievi cadute di tono, come ad esempio nel volto di Gesù, caratterizzato da una certa durezza e schematicità nella realizzazione dei caratteri somatici, o nella mano sinistra di santa Caterina, poco risolta dal punto di vista dell'articolazione anatomica.
Un ulteriore elemento che mi sembra utile sottolineare, è costituito dal fatto che in quest'opera il pittore si mostra del tutto consapevole del nuovo lessico raffaellesco e della monumentalità michelangiolesca senza tuttavia cadere nella citazione o nella copia pedissequa di brani tolti da opere celebri dei due maestri. Il suo è un manierismo ragionato, in quanto nella tavola si coglie (e questa è la caratteristica che più sorprende) come l'autore abbia una sua specifica identità stilistica che lo distingue dai semplici imitatori dei grandi maestri del suo tempo.
Osservando con attenzione il volto del piccolo Gesù si notano alcuni stilemi che potrebbero essere utilizzati per istituire dei confronti di tipo morelliano con alcune opere presenti sul territorio e caratterizzate da una qualità esecutiva altrettanto alta e dagli stessi riferimenti culturali della tavola di Bagnoregio. In particolare, mi sembrerebbe che alcuni accostamenti si potrebbero fare con il *San Michele Arcangelo* dipinto nella chiesa della Madonna di San Nicola di Vitorchiano, nel cui volto ritorna un analogo modo di eseguire il contorno dell'occhio, definito superiormente da una linea falcata che sborda con una lieve svirgolatura verso l'orecchio, la forma del naso, lievemente aquilina e quella della bocca. Sempre al san Michele, inoltre, può essere accostato anche il volto della Vergine, il cui profilo delle labbra sembra quasi sovrapponibile con quello del santo vitorchianese, mentre molto somiglianti si presentano, più in generale, anche la struttura dell'ovato e la forma del naso.
Si potrebbe, perciò, avanzare con cautela l'ipotesi che la tavola di Civita sia stata realizzata dallo stesso pittore attivo nel santuario di Vitorchiano, probabilmente Giovanni di Bernardino da Reggio, la cui presenza nella chiesa della Madonna di San Nicola può essere collegata, come si è visto, all'interessamento diretto del vescovo di Civita. Non sarebbe improbabile, inoltre, che il pittore abbia eseguito per il vescovo, o per il suo vicario, un'opera per la devozione privata che, successivamente, è stata donata alla chiesa di San Donato.
Ad ogni modo, la tavola dell'antica cattedrale bagnorese si dimostra un'opera di alta qualità e

uno dei migliori esempi nel territorio viterbese della produzione pittorica di cultura romana nel periodo del pontificato di Leone X de' Medici.

Giovan Francesco Perini d'Amelia

Storia critica

Tra gli artisti che frequentarono con certezza i Palazzi Apostolici negli anni in cui vi furono attivi Raffaello e i suoi allievi, un personaggio che si dimostrò particolarmente attivo nella diffusione del nuovo verbo del Rinascimento maturo romano sia nel Patrimonio Occidentale che in quello Orientale, fu Giovan Francesco Perini d'Amelia. L'artista risulta poco noto in quanto fino a pochi anni fa si conservava della sua produzione una sola opera, pesantemente ridipinta, una grande tavola raffigurante l'*Ultima Cena* conservata all'interno della Cattedrale di Amelia.

La figura del maestro amerino si dimostra particolarmente interessante ai fini del discorso riguardante la diffusione del raffaellismo nei due versanti del Patrimonio, in quanto egli visse contemporaneamente tra Vitorchiano, dove aveva preso in sposa nel 1521 la prima moglie, e Amelia, sua patria di origine.

Diverse sono le opere che il maestro lasciò sia a Vitorchiano che in Umbria, in particolare ad Amelia e a Narni, tutte perdute ad eccezione delle scene della *Passione* affrescate nella chiesa domenicana narnese di Santa Maria Maggiore, recentemente attribuite al pittore, e della documentata tavola con l'*Ultima Cena* nel duomo amerino.

Nonostante un documento di estremo interesse testimoni come il Perini fosse attivo come pittore all'interno dei Palazzi Apostolici negli anni precedenti il 3 giugno 1523, scarso interesse ha incontrato la figura di questo artista da parte della critica che si è limitata a citare il pittore tra coloro che diffusero il raffaellismo in Umbria meridionale[1477].

La prima riscoperta del nome di Giovan Francesco Perini, tuttavia, non avviene nella sua patria, ma a Vitorchiano dove Vittorio Aleandri nel 1910 aveva pubblicato delle notizie rintracciate negli archivi locali sul pittore, che nel 1521 si era sposato con una certa Felitiana, e successivamente, nel 1556, veniva pagato per una Madonna dipinta all'interno del palazzo comunale[1478]. Lo stesso studioso che non aveva potuto individuare nessuna opera certa dell'artista amerino a Vitorchiano, aveva provato ad attribuirgli degli affreschi all'interno della chiesa della Madonna di San Nicola[1479]. Nel 1921 Gnoli pubblica invece la prima informazione di un lavoro eseguito dal Perini per la propria città di origine, desunta dal pagamento effettuato in favore del pittore per i lavori eseguiti all'interno del palazzo degli

1477 Sapori 1993, p. 59.
1478 Aleandri 1910, II, pp. 146-147.
1479 Ivi, p. 149; *idem* 1913, p. 245-247.

Anziani di Amelia[1480].

Successivamente, un importante contributo alla conoscenza del maestro nella sua città natale è venuto dalle indagini di Angelo di Tommaso, che ha condotto sul pittore delle approfondite ricerche d'archivio: è stata resa nota, così, la notizia del breve di Alessandro VI del 1523, riportato nelle Riformanze amerine, un documento di grande rilevanza, in cui il pontefice ricorda l'attività artistica svolta da Perini negli anni precedenti all'interno dei Palazzi Vaticani[1481].

Oltre a rintracciare numerose informazioni sugli importanti rapporti di parentela, sul patrimonio fondiario e sull'attività pubblica del maestro, eletto alla carica di Anziano nel consiglio dei Dieci in diverse occasioni, Di Tommaso ha avuto il merito di scoprire e pubblicare alcuni documenti concernenti l'attività artistica del pittore: le perdute opere eseguite per la chiesa e la confraternita amerina di san Rocco e, di fondamentale importanza, la tavola con l'*Ultima Cena* che la confraternita amerina del Sacramento aveva commissionato al maestro nel 1538, un'informazione, quest'ultima, che permetteva di valutare lo stile dell'artista in quanto il dipinto era ancora conservato[1482].

Tutti questi studi, sebbene avessero rinvenuto una serie di notizie che potevano offrire un quadro sufficiente a tracciare una prima biografia dell'artista e operare alcune valutazioni sul suo linguaggio non hanno destato particolare interesse negli studi specialistici fino al 1976, quando un articolo di Piero Adorno ricapitolò la vicenda storiografica su Giovan Francesco Perini accompagnandola con una approfondita analisi critica della tavola del duomo di Amelia.

Le numerose citazioni riscontrabili in quest'ultima opera e provenienti dai cartoni degli *Arazzi* di Raffaello, unite alla notizia del Breve di Alessandro VI, portavano lo studioso a considerare come la formazione culturale del pittore fosse avvenuta “a Roma nell'ambito della scuola di Raffaello” negli anni precedenti il 1515-16, quando i cartoni per gli arazzi venivano eseguiti[1483].

In particolare, Adorno adombrava la possibilità che il Perini, pur non essendo mai citato nei documenti romani, potesse aver fatto parte della nutrita schiera di collaboratori senza nome di Raffaello ricordati da Vasari all'interno delle Logge Vaticane[1484].

Il giudizio formulato dal critico sull'*Ultima Cena* risulta tuttavia molto severo (ma in quel momento l'opera era ancora sottoposta a pesanti ridipinture, con alcuni personaggi dalla

1480 Gnoli 1921, p. 50; *idem* 1923 pp. 154 e 357.
1481 Di Tommaso 1928, pp. 11-12, 41-42.
1482 Ivi, pp. 29-40, pp. 42-48, 49-50.
1483 Adorno 1976, p. 23.
1484 Ivi, pp. 23-24.

fisionomia profondamente stravolta e il cielo dello sfondo completamente ricoperto dalla foglia d'oro): le figure del Perini vengono definite “mal contenute nello spazio” e si notano delle “deficienze nell'impostazione generale della composizione”, evidente soprattutto “nell'impaccio prospettico”.

In conclusione Adorno sentenzia come il Perini sia “un manierista, ma solo nel senso letterale di stanco ripetitore della ‘maniera’ (come si sarebbe detto un tempo) di Raffaello. Non ha sentito come i grandi manieristi italiani, l'inquietudine del momento storico, il crollo dei valori morali, lo sconvolgimento degli animi provocato dalla Riforma e dalla Controriforma; non ha sentito, in una parola la ‘crisi’ del Rinascimento”[1485]. Lo stesso Adorno è tornato a parlare del pittore negli stessi termini impostati nel suo articolo del 1976 a venti anni di distanza (quando la tavola era stata ormai restaurata) in occasione di un contributo in cui attribuiva al Perini una tela raffigurante ugualmente un'*Ultima Cena* e conservata presso la chiesa dei Santi Pietro e Cesareo di Guardea[1486], alcuni anni dopo assegnata al pittore amerino Liotardo Piccioli[1487].

Più di recente la figura del Perini è stata indagata in rapporto ad una sua attività nel centro di Narni, dove il maestro ha eseguito un ciclo di affreschi per la cappella destra del presbiterio della chiesa domenicana di Santa Maria Maggiore. Tale attribuzione è stata avanzata sulla base della assoluta corrispondenza tra la composizione della tavola documentata di Amelia e quella visibile in un affresco staccato dalla parete sinistra della cappella dell'edificio domenicano, in cui era stata affrescata ugualmente un'*Ultima Cena* di cui è stata strappata la metà sinistra (mentre quella destra è andata distrutta). Le due opere, chiaramente derivate dal medesimo cartone, hanno permesso, inoltre, di spiegare alcune anomalie prospettiche e compositive presenti nella tavola amerina, anomalie che al contrario non si riscontrano nell'affresco staccato di Narni[1488].

Una riflessione sull'attività del pittore è stata offerta, infine, da Paola Mangia che lo ha definito un “artista di buon livello, attento ai principi architettonico-spaziali affermati da Bramante e Peruzzi e sensibile alle novità della pittura che giungevano da Roma e dall'Italia centrale”[1489].

1485 Ivi, p. 25.
1486 Adorno 1996, pp. 21-27.
1487 *Ricerche in Umbria 3*, 2000, p. 112, fig. 251.
1488 Sull'affresco staccato del Perini cfr. Novelli Vignoli 2004, pp. 127-139; Novelli 2012, pp. 381-384; *idem* 2013, pp. 162-163.
1489 Mangia 2004, p. 30.

Vicende biografiche

La prima notizia che ricorda Giovan Francesco di ser Perino di Cola di Antoniolo risale al 22 aprile 1517, quando il nome del pittore viene preso in considerazione tra coloro che potevano essere eletti "Anziano del popolo" di Amelia nel bimestre maggio-giugno di quell'anno[1490].

Tale documento ha indotto a porre la data di nascita del maestro agli anni precedenti il 1492, in quanto ad Amelia si poteva essere proposti per l'importante carica dell'Anzianato solo dopo aver compiuto i venticinque anni di età[1491]. Un termine *post quem* per la nascita dell'artista, invece, è costituito dal testamento della madre Margherita Cansacchi stilato il 16 dicembre 1486, in cui la donna, che si trovava in stato di infermità, stabiliva che la sua dote dovesse andare per un quarto al marito Perino di Cola e per i restanti tre quarti alla figlia Silvia. Come afferma Di Tommaso, se a quel tempo Giovan Francesco fosse già venuto al mondo, certamente la madre lo avrebbe ricordato nel proprio testamento.

Di conseguenza ne deriva che il pittore nacque tra il 1486[1492] e il 1492.

Merita senza dubbio un approfondimento la famiglia di appartenenza della madre del pittore.

Come si apprende dal suo testamento, Margherita era figlia di Pierotto di Pietro Cansacchi, ancora vivo nel 1486. A questa data, perciò, il nonno di Giovan Francesco, si trovava ad essere con ogni probabilità il maggiore esponente di un'antica e nobile casata amerina che aveva dato i natali ad una serie di importanti esponenti del mondo della giurisprudenza, della politica e della diplomazia, già inserita all'interno della macchina amministrativa della città di Amelia e della Curia romana.

Il padre di Pierotto, infatti, Pietro Cansacchi, era stato Scrittore delle lettere Apostoliche nei primi decenni del Quattrocento, e al suo rientro ad Amelia aveva ricoperto la carica di Gonfaloniere e di Anziano. Alla morte aveva lasciato ai nipoti alcuni palazzi ed un'estesa zona di terreni posti nelle vicinanze di Amelia[1493].

Di grande rilevanza furono tuttavia gli zii del pittore, i cugini della madre Bartolomeo, Piacenzo e Crostoforo Cansacchi, figli di Giovan Stefano di Pietro. Rimasti presto orfani di padre, i tre ragazzi furono cresciuti dal nonno Pietro fino al 1456, quando questi fece testamento[1494]: in questo momento Bartolomeo, il più grande aveva ventitré anni, Piacenzo

1490 Di Tommaso 1928, pp. 11-12. La nomina del Perini fu, tuttavia, annullata a causa dei debiti contratti dal pittore nei confronti del Comune.

1491 Ivi, p. 12.

1492 Adorno sostiene che la madre del Perini, prima di rimanere incinta si fosse dovuta riprendere dalla malattia e di conseguenza ne deduce che, considerando i nove mesi della gravidanza, la nascita del pittore deve essere spostata almeno a dopo il 1488 (Adorno 1976, p. 27 n. 3). Tuttavia, non è detto che Margherita non potesse essere già in attesa di un bambino al momento della stipula del documento.

1493 Cansacchi 1938, p. 10.

1494 *Ibidem.*

ventidue e Cristoforo undici. Di certo, non essendo ancora maggiorenni, i tre ragazzi dovettero trovare un appoggio nello zio Pierotto (nonno di Giovan Francesco Perini), il quale sembrerebbe essere rimasto in questi anni il vero asse portante della casata.

Bartolomeo Cansacchi fu un apprezzato giurista e svolse numerosi incarichi diplomatici per la propria città, in particolare nella guerra contro la famiglia Chiaravalle di Todi, ma la sua vera ascesa sociale ci fu quando divenne segretario del cardinale Oliviero Carafa, che accompagnò nel 1463 a Napoli in seguito alla nomina del porporato, su richiesta del re Ferdinando d'Aragona, alla carica di vice Protonotario del Regno e a Presidente del Sacro Consiglio Regio[1495]. Bartolomeo fu successivamente anche segretario del cardinale Latino Orsini e familiare del cardinale Savelli. Dimorò prevalentemente a Roma e ricoprì anche importanti incarichi amministrativi, come quello di cancelliere di Viterbo nel 1465, nel 1470 e nel 1471. Inoltre il Cansacchi accompagnò nuovamente il cardinale Carafa quando questi su incarico di Sisto IV fu nominato generale legato dell'Armata nella guerra contro i Turchi[1496].

Piacenzo Cansacchi, favorito dal fratello Bartolomeo, dopo aver ricoperto la carica di Anziano ad Amelia, venne introdotto alla corte di Ferdinando I d'Aragona[1497]. Richiamato a Roma, ottenne successivamente una carica di natura giuridica presso il centro di Città di Castello e, quindi, nel 1465 fu nominato da Paolo II podestà e governatore delle due rocche di Assisi[1498]. Tra il 1468 e il 1469, resse la carica di podestà di Foligno, dove ricevette l'imperatore Federico III in occasione della sua discesa in Italia[1499].

Il fratello più giovane, Cristoforo, fu particolarmente votato nel mestiere delle armi, insignito del titolo di conte palatino ricoprì dal 1475 la carica di Anziano e svolse numerose ambascerie per la città di Amelia presso Alessandro VI e Cesare Borgia[1500]. Da quest'ultimo nacque Stefano II, uno dei più illustri esponenti della famiglia.

Cugino di secondo grado di Giovan Francesco Perini e più grande del pittore di qualche anno, Stefano si distinse nella professione militare, combattendo in numerose battaglie al seguito del condottiero Prospero Colonna, di cui fu luogotenente, paggio e ingegnere militare fino alla morte del capitano avvenuta nel 1523[1501].

Successivamente passò al servizio dei pontefici presso i quali svolse importanti mansioni amministrative e di ingegneria militare, tra cui si ricorda la carica rivestita per dieci anni di

1495 Ivi, p. 12.
1496 *Ibidem.*
1497 Ivi, p. 13.
1498 *Ibidem*.
1499 *Ibidem.*
1500 Ivi, p. 16.
1501 Ivi, p. 17.

castellano di Ostia durante il pontificato di Paolo III[1502]. Stefano contribuì alla realizzazione delle fortificazioni di Ostia e, insieme ad Antonio da Sangallo il Giovane, alla ricostruzione delle mura di Roma[1503].

Si comprende, perciò, come la famiglia del pittore disponesse da parte della madre di importantissime conoscenze e appoggi intessuti tanto ad Amelia ed in altre città umbre, quanto, soprattutto, nella Curia papale, dove nel corso del Quattrocento si fece strada un'*enclave* di personaggi amerini che arrivarono a rivestire incarichi di assoluta preminenza, come ad esempio il vescovo e diplomatico Angelo Geraldini[1504].

Come si è visto, il nome dell'artista è segnalato per la prima volta in un documento nel 1517, quando il Perini viene preso in considerazione tra coloro che potevano essere nominati alla carica dell'Anzianato. Tale circostanza potrebbe far pensare che il pittore in questo momento fosse presente ad Amelia o comunque che avesse mantenuto dei rapporti piuttosto continuativi con la sua città. In realtà, la prima volta che il pittore compare in prima persona in un atto pubblico è in occasione del contratto di matrimonio stipulato a Vitorchiano l'undici agosto 1521 con un certo Pietro Nanni di Giovanni Battista, il quale gli concedeva sua figlia Feliziana in sposa per una dote di cento ducati di carlini[1505].

Non sappiamo per quale via il pittore avesse conosciuto Feliziana, ma probabilmente il loro incontro deve essere avvenuto a Vitorchiano. Nei mesi precedenti all'estate del 1521, perciò il Perini deve aver frequentato assiduamente il centro viterbese.

Il pittore in questo momento doveva avere intorno ai trent'anni di età. Sappiamo da un documento del 1527 che Giovan Francesco possedeva un'abitazione a Vitorchiano[1506], forse ereditata dalla moglie, tuttavia, dalle notizie archivistiche rinvenute da Di Tommaso emerge come il maestro negli anni immediatamente successivi al 1521 avesse orientato i suoi principali interessi ad Amelia: proprio nella città umbra, infatti, sono registrati in questo momento una serie di acquisti di terreni e di beni da parte dell'artista, che vi possedeva una casa (probabilmente quella paterna) nel quartiere di Croce di Borgo, confinante con quella

1502 Ivi, p. 18.
1503 *Ibidem.*
1504 Numerosi sono gli studi dedicati a questa importante famiglia amerina, che annovera al suo interno personaggi di alto calibro come Bernardino, al servizio di Ferdinando d'Aragona fu governatore di Napoli e viceré di Sicilia; Antonio, poeta, protonotario apostolico e nunzio in Spagna; Agapito, segretario personale di Cesare Borgia e vescovo di Siponto; Alessandro, cappellano maggiore dei reali di Spagna, istitutore dei loro figli e, quindi, primo vescovo del nuovo mondo a Santo Domingo. Per una visione generale sulla famiglia Geraldini e sulla bibliografia specifica ad essa dedicata cfr. Sensi 1993 e *I Geraldini di Amelia nell'Europa del Rinascimento*, Atti del convegno Storico Internazionale (Amelia 21-22 novembre 2003), Viterbo 2004; per un approfondimento sulle committenze promosse dai Geraldini in città cfr. Vignoli 2015, pp. 79-84.
1505 Aleandri 1910[b], pp. 146-147, doc. 1.
1506 Ivi, p. 147 doc. 2.

della importante famiglia Vetti[1507] e non molto distante dalla dimora di Piermatteo d'Amelia. Inoltre, proprio ad Amelia il pittore risulta attivo già a partire dai primi anni venti, quando è incaricato di una serie di lavori decorativi tra cui alcune "pitture" realizzate all'interno del Palazzo degli Anziani.

Probabilmente, quindi, Giovan Francesco Perini, a differenza, ad esempio, di ciò che fece il Fantastico, che prese moglie a Montefiascone, stabilendovisi e radicandosi nella realtà sociale di quel centro, in questi primi anni non dovette risiedere a Vitorchiano, con il quale i documenti non segnalano particolari rapporti.

In realtà, il pittore aveva ad Amelia anche numerosi interessi familiari, considerando che lì vi abitavano due sorelle ancora nubili che dovevano essere mantenute dall'artista, in quanto come dimostrano le notizie d'archivio, entrambi i genitori di Giovan Francesco erano deceduti. Fu, infatti, il Perini a versare la dote alla sorella Emilia (certamente nata dopo il 1486, perché non ricordata nel testamento della madre), andata in sposa nel 1525 a Sibillino Allegretti, al quale il pittore aveva concesso come dote la sua casa di Borgo per un valore di cento scudi[1508]. Negli stessi anni Giovan Francesco si dové occupare anche delle controversie seguite al versamento della dote della sorella maggiore Silvia (come si è visto, dotata dalla madre) al marito Giovanni Andrea di Francesco Geraldini, del ramo di Lello[1509]. A risolvere il dissidio vennero eletti due arbitri, tra i quali, è interessante notare come quello nominato dal Perini fosse un esponente della Famiglia Clementini[1510].

Proprio con i Clementini di Amelia Giovan Francesco è documentato in rapporti nei primi anni venti del Cinquecento. Nel 1522 il pittore, a partire dal mese di giugno, aveva infatti, iniziato a fare alcuni investimenti fondiari nel territorio amerino per una cifra piuttosto rilevante, acquistando terreni e case nella località Serponte. Non sappiamo se il denaro utilizzato fosse quello proveniente dalla dote della moglie, o se gli derivasse da lavori liquidati in questi momento, ad ogni modo tutte le proprietà appartenevano a esponenti della famiglia Clementini.

Il 22 giugno, a Celleno, in territorio viterbese, aveva acquistato da Mariangelo di Evangelista *De Clementinis* per 40 ducati di carlini un casale con alberi e viti posto nel territorio di Amelia "*in vocabulo Per Ponte iuxta rem magistri Clementini*"[1511]. Lo stesso Mariangelo, dopo meno

1507 Di Tommaso 1928, p. 21.

1508 Ivi, p. 19. Si dovrebbe pensare, visto che Margherita Cansacchi non aveva lasciato una dote per la figlia Emilia, o che fosse morta improvvisamente senza aver aggiunto delle espresse particole al testamento, o che addirittura, suo marito Perino di Nicola si fosse risposato e che Giovan Francesco ed Emilia fossero figli di un'altra donna.

1509 *Ibidem.*

1510 *Ibidem.*

1511 Fagliari Zeni Buchicchio 2004, p. 74 n. 90.

di un mese, il 14 luglio vendeva a Giovan Francesco per 19 ducati un altro terreno in contrada Serponte in vocabolo Pisciarello[1512]. Ancora nel 1522, il 22 dicembre, Perini acquista nello stesso vocabolo dal "preclaro dottor di Arti e medicina" Clementino Clementini due quartare di terra[1513].

Credo che quest'ultimo personaggio possa essere identificato con il "magistrus" Clementini citato nell'atto del 14 giugno come proprietario del terreno confinante con quello di Mariangelo di Evangelista: probabilmente, in questo momento, Giovan Francesco Perini stava cercando di investire il suo denaro nell'acquisto di una sorta di azienda agricola, costituita da un casale di campagna con dei terreni da lavorare che si trovavano ad insistere all'interno di un'area del territorio amerino dove ricadevano i possedimenti di vari esponenti della famiglia Clementini, in una zona che potrebbe essere individuata a nord di Amelia, lungo la via che conduce a Macchie, dove ancora si trova una "strada del Pisciarello".

Particolarmente interessante il rapporto tra Giovan Francesco Perini e il dottore in Medicina Clementino Clementini, anche in virtù della documentata attività lavorativa svolta dal pittore all'interno dei Palazzi Vaticani. Clementino di Cecco Clemente de' Clementini, infatti, era un "famoso dottore in medicina, lettore in filosofia e matematica all'università di Padova, conosciuto per le sue opere, specialmente sulle febbri", che nel 1513 era stato nominato archiatra di Leone X[1514]. Un personaggio, quindi ben inserito all'interno della curia romana, come lo erano anche altri amerini quali i due notai della Camera Apostolica Nicola Mandosi e Lorenzo Laureli[1515], e come doveva esserlo anche un altro cittadino di Amelia con il quale, probabilmente, il Clementini si era imparentato.

Ci si riferisce a Bartolomeo Ferratini o Farrattini, come viene chiamata in seguito la sua famiglia. Quest'ultimo, scrittore dell'Archivio di Curia, e canonico di San Pietro, come aveva già sottolineato Frommell[1516], e successivamente ha bene messo in evidenza Frapiccini[1517], fu una delle figure principali all'interno della macchina amministrativa che si occupava della gestione delle Finanze pontificie, la Tesoreria Generale, nei primi decenni del Cinquecento: il Farrattini, infatti era il segretario e uomo di fiducia dell'astigiano Enrico Bruni, Tesoriere Generale pontificio, arcivescovo di Taranto e Prefetto della fabbrica di San Pietro[1518]. Alle

1512 Di Tommaso 1928, p. 20.
1513 Ivi, pp. 20-21.
1514 Cansacchi 1956, p. 376. Sul Clementini Scrissero l'Eloy nel suo Dizionario Storico della Medicina (Gessari, II, 1761, p. 114) e nel primo volume sugli Archiatri pontifici del 1784 (Marini 1784, I, p. XXXII; II, p. 350). Il Clementini si era addottorato a Padova nel 1492 essendo nominato alla carica di Lettore in Astronomia. Tra i suoi promotori vi era l'illustre medico veronese Gabriele Zerbi (*ibidem*).
1515 Cansacchi 1956, p. 376.
1516 Frommel 1994, p. 413.
1517 Frapiccini 2013, pp. 8, 19, 29, 40.
1518 Su Enrico Bruni cfr. Frapiccini 2013, in particolare il primo capitolo, pp. 13-35.

strette dipendenze del Bruni, il Ferratini fu occupato nelle questioni direttamente connesse alla supervisione dei cantieri artistici promossi da Giulio II, primi fra tutti l'erezione della nuova Basilica bramantesca di San Pietro, in quanto le competenze burocratiche amministrative della fabbrica di San Pietro erano svolte da una commissione composta da Fazio Santoro, Mario Maffei, Enrico Bruni e, per l'appunto, Bartolomeo Farrattini[1519].

Più volte procuratore di Enrico Bruni, nel 1509 Bartolomeo venne nominato dall'arcivescovo di Taranto suo esecutore testamentario[1520]. Nel 1507 Giulio II lo costituì anche commissario per la raccolta delle decime della città di Bologna e successivamente, nel 1511, commissario generale e sindaco della *edificanda* cappella Giulia[1521]. Alla morte del Bruni nell'ottobre del 1509 gli successe nella carica di Tesoriere Generale Orlando del Carretto Della Rovere, parente di Giulio II e suo uomo di fiducia, che prese sotto di sé l'amministrazione dei cantieri giuliani mantenendo la collaborazione con il Farrattini[1522], il quale continuò così ad occuparsi dei lavori artistici promossi nei Palazzi Apostolici anche dopo la scomparsa del suo protettore. Successivamente, il *cursus onorum* di Bartolomeo *senior* fu incessante fino alla sua morte, avvenuta nell'agosto del 1534[1523]. Ad Amelia, già dal 1517, egli aveva iniziato a far costruire una sontuosa dimora progettata da Antonio da Sangallo il Giovane[1524].

Probabilmente si deve alla famiglia Farrattini e, in particolare, proprio a Bartolomeo *senior*, la grande fortuna che arrise ad alcuni esponenti della città di Amelia per tutto il Cinquecento, in grado di assumere ad alcune importanti e remunerative cariche in seno alla Curia Papale, in particolare nella conduzione della Fabbrica di San Pietro, di cui si occuparono altri esponenti della casata amerina come Baldo Farrattini e suo nipote Bartolomeo. Lo stesso monsignor Fantino Petrignani, primo protettore del Caravaggio a Roma, deve far risalire le sue fortune curiali alla famiglia Farrattini, in quanto sua madre Tarsia era sorella del vescovo di Amelia Baldo[1525].

Quest'ultimo personaggio, in particolare, rappresenta un importante anello di congiunzione tra diversi importanti esponenti della famiglia: vescovo di Lipari (1534-1558) e Amelia (1558-1562), Baldo era in realtà il figlio di Bartolomeo *senior*, come si apprende dall'elenco delle discendenze dei Canonici della Basilica di San Pietro in Vaticano. Egli, infatti, dopo essere

1519 Ivi, p. 8.
1520 Ivi, p. 41.
1521 Ivi, p. 40.
1522 Ivi, p. 129.
1523 Busolini 1996, p. 775. In seguito alla morte di Giulio II, Leone X gli affidò la reggenza della Cancelleria e, secondo alcune fonti, della Tesoreria. Fu, quindi, Legato per l'Emilia e governatore di Piacenza durante la Battaglia di Pavia. Nel 1532, quindi venne nominato vicelegato dell'Umbria. Poco prima della morte ottenne il vescovato di Chiusi.
1524 Su Palazzo Farrattini di Amelia cfr. Bertoldi-Marinozzi-Scolari-Varagnoli 1986.
1525 Sull'argomento cfr. Moretti 2009 pp. 70-71 e *idem* 2012.

stato coadiutore di Bartolomeo Ferratini di Amelia (che aveva assunto il posto di canonico di San Pietro nell'agosto del 1512, succedendo a Giovanni Antonio de Cuppis, figlio di Bernardino de Cuppis da Montefalco[1526]), il 14 agosto 1534 aveva occupato il posto di canonico "per morte di Bartolomeo suo padre"[1527].

Il nipote di Baldo, Bartolomeo II (1537-1606), secondo quanto afferma nel 1612 il riminese e cavaliere di Santo Stefano Cesare Clementini, era figlio di Iddea di Clementino Clementini[1528]. Poiché lo stesso Bartolomeo II, come si è visto risulta anche essere stato il nipote del vescovo di Amelia Baldo (che profuse ogni sforzo per favorire la sua carriera[1529]), ne consegue che Bartolomeo *senior* fosse suo nonno. A questo punto si potrebbe pensare che il Clementino Clementini citato, vista la coincidenza delle date e le comuni frequentazioni altolocate romane, dovesse essere proprio l'archiatra di Leone X che aveva avuto rapporti diretti con Giovan Francesco Perini, il quale potrebbe aver dato in sposa la figlia Iddea ad un figlio del canonico di San Pietro Bartolomeo Farrattini.

Si configura, perciò, al tempo di Leone X, all'interno della Curia papale a Roma, un ambiente estremamente favorevole per il Perini, che certamente, come si vedrà più avanti, dovette sfruttare le proprie conoscenze in occasione dei suoi guai giudiziari occorsi proprio a Roma negli anni precedenti al 1523.

Lo stesso artista amerino, inoltre, trovò il modo di stringere dei legami di parentela con l'importante famiglia dei Farrattini, quando ancora era in vita Bartolomeo seniore. Nel 1531, infatti, il maestro aveva sposato ad Amelia in seconde nozze Cassandra Evangelista del nobile amerino Piergiovanni detto Papa[1530]. Nello stesso anno, la cognata di Perini (sorella di Cassandra), Fianura, si era unita in matrimonio con Marchisio di Giacomo Farrattini[1531], mentre il fratello Dozio, nel 1545, era convolato a nozze con Elisabbetta Farrattini[1532], sorella del vescovo di Lipari Baldo, e perciò figlia di Bartolomeo *senior.*

A questo punto la notizia del Breve di Adriano del 6 luglio 1523 spedito alla città di Amelia acquista un valore particolare. Come si è in parte anticipato, nel documento il pontefice condonava al pittore il reato di omicidio di cui Giovan Francesco si era macchiato quando negli anni precedenti lavorava come pittore all'interno dei Palazzi Apostolici "*superioribus*

1526 Tale successione rappresenta un ulteriore conferma dei legami che legavano Bartolomeo Farrattini al giro di conoscenze del Tesoriere Enrico Bruni, in quanto Bernardino de Cuppis era stato molto vicino al Bruni in quanto entrambi avevano lavorato per il cardinale Girolamo Basso della Rovere, di cui il De Cuppis era maestro di casa e il Bruni segretario (Frapiccini 2013, pp.).
1527 Stefano Colonna, 2005, p. 116.
1528 Clementini 1612, p. 303.
1529 Busolini 1996, p. 775.
1530 Di Tommaso 1928, p.
1531 Ivi, pp. 48-49 docc. 6-7.
1532 Ivi, p. 20 n. 1.

annis dum in Romana Curia artem tuam pictoriam exercebas"[1533].

Secondo quanto riferito nel documento, il maestro aveva perso giocando a carte con un certo presbitero Giovanni Antonio da Milano, in quel momento vestito degli abiti laicali. Trovandosi privo di denaro il Perini aveva dato in pegno al milanese degli oggetti tra cui alcuni anelli. Tuttavia, poiché il sacerdote offendeva e dileggiava pubblicamente il pittore, Giovan Francesco preso dall'ira lo aveva colpito in testa con la spada, causandone dopo alcuni giorni la morte. L'artista amerino, quindi, aveva cercato qualche parente del defunto per poter cercare di ammendare in qualche modo il proprio errore e pagare il debito di gioco, ma né a Roma né fuori era riuscito a trovare consanguinei di Giovanni Antonio da Milano. A quel punto il pittore si era rivolto direttamente al papa con una supplica chiedendo di essere assolto dal suo reato di omicidio. La richiesta, come si è visto, venne accettata da Adriano VI con il breve datato 6 giugno 1523.

Come aveva già sottolineato Di Tommaso, che aveva reso nota la notizia nel 1928, il documento risulta importante perché testimonia come negli anni precedenti al pontificato di Adriano VI, Giovan Francesco Perini fosse stato operoso all'interno dei Palazzi Vaticani, certamente prima del 1521, quando è documentato a Vitorchiano.

Il pittore, perciò, con certezza dovette frequentare la Curia romana al tempo di Leone X, nello stesso momento in cui vi era attivo Raffaello e la sua bottega. Inoltre, in base a quanto scritto nel Breve pontificio, sembrerebbe che il fatto fosse stato commesso ad una certa distanza di tempo, in quanto, come si è visto, in un primo momento il pittore aveva cercato di trovare una soluzione con qualche parente del defunto. Solo dopo un po', perciò, egli deve aver presentato la propria domanda di indulgenza, probabilmente attraverso quei canali amerini attestati in Curia presso i quali poteva trovare aiuto e appoggio in virtù delle proprie nobili origini e della comune provenienza da Amelia. Probabilmente, dal momento in cui venne commesso il reato fino all'annullamento del procedimento giudiziario, deve essere trascorso un certo periodo di tempo. Sembra di rivivere, in un certo senso, quanto accadrà successivamente al Caravaggio, braccato dalla giustizia pontificia e in fuga in attesa del perdono papale.

Certamente il Perini, dopo il primo lasso di tempo in cui aveva cercato di risolvere la questione con i parenti del defunto, dovette essersi allontanato da Roma e aver vissuto in maniera appartata, mentre aspettava di capire l'evoluzione della situazione. Questo fa supporre che il periodo in cui il maestro amerino poteva essere stato operoso all'interno del Palazzo Pontificio, come aveva già osservato Adorno, potrebbe essere collocato forse qualche anno prima della scomparsa di Raffaello. Lo stesso Adorno ipotizzava che Giovan Francesco

1533 Ivi, p. 41 doc. 1.

potesse essere stato coinvolto in qualcuna delle imprese in cui vennero adoperate anche maestranze esterne alla stretta cerchia degli allievi di Raffaello, come ad esempio il "babelico" cantiere delle Logge bramantesche[1534].

Tuttavia, come si dirà più avanti, i caratteri stilistici che si possono desumere dalle opere del pittore amerino sono tali da far supporre che il maestro possa aver avuto rapporti diretti con la bottega del Sanzio nel momento in cui questi era impegnato nella realizzazione dei cartoni per gli Arazzi della Cappella Sistina e nella decorazione della stanza dell'Incedio di Borgo. Infatti, sembrerebbe che le derivazioni del Perini dalle opere di Raffaello si fermino proprio alla metà del secondo decennio, intorno al 1516, e non dimostrino la conoscenza degli ultimissimi anni di produzione dell'urbinate. Una spiegazione potrebbe essere data dalla improvvisa necessità per l'artista di doversi allontanare da Roma in seguito alla morte del suo creditore, per sottrarsi alle accuse e al processo di omicidio.

A mio avviso risulta molto interessante anche la presenza documentata di Giovan Francesco a Vitorchiano nei primi anni del terzo decennio del secolo. È possibile che si tratti solo di una circostanza casuale, tuttavia, il fatto di trovare in quegli anni altri pittori di cultura romana e, in un caso, di diretta influenza raffaellesca, attivi nella decorazione del presbiterio di un santuario da poco eretto e che si avviava ad essere completamente decorato, come la chiesa della Madonna di San Nicola, risulta molto indicativo.

Non sarebbe improbabile, infatti, che il pittore possa aver fatto parte della squadra formata da Guido Pensieri da Rieti e Giovanni da Reggio, forse conosciuti a Roma, dai quali potrebbe avere avuto un appoggio o un aiuto in un momento di difficoltà. Senza dubbio deve essere stato opportuno per il maestro amerino ritirarsi a lavorare in un centro periferico, lontano tanto da Roma quanto dalla sua patria di origine, dove poteva facilmente essere individuato. Occorre aggiungere, inoltre, che proprio in questi anni si andavano concludendo i lavori alle dimore Farnesiane erette intorno al lago di Bolsena e quella edificata dal Peruzzi a Bomarzo per Gian Corrado Orsini e che quindi, la zona viterbese, nell'immediato futuro, poteva presentarsi favorevole da un punto di vista lavorativo per un pittore.

Nel corso del terzo decennio del Cinquecento Giovan Francesco è documentato al lavoro ad Amelia. Probabilmente egli deve essere tornato stabilmente in patria in seguito alla notizia che il pontefice aveva deciso di concedergli l'indulto.

Il fatto che il maestro si sia allontanato da Vitorchiano, nonostante avesse sposato una giovane di quel posto proprio in un momento in cui si registrano diverse commissioni artistiche

1534 Adorno 1976, p. 5.

effettuate in questo centro per scongiurare la peste[1535], costituisce un'ulteriore prova di quanto il pittore fosse intenzionato in questo periodo a rientrare nella propria città.

I primi pagamenti registrati in favore di Giovan Francesco per dei lavori artistici sono del 1525, quando il camerario del comune di Amelia Cesare Cerichelli annota tra le uscite dei mesi di settembre e ottobre 37 ducati e mezzo per il residuo del pagamento che doveva essere versato a Giovan Francesco pittore "*pro residuo picturii in Palatio Anzianali depicta*"[1536]. Vista la somma, deve essersi trattato di un lavoro di una certa consistenza, andato purtroppo perduto, insieme agli affreschi eseguiti nella cappella da Livio Agresti e dalla sua bottega, in seguito al crollo del palazzo avvenuto il 28 aprile 1817 a causa del cedimento delle volte delle sottostanti cisterne romane[1537].

Nello stesso anno, inoltre, il pittore amerino è pagato anche per sei insegne del cardinale Farnese dipinte per la visita del porporato in città[1538].

In questi stessi anni, a causa dello scoppio di un'epidemia di peste, il maestro ricevette dalla confraternita amerina di San Rocco l'incarico di eseguire una pittura (non è chiaro se fosse ad affresco o su tavola) raffigurante san Rocco e la Vergine (e probabilmente san Sebastiano) all'interno della chiesa della società (oggi non più esistente) situata nei pressi della chiesa di Sant'Agostino[1539]. La commissione era stata resa possibile grazie alla sovvenzione del Comune, che aveva deliberato il 18 marzo del 1524 di far dipingere l'immagine della Vergine con i santi Sebastiano e Rocco dopo aver stanziato il precedente 6 marzo 25 carlini "*ad depingendam imaginem S. Rochi ut sic nos a peste defendat*"[1540].

Anche questo, quindi, fu un lavoro di natura pubblica che deve aver conferito al pittore, proprio in quel momento attivo all'interno del Palazzo degli Anziani, una sicura notorietà in città: il denaro, necessario all'esecuzione dell'opera che doveva difendere tutti gli amerini dal contagio della peste veniva, infatti, finanziato attraverso delle offerte pubbliche versate all'interno di una cassetta delle elemosine chiamata "cassetta di S. Rocco", esposta nella piazza principale di Amelia[1541].

Il lavoro venne infine liquidato al pittore il 7 febbraio 1528, quando Giovan Francesco ricevette da Giovan Battista Archileggi, depositario delle offerte, la somma di 50 carlini per il residuo della pittura di san Rocco[1542]. In questi anni dovette morire Felitiana la prima moglie

1535 Aleandri 1910, I, p. 100.
1536 Mangia 2004, p. 41 doc. 1. Il documento è stato reso noto per la prima volta da Gnoli (1921 p. 50).
1537 Silvani 2005, p. 313.
1538 Mangia 2004, p. 29.
1539 Di Tommaso 1928, p. 25.
1540 Ivi, pp. 24-25.
1541 Ivi, p. 25.
1542 *Ibidem.*

del pittore, che nel 1527 è documentato comunque a Vitorchiano per delle questioni sorte con un vicino di casa (situata nella parrocchia della Trinità) in merito a dei lavori che il maestro voleva eseguire[1543]: egli, pertanto, non aveva perso i contatti con il centro viterbese dove sarà testimoniato anche alcuni anni dopo per delle commissioni artistiche e probabilmente in questo momento fece la spola tra Amelia e Vitorchiano per curare i suoi interessi privati e crearsi quelle condizioni necessarie ad ottenere dei lavori.

Nel 1531 Giovan Francesco decise di risposarsi con Cassandra di Giovanni Evangelista detto Papa[1544], come si è visto un matrimonio strategico, che legò l'artista ad un esponente dell'aristocrazia amerina il quale a sua volta, attraverso i figli, aveva stretto dei vincoli di parentela con la potente casata dei Farrattini: è grazie anche a questa unione, probabilmente, che l'artista riuscì ad ottenere delle commissioni dalle confraternite più aristocratiche della città, come quella di San Rocco e del Santissimo Sacramento.

Dopo circa dieci anni, infatti, Giovan Francesco Perini tornò a lavorare per la confraternita di San Rocco, come si evince dall'atto del primo maggio 1538, in cui il priore Angelo Petrignani, importantissimo personaggio della società amerina di quel tempo[1545], si accordava con il pittore per nominare i periti che avrebbero dovuto stimare il prezzo dello stendardo da lui eseguito per la confraternita[1546].

Negli anni precedenti, probabilmente nella prima metà del quarto decennio, quando non si registra il nome del maestro nei documenti amerini, Giovan Francesco dovette essere attivo, invece, a Narni all'interno dell'importante chiesa domenicana di Santa Maria Maggiore. Nell'edificio il pittore realizzò la decorazione delle tre pareti della cappella quadrangolare posta in fondo alla chiesa, alla destra dell'abside, di proprietà della confraternita del Santissimo Sacramento. L'intervento viene a cadere alla fine di un grande cantiere di rinnovamento dell'imponente e antichissimo edificio religioso, già prima cattedrale della città, il quale probabilmente era rimasto danneggiato in seguito al passaggio dei Lanzichenecchi a Narni: si ha notizia, infatti, che prima del 1533 il tetto della chiesa era crollato sopra all'altare maggiore, come testimonia la richiesta di sovvenzioni avanzata dai Predicatori al Comune il 24 ottobre[1547].

Tale crollo fu quindi il pretesto per realizzare una nuova copertura del presbiterio con una

1543 Aleandri 1910[b], p. 147 doc. 2.
1544 Di Tommaso 1928, pp. 48-49 docc. 6-7.
1545 Angelo II di Bartolomeo Petrignani, padre di monsignor Fantino, si trovò ad accumulare la maggior parte dei beni della sua nobile famiglia, diventando Signore di Totano, Attigliano e barone di Tenaglie. Aveva sposato Tarsia Farrattini, figlia del canonico di san Pietro Bartolomeo seniore (cfr. Bolli 1920, p. 17).
1546 Ivi, p. 28.
1547 Bartolini-Faustini 2010, p. 116.

grande volta in muratura e per l'erezione di due cappelle accanto alla tribuna attraverso la costruzione di due setti murari[1548]. Le due cappelle laterali erano divise su due piani, a metà altezza, da un solaio, come si evince dalle tracce di una volta lunettata che sovrastava le scene della *Passione* dipinte dal Perini e dalla presenza al piano superiore di una bucatura sul muro dove evidentemente si apriva una porta che metteva in comunicazione gli ambienti conventuali con la chiesa[1549].

All'interno della cappella il Perini affrescò sulla parete sinistra l'*Ultima Cena*, sormontata dalle lunette con i due dottori della Chiesa *Gregorio Magno* e *Girolamo*, su quella destra, all'interno di un'unica scena, i due momenti della *Resurrezione* e dell'*Anastasis* e le lunette con *I santi Agostino e Ambrogio*, mentre sulla parete di fondo lo scialbo ancora copre completamente quella che doveva essere la scena principale, di dimensioni doppie rispetto alle altre due, probabilmente una *Crocefissione.* Quest'ultima, inoltre, doveva essere sormontata anch'essa da alcune lunette contenenti delle figure sacre, probabilmente quattro, forse con gli Evangelisti, che ben si abbinano ai Dottori. Non è escluso, inoltre, che il pittore abbia decorato anche la volta della cappella, purtroppo andata distrutta.

Il lavoro di Narni fu certamente un cantiere impegnativo per il Perini, che vi utilizzò, come si dirà più avanti, numerose delle invenzioni che aveva avuto modo di studiare e apprendere quando era attivo a Roma all'interno dei Palazzi Vaticani. Poco tempo dopo aver terminato gli affreschi nella chiesa domenicana il pittore fu incaricato dalla confraternita del Santissimo Sacramento di Amelia di eseguire una tavola raffigurante l'*Ultima Cena*, per la quale il maestro riutilizzò la stessa invenzione concepita per Narni. Per quanto riguarda questo lavoro, per fortuna sopravvissuto fino a noi, siamo in possesso di numerosi documenti che permettono di seguire nel dettaglio i rapporti intercorsi tra il pittore e la confraternita. Questa era stata fondata nel 1498 e aveva edificato una cappella all'interno della cattedrale grazie a un contributo ricevuto dal comune nel 1515[1550].

Al 17 gennaio è datato il contratto tra Giovan Francesco e il priore Laurelio Laureli, in cui il pittore si impegna ad eseguire la tavola per la cappella del Corpo di Cristo nella cattedrale di Santa Firmina al prezzo che sarebbe stato stimato da due periti. Inoltre il maestro avrebbe detratto dalla somma due scudi a titolo di sconto e si sarebbe impegnato a curare la manutenzione dell'opera per tutta la sua vita. Come acconto vengono versati al pittore quindici carlini. Si pone a garanzia del rispetto degli accordi una penale di cinquanta scudi

1548 *Ibidem*.
1549 *Ibidem.*
1550 Di Tommaso 1928, p. 29.

d'oro[1551].

Dopo circa un anno e mezzo, il 10 agosto 1539, i documenti registrano una controversia nata tra la confraternita, nella persona del nuovo priore Ludovico Nacci, e l'artista sul prezzo della tavola, che nel documento viene definita come "*facte in Cappella dite Societatis*" e quindi, a quella data, già realizzata. Per tale ragione le parti si rimettono al giudizio del vescovo di Amelia Giovanni Domenico Moriconi[1552], che il successivo sette settembre, dopo aver consultato degli uomini esperti nell'arte e aver valutato attentamente la questione, dichiara che la confraternita debba versare al pittore la cospicua somma di cinquanta ducati d'oro, senza alcuna diminuzione dei due scudi menzionati nel contratto[1553]. Il due febbraio Giovan Francesco rilascia, quindi, ricevuta di pagamento al Camerario della Confraternita[1554].

Interessante, inoltre, è un documento successivo di ben otto anni in cui il Perini risulta di nuovo in contatto con la confraternita del Corpo di Cristo, con la quale si accorda per nominare i maestri che dovevano stimare "*lignamen et opera lignaminis pilastri et ornamenti factis per dictum Johan. Franc. In et super Cuno tabule capelle corporis XPI*"[1555], valutati da maestro Matteo da Porchiano e Silverio da Amelia nove scudi.

Il Perini, perciò, era in grado di eseguire anche lavori di intaglio e la sontuosa cornice della tavola, costituita da due paraste di ordine ionico che sostengono una cornice trabeata contenente motivi decorativi fitomorfi, sormontata a sua volta da due volute che terminano al centro in una croce, stanno ad indicare anche la perizia compositiva del maestro da un punto di vista architettonico.

Come si è detto, per la sua opera il maestro riutilizzò il cartone già impiegato a Narni nella scena dell'*Ultima Cena*, riadattandolo alle proporzioni diverse della tavola, non senza qualche forzatura evidente in alcune incongruenze prospettiche tra i personaggi e con qualche piccola variazione nel fondale e nel primo piano. Il risultato più eclatante, tuttavia, fu quello di trasformare la classica forma a "C " della tavola imbandita in una forma a "V" , ottenuta attraverso l'eliminazione del braccio orizzontale, il cui risultato ha generato numerose ipotesi interpretative[1556].

A partire dagli anni quaranta il nome del pittore inizia a comparire nelle riformanze amerine per degli incarichi pubblici, indice questo dell'ormai riconosciuta posizione acquisita in città:

1551 Ivi, pp. 42-44, doc. 2.
1552 Ivi, pp. 44-45, doc. 3.
1553 Ivi, pp. 45-47, doc. 4.
1554 Ivi, pp. 47-48, doc. 5.
1555 Ivi, pp. 49-50, doc. 8.
1556 Di Tommaso 1928, pp. 1-2. Adorno 1976, pp. 1-2. Per l'illustrazione nel dettaglio dei rapporti tra la composizione amerina e quella narnese cfr. Novelli-Vignoli 2004, pp. 128-131.

per la prima volta egli è nominato nel 1538 all'interno del Consiglio Genarale, e poi ancora nel 1541 (successivamente lo sarà nel '56, '62 e nel 1569), mentre il 22 giugno viene eletto Vicario dell'importante castello di Foce, posto lungo il confine con la città di Narni. Nel 1544[1557], nel 1549 e nel 1561, invece, il maestro è designato tra i magnifici Anziani del popolo di Amelia[1558].

Per incontrare delle notizie d'archivio sui lavori artistici svolti dal maestro occorre aspettare il primo trimestre del 1556, quando a Vitorchiano il camerlengo del comune registra un pagamento di venticinque giuli effettuato in favore di "Magistro Iohan Francesco pentore per la imagine facta della Vergine Maria nel palazzo"[1559]. Credo che il dipinto sia ancora esistente, ma che purtroppo sia ingiudicabile a causa dell'irrecuperabile stato di conservazione dell'opera, ridotta ad una larva e completamente trasformata dalle ridipinture che nemmeno il restauro è riuscito ad eliminare. L'affresco, pertanto può essere giudicato solamente in base allo schema generale della composizione, e all'abbozzo del disegno ricostruibile attraverso le linee dell'incisione lasciata sull'intonaco.

Il documento, risulta tuttavia interessante, perché certifica un'attività artistica dell'artista nella zona viterbese, dove probabilmente il Perini deve aver lasciato più attestati di quanto lascino intendere le notizie d'archivio. In questo momento il maestro era intorno alla sessantina, e dopo più di trent'anni di attività, si avvicinava all'ultima fase della sua vita.

Nel 1557 probabilmente il pittore dovette eseguire un affresco per il refettorio del monastero benedettino di San Magno ad Amelia, dove il Perini aveva monacato una figlia di nome Saturnina, ricordata all'interno del monastero in una visita pastorale del 1574[1560]. All'interno di una nicchia poco profonda che si apre sul lato corto dell'ambiente, infatti, si conserva ancora un'*Ultima Cena* datata 1557 che costituisce un'ennesima ripresa della composizione di Narni. Che l'opera derivi da quella narnese e sia, quindi, nella sua invenzione, attribuibile al Perini e non ad un seguace locale, lo testimonia il fatto che essa riprende alcuni dettagli presenti nella scena proveniente dalla chiesa domenicana di Santa Maria Maggiore che, al contrario, sono assenti nella tavola di Amelia, primi fra tutti la forma corretta della mensa imbandita. Al di sopra della *Coena Domini* si trova una *Crocifissione tra la Vergine e Giovanni Evangelista.* Purtroppo, anche in questo caso, il dipinto si presenta in condizioni tali da risultare completamente illeggibile, in quanto stravolto da una pesantissima ridipintura (probabilmente un maldestro tentativo di restauro di una monaca del convento) che ha completamente

1557 Mangia 2004, p. 41 doc. 2.
1558 Di Tommaso 1928, p. 17.
1559 Aleandri 1910[b], p. 147 doc. 3.
1560 *Monastero benedettino di San Magno*...p. 27.

ricostruito tutte le figure, trasfigurandole totalmente.

La morte del maestro si pone poco dopo il 16 luglio 1574, ultima attestazione del pittore nei documenti.

A questa data si registra, infatti, una supplica rivolta dall'artista al Comune di Amelia, in cui l'anziano Giovan Francesco chiede di essere esentato dalla corvè delle pontature cui erano sottoposti tutti gli uomini della città[1561]. In quel momento il Perini doveva avere circa ottant'anni e dichiarava di riuscire a malapena ad avere la forza di recarsi in chiesa[1562]. Sono gli anni in cui ad Amelia è presente Livio Agresti e il suo garzone amerino Liotardo Piccioli e contestualmente è attivo anche Tarquinio Racani, vero e proprio *genius loci* e, probabilmente, lo stesso figlio di Giovan Francesco, Giulio Perini[1563]. Numerosi cantieri edilizi si stanno portando a compimento, soprattutto le dimore gentilizie delle numerose famiglie dell'aristocrazia locale, e il centro urbano si va configurando come una vera e propria "piccola Roma"[1564].

È nata, ad Amelia una sorta di scuola pittorica locale con dei peculiari caratteri stilistici, che si manifestano principalmente in uno stile brillante e spiritoso caratterizzato da un rovello calligrafico di impronta perinesca e agrestiana, la cui origine sembrerebbe derivare proprio dal linguaggio del Perini, e che farà vivere alla città una rigogliosa stagione artistica che non mancherà di far sentire i propri influssi anche nei territori circostanti[1565].

L'attività umbra

Non abbiamo alcuna opera che possa essere assegnata con certezza alla fase giovanile di Giovan Francesco Perini. Come si è visto, infatti, i dipinti più antichi documentati ad Amelia, come ad esempio gli affreschi per il Palazzo degli Anziani, realizzati quando il pittore aveva all'incirca trent'anni, sono andati perduti, così come quelli eseguiti per la chiesa di San Rocco.

Una riflessione sulle caratteristiche stilistiche e culturali del linguaggio del pittore deve prendere necessariamente le mosse, perciò, da opere assegnabili alla piena maturità, ossia gli affreschi per la confraternita del Corpo di Cristo di Narni e la tavola con la *Coena Domini* del

1561 Di Tommaso 1928, p. 17.

1562 *Ibidem.*

1563 Sull'argomento cfr. Mangia 2004, pp. 30-34. Per l'attività di Tarquinio Racani cfr. Moretti 2009 pp. 89-93 e *idem* 2012; Tosini 2010, pp. 26-27 e in particolare nn. 7-8.

1564 "Amelia la piccola Roma" è stato il titolo di una giornata di studio organizzata ad Amelia presso il Palazzo Farrattini il 9 aprile 2011 sul tema dei palazzi gentilizi amerini e sulle loro decorazioni. Purtroppo all'interessante convegno non sono seguiti gli atti.

1565 Per l'analisi delle caratteristiche figurative del territorio amerino in rapporto con quelli vicini cfr. *Ricerche in Umbria 3...* 2000.

duomo di Amelia.

Che le scene della *Passione di Cristo* furono eseguite per una delle più importanti società laicali della città di Narni lo testimonia una "Istruzione della Venerabile Compagnia del Santissimo Sacramento esistente nella Chiesa di Santa Maria Maggiore di Narni" redatta nel 1711, attualmente conservata presso l'Archivio Storico dell'Istituto Beata Lucia di Narni.

Nella risposta all'ottavo quesito, infatti, si riferisce che la "compagnia come si è potuto conoscere da un istrumento fatto con li suddetti Padri Predicatori, nel permutare il sito della cappella, che per prima stava nel corno destro della Chiesa, e poi posta nel mezzo per quell'atti del q. Pirro Mancinelli not. dicendo de anno 1593 die 13 Jiulij" risultava molto antica[1566]. La cappella, perciò, contrariamente a quanto è stato scritto recentemente, non venne eretta nel 1593[1567], ma in quell'anno passò semplicemente ai frati domenicani che concessero in cambio alla confraternita del Santissimo Sacramento la tribuna della chiesa, molto più grande. In realtà, come dimostrano i documenti delle entrate e delle uscite del Camerlengo, la cappella del Sacramento era già officiata dalla compagnia alla metà del Cinquecento[1568]. A mio avviso, perciò, non vi sono dubbi circa il riconoscimento della cappella affrescata dal Perini con quella indicata nei documenti "nel corno destro della chiesa", ossia la cappella a destra della tribuna, in fondo all'edificio.

D'altronde, la stessa iconografia delle scene affrescate risulta inequivocabilmente correlata con il tema del "Santissimo", esemplificato dal mistero della Resurrezione e dalla missione salvifica del Cristo per mezzo del suo sacrificio: non a caso l'*Ultima Cena*, prefigurazione del martirio e momento istitutivo del sacramento eucaristico, si trova emblematicamente raffigurata di fronte alla *Resurrezione e alla Discesa di Cristo a Limbo*. Una affascinante sceneggiatura teologica di cui, purtroppo, manca attualmente la parte culminante e, certamente, di maggiore impatto scenico, dipinta sulla parete centrale. Non è escluso che nell'organizzazione del soggetto potrebbe essere intervenuto qualche dotto frate domenicano del convento narnese. La collocazione della cappella all'interno del presbiterio della chiesa, infatti, gli conferiva un'indiscussa preminenza all'interno dell'edificio, che non doveva certamente lasciare indifferenti i ministri del culto e proprietari del convento. Da una successiva notizia del 1572, inoltre, si apprende che il Santissimo Sacramento si conservava per tradizione proprio all'interno di questo ambiente[1569].

La confraternita del Sacramento di Narni fu una delle più prestigiose della città ed aveva uno

1566 ASBLN, *Istruzione della Venerabile Compagnia del Santissimo Sacramento,* quesito 8.
1567 Grilli 2010, p. 259.
1568 ASBLN, *Libro delle Entrate e delle uscite...*c. 4*r.*
1569 ASBLN, *Libro delle Entrate e delle uscite...*c. 37*r.*

spiccato senso di indipendenza che la portò spesso in contrasto con la stessa parrocchia nel cui ambito operava[1570]. Come si apprende dalla Visita Apostolica del vescovo di Gaeta Pietro de Lunel del 1571, la compagnia era stata istituita "*ad instar illius quae est in ecclesia Sanctae Mariae supra Minerva*".

A questo punto il collegamento con l'altra omonima confraternita amerina appare immediato e, probabilmente, la chiamata del pittore deve essere stata favorita anche grazie ai contatti che dovevano esserci tra le due istituzioni. Abbiamo visto che il Perini eseguì questa decorazione tra il 1533 e il 1538, anno di esecuzione della tavola di Amelia, ma verosimilmente i lavori non poterono iniziare prima della metà del 1534, considerando i tempi necessari a riparare il tetto della chiesa, ancora distrutto nell'ottobre del 1533, e a realizzare le strutture murarie e le volte delle cappelle laterali.

Le tre scene sono state scenograficamente inserite dal pittore all'interno di un ambientazione aperta su un paesaggio che si svela dietro un'aerea struttura architettonica costituita da pilastri quadrangolari che sostengono ai lati una possente trabeazione (figg. 87-89). Nel fregio continuo che probabilmente rigirava lungo le tre pareti (attualmente esso è visibile solo su quelle laterali) corre un'elegante decorazione costituita dalle sagome bianche di grifi affrontati ad un candeliere stagliate contro uno fondo nero, un motivo di particolare raffinatezza, in quanto dalle code fogliate degli animali fantastici nascono delle rose che formano una voluta. Il decoro è condotto con mano felice e disinvolta e rimanda agli ornati a grottesca che abbiamo incontrato nell'altare di san Michele arcangelo di Vitorchiano. Purtroppo la scena dell'*Ultima Cena*, di grande interesse da un punto di vista compositivo, è stata fortemente compromessa dallo strappo, eseguito alla fine dell'Ottocento su incarico del Comune di Narni, che aveva in progetto la creazione di una pinacoteca civica[1571]. Probabilmente la metà destra della composizione era già andata in parte perduta a causa dell'apertura sulla parete di una porta e probabilmente per tale ragione che fu deciso di staccarne unicamente la metà sinistra. A causa del suo stato frammentario l'*Ultima Cena* affrescata a Narni può essere giudicata principalmente per la generale idea compositiva, poiché sono andate perdute tutte le rifiniture e le fisionomie dei volti dei personaggi. Per valutare compiutamente la scena, si deve ricorrere alla tavola di Amelia, che dall'opera narnese è tratta e di cui costituisce una copia piuttosto fedele (figg. 85-89). Tuttavia, anche nel caso del dipinto amerino, diverse sono le cadute della pellicola pittorica che disturbano, in particolare, la lettura di alcuni dettagli dei volti dei personaggi.

1570 Bartolucci 2010, p. 105.

1571 Per la vicenda critica e conservativa dell'opera cfr. Novelli 2012, pp. 381-384.

Inoltre, la scena della *Resurrezione* affrescata sul lato destro della parete della chiesa di Santa Maria Maggiore, nonostante appaia piuttosto conservata, si presenta ancora in parte coperta dallo scialbo, soprattutto nella metà destra, mentre la parte visibile risulta interessata da forti sbiancamenti, alcune cadute della pellicola pittorica e una generale patina di sporco e polvere che offuscano la superficie dell'intonaco.

Ciò nonostante è possibile avanzare alcune interessanti riflessioni su questa complessa realizzazione pittorica, la più antica opera attualmente conosciuta di Giovan Francesco Perini.

Il primo elemento che si segnala è la particolare scelta di ambientare le due scene poste sulle pareti laterali in uno spazio aperto, probabilmente unificato sullo sfondo da una medesima veduta paesaggistica, che forse continua anche nella scena della parete di fondo. Sia per l'*Ultima Cena* che per la *Resurrezione* è stata scelta un'impostazione molto scenografica e del tutto originale rispetto alla tradizione iconografica.

In particolare, come aveva già notato Adorno[1572], del tutto insolito è lo svolgimento dell'episodio che precede la cattura di Gesù nell'orto dei Getzemani in uno spazio che sembrerebbe essere costituito dalla piazza di una città caratterizzata dalla presenza sullo sfondo di maestosi edifici all'antica: il contesto urbano è quello tipicamente romano e proprio alla Roma clementina probabilmente doveva far pensare l'affresco agli spettatori, in quanto in esso convivono moderni palazzi dalle linee tipicamente sangallesche (con portali bugnati, cornici marcapiano e marcadavanzale e mostre cinquecentesche alle finestre) accanto ad edifici tipicamente classici. Gerusalemme, perciò è raffigurata come la Roma che aveva frequentato il Perini, la nuova Roma di Leone X e Clemente VII, Imperiale e Cristiana, dove gli edifici antichi erano stati fatti rivivere nei nuovi palazzi e nelle nuove costruzioni dei grandi architetti dell'epoca.

Veramente singolare, e di alta qualità ideativa ed esecutiva appare, inoltre, il complesso organismo architettonico che nella tavola amerina si staglia sullo sfondo a chiudere la visuale nella metà destra della composizione, un edificio che certamente era presente anche nell'affresco di Narni, in quanto se ne riconosce la parte sinistra: questo è concepito come una sorta di arco di trionfo[1573] al cui unico fornice si affiancano coppie di colonne composite che si protendono davanti a due paraste insieme alla soprastante trabeazione. Dietro all'arco si innalzano a destra e a sinistra due edifici circolari coperti da una cupola e fasciati dalla possente cornice della trabeazione, mentre il liscio corpo cilindrico risulta scandito verticalmente dalle stesse paraste situate dietro alle colonne.

1572 Adorno 1976, p. 2.
1573 Ivi, p. 3.

Attraverso il fornice, inoltre, la vista si spinge in profondità verso la facciata di un edificio moderno, di cui si vede la mostra di una finestra rischiarata da una cristallina luce solare. Tutto nella tavola è sottolineato da una efficacissima regia di luci molto calcolate, che creano un gioco di movimenti di masse e contrasti chiaroscurali che esaltano tanto il rapporto tra i vari volumi architettonici che la partitura dei vari prospetti, quasi si trattasse della visione di un vero e proprio architetto. Senza dubbio lo sfondo urbanistico di questa scena, pienamente apprezzabile ad Amelia (ma si ripete, in origine certamente presente anche a Narni), rappresenta il momento lirico più alto della composizione.

La stessa ambientazione dell'evento dell'Ultima Cena, osservando con attenzione l'affresco narnese, in realtà risulta essere collocata, in parte, all'interno di una sorta di struttura architettonica, delimitata lateralmente dai pilastri e in alto dalla soprastante trabeazione: ciò risulta evidente dal fatto che nell'affresco strappato lo sgabello dell'apostolo posto in primo piano sulla sinistra con le braccia alzate si trova proprio di fronte al lato scorciato del pilastro, il quale, perciò, entra all'interno della scena facendone parte. Lo stesso apostolo si trova, di conseguenza, insieme all'altro in piedi subito dietro, anche al di sotto della trabeazione, mentre del tutto assente è questa soluzione nella tavola di Amelia.

L'effetto ricercato dal pittore nella primitiva e originaria ideazione del soggetto, quindi, era quello di aprire illusionisticamente lo spazio chiuso in cui si trovava l'osservatore all'interno della cappella del Santissimo Sacramento (che, non si deve dimenticare, era provvista di una copertura a volta), verso la veduta di una piazza della rinata Roma antica, e di collocare la tavola imbandita in parte nello spazio coperto e reale della cappella e in parte in quello aperto dell'affresco, a fare da *trait d'union* tra l'interno e l'esterno della composizione. In questo gioco di prospettiva ribaltata, così, è l'osservatore a trovarsi all'interno della taverna dove gli apostoli sono entrati per consumare l'ultimo pasto con il loro maestro e a osservare la veduta che si mostra alle loro spalle.

Senza dubbio l'impianto è fortemente scenografico e probabilmente una tale sofisticata invenzione deve essersi ispirata a qualche progetto realizzato per degli allestimenti teatrali messi in opera certamente a Roma da maestri di altissima sensibilità architettonica, quale potevano essere a quel tempo solo Raffaello o Peruzzi. Inoltre, come è stato già messo in evidenza da Adorno, alcuni edifici e alcune inquadrature sono state riprese dal Perini (ma non copiate pedissequamente), da due cartoni degli Arazzi di Raffaello, e precisamente dalla *Predica di San Paolo* e dal *Sacrificio di Listra*[1574].

All'interno della cappella del Sacramento la stessa scena della *Resurrezione* è ambientata in

1574 *Ibidem.*

aperta campagna, con una serie di clivi collinari che salgono in profondità e che nascondono pittoresche architetture classiche di colore rosato, come l'acquedotto che si scorge al centro o il tempio circolare con pronao in alto a sinistra. Non c'è traccia della tomba terragna in cui generalmente gli artisti ambientano l'episodio (si veda, ad esempio, la *Resurrezione* disegnata da Raffaello per lo zoccolo dell'ultima campata delle Logge, oggi a *Chatsworth*, incisa da Ugo da Carpi) mentre il sarcofago aperto è collocato in aperta campagna. Sullo sfondo, inoltre, due santi sono raffigurati seduti mentre parlano intorno ad una tavola imbandita, forse Giovanni e Pietro che per primi hanno trovato il sepolcro vuoto. Molto suggestivi, inoltre, sono i due soldati addormentati in primo piano, soprattutto quello sulla sinistra abbandonato con il peso del suo corpo sulla lunga lancia (in un modo che fa pensare ai soldati addormentati nella scena della *Liberazione di San Pietro* all'interno della *Stanza di Eliodoro*), mentre il soldato meditabondo all'estrema sinistra costituisce un'ennesima citazione di una figura ripresa dal cartone della *Predica di San Paolo* per gli Arazzi e già utilizzata nell'*Ultima Cena* nel personaggio accanto a San Pietro.

Particolare nel riquadro risulta, inoltre, la doppia presenza del personaggio di Cristo, raffigurato in due diversi momenti legati all'iconografia della Resurrezione, quello della fuoriuscita dal sarcofago e quello della discesa al Limbo per liberare le anime di coloro che si erano macchiati dell'unica colpa di non aver conosciuto il messaggio salvifico di Gesù: una scelta, quella di rompere l'unità aristotelica di tempo, luogo e azione, che non era estranea ai pittori del Rinascimento, basti pensare al *Tributo* masaccesco in Santa Trinita a Firenze o alle scene quattrocentesche della Cappella Sistina, e che venne utilizzata anche da Raffaello nella lunetta con la *Liberazione di San Pietro* all'interno della Stanza di Eliodoro.

Un ulteriore elemento che si segnala nella costruzione delle ambientazioni sceniche è la prerogativa del Perini nell'organizzare le sue composizioni privilegiando un asse visivo che sfonda diagonalmente in profondità: lo si nota nell'*Ultima cena*, dove lo sguardo dal primo piano si rivolge attraverso le quinte architettoniche fino alle montagne azzurrine e al suggestivo tramonto sulla sinistra, così come nella *Resurrezione*, dove dal primo piano delle guardie addormentate ai piedi del sepolcro la visuale scivola in profondità sulla sinistra, seguendo la diagonale della lastra, adagiata con una prospettiva piuttosto audace trasversalmente sopra il sarcofago, verso i due apostoli sullo sfondo, e poi ancora incontro agli edifici antichi tra le colline per culminare nell'alto picco azzurrino che si alza all'orizzonte.

Questo particolare procedimento compositivo secondo assi inclinati, che supera l'impostazione prospettica quattrocentesca con punto di fuga centrale, viene sperimentata e

indagata magistralmente da Raffaello nelle grandi composizioni corali delle Stanze Vaticane a partire dalla Stanza di Eliodoro, nella scena della *Cacciata di Eliodoro dal Tempio*, e portata alle conseguenze più sofisticate nella Stanza dell'Incendio, dove raggiunge un vertice di virtuosismo con l' *Incoronazione di Carlo Magno*[1575]. È la stessa particolare impostazione che Raffaello utilizza anche in alcune composizioni dei cartoni degli Arazzi, come si è visto, tenuti molto presenti da Perini nella tavola di Amelia e negli affreschi di Narni.

Piero Adorno aveva fatto notare, infatti, tutta una serie di citazioni letterarie che nell'*Ultima Cena* del duomo di Amelia (e di conseguenza nell'affresco narnese) provengono dai cartoni degli Arazzi Vaticani: sono singoli personaggi ripresi in pose particolari, decontestualizzati dalle scene raffaellesche e riutilizzati all'interno di una nuova composizione con effetti non sempre ben armonizzati. Il risultato finale è quello di avere un'impostazione d'insieme degli apostoli fortemente mossa e vibrante, con i singoli personaggi raggruppati tra loro attraverso un andamento a fisarmonica, che ad ondate infittisce e allenta i nessi tra le figure. La scena, perciò, ne acquista in grande teatralità e gli apostoli ne vengono risaltati attraverso gesti concitati, torsioni del busto e della testa, che danno conto di un travagliato moto interiore d'affetti. Tuttavia, valutando le figure singolarmente, ci si accorge che esse risultano un po' slegate tra loro, in alcuni casi isolate dal contesto, o caratterizzate da una sottolineatura un po' sopra alle righe e poco rispondente alla trama del racconto, come nel caso dell'apostolo in primo piano sulla sinistra che spalanca teatralmente le braccia, la cui parte superiore risulta ripresa dalla figura di San Paolo che arringa la folla nel cartone dell'arazzo con la *Predica del santo*, o nell'apostolo addormentato con la barba bianca, ugualmente tratto dallo stesso cartone.

La scelta dei tipi e degli atteggiamenti delle figure, ad ogni modo, risulta vario e articolato ed estremamente efficace all'effetto drammatico d'insieme. Anche l'organizzazione della sintassi compositiva dei vari personaggi si presenta molto sorvegliata, con il Cristo, immobile e impassibile al centro della scena cui fanno contrasto ai lati le dinamiche pose dei discepoli che si intrecciano gli uni con gli altri, quasi fossero stati respinti dalla sconvolgente comunicazione di Gesù ai margini dell'opera, ammassandosi verso le estremità del riquadro; al contrario i santi Pietro e Giovanni Evangelista convergono al centro verso il personaggio principale, ricollegandolo al resto della composizione. Un effetto drammatico, che viene sottolineato ulteriormente dalla apparentemente inutile figura del giovane in primo piano, proprio al centro della composizione, forse un servitore che si avvicina al banchetto, il quale con il vorticoso rovello del panneggio (un pezzo di felice ispirazione e autentica bravura) i

1575 De Angelis D'Ossat 1984, pp. 109-110.

capelli mossi dal vento e la posa dinamica del busto e delle gambe, infonde grande impeto al racconto.

Tale espediente narrativo, volto ad acuire il parossismo della rappresentazione, è stato probabilmente apprezzato e studiato dal Perini nella scena dell'*Incendio di Borgo* nelle Stanze Vaticane, come è stato riconosciuto dalla critica tra le composizioni di Raffaello certamente quella più teatrale e drammatica, dove l'urbinate "imprime un fortissimo sviluppo all'azione"[1576].

Certamente Giovan Francesco dovette rimanere affascinato dalle ampie e aggrovigliate pieghe, gonfiate da un vento impetuoso, che si tendono dalla veste della donna con la brocca in testa, dipinta sulla destra in primo piano mentre porta l'acqua per spegnere l'incendio o ancora dalla figura femminile che al centro, di schiena, allarga le braccia disperata nella ricerca di aiuto.

A questo punto, sembrerebbe opportuno avanzare alcune riflessioni sulla possibile frequentazione da parte del pittore della bottega del Sanzio proprio intorno al 1515-16, nel momento in cui si andava compiendo l'affresco dell'*Incendio* e Raffaello andava contemporaneamente progettando gli Arazzi, come si è visto i modelli di riferimento che Giovan Francesco Perini tiene ancora a mente in opere seguite ben venti anni dopo. Se così fosse, in quel periodo il Perini sarebbe stato ancora abbastanza giovane in quanto avrebbe potuto avere poco più di vent'anni (e quindi appartenere alla stessa generazione dei primi allievi della bottega del Sanzio, come ad esempio Giulio Romano, nato tra il 1492 e il 1499).

In questo momento l'amerino sicuramente doveva essere poco più di un garzone e aver terminato solo la prima parte della sua formazione, di cui non traspare nulla nelle sue opere mature. Non a caso nel breve pontificio di Adriano VI si dice che il giovane amerino nel periodo in cui si manteneva con la sua attività di pittore all'interno della Curia romana era sprovvisto dei soldi necessari a pagare il suo debito di gioco: probabilmente egli dovette mettersi al servizio di Raffaello, presentato magari da qualche influente personaggio amerino della corte papale, in un modo analogo a quello degli altri giovani collaboratori del grande maestro, come ad esempio Perino del Vaga, o Polidoro da Caravaggio, o ancora Giovanni da Udine, giovani aspiranti artisti giunti a Roma in ristrettezze economiche nella speranza di fare successo e di apprendere il nuovo grandioso linguaggio figurativo moderno.

Come ha messo ben in evidenza Nicole Dacos, Raffaello per far fronte a tutti i suoi impegni lavorativi, che con il progredire della sua fama aumentavano in maniera esponenziale, aveva radunato intorno a sé molti giovani che in alcuni casi gli furono vicini fin dal suo arrivo a

1576 Calvesi 1984, p. 174.

Roma, mentre in altri collaborarono solo occasionalmente. Tra i collaboratori, infatti, occorre distinguere quelli più stabili, come Giovan Francesco Penni, Giulio Romano e Giovanni da Udine, ed altri che andavano e venivano senza essere legati al maestro: è il caso di Pellegrino da Modena, che intervallò i cantieri autonomi (come la cappella di Trevignano) al suo lavoro nei Palazzi vaticani, o di Guglielmo Marcillat che alternò alla collaborazione con il Sanzio la sua attività di pittore di vetrate[1577]. Il costante ricorso a forze sempre nuove è ben espresso da Vasari proprio all'inizio della descrizione della Stanza dell'Incendio di Borgo, quando l'aretino spiega che Raffaello "del continuo teneva delle genti che con disegni suoi medesimi gli tiravano innanzi l'opera: et egli con tutti quegli aiuti migliori che egli più poteva ad un peso così fatto"[1578]. Nella stanza dell'Incendio Dacos riscontra ben poco la mano di Raffaello, mentre vi riconosce l'intervento, oltre che dei collaboratori della prima ora, anche quello di Tommaso Vincidor, di Pedro Machuca, Vincenzo Tamagni e Guglielmo Marcillat[1579]. L'arrivo di reclute doveva essere, quindi, continuo, e probabilmente numerosi furono i giovani collaboratori che passarono fugacemente per i cantieri vaticani senza lasciare traccia nei documenti. In una organizzazione di tale complessità, non sarebbe improbabile che un giovane garzone di provincia come il Perini sia riuscito a farsi ingaggiare come aiuto, magari impiegato in zone marginali della decorazione e per operazioni di tipo meccanico e di minore complessità, come la realizzazione di partiture ripetitive o l'esecuzione di motivi decorativi. Non si deve dimenticare, inoltre, che proprio in questo momento si avviava la decorazione, oltre che degli Arazzi e della Stanza dell'Incendio di Borgo, anche delle stanze dell'appartamento del cardinale Bernardo Dovizi da Bibbiena, realizzate tra la primavera e l'estate del 1516. In questo straordinario cantiere, di cui sono sopravvissuti solamente due ambienti, la cosiddetta "Loggetta", e la "Stufetta" Raffaello, dopo aver ideato la composizione attraverso una serie di schizzi, diede carta bianca a Giovanni da Udine[1580] che attraverso una pittura vibrante ed eseguita di getto rinnovò sulle pareti i grandi esempi della pittura murale all'antica riscoperta all'interno della *Domus Aurea* neroniana[1581]. In questo cantiere anche Giovanni, sull'esempio di quanto faceva Raffaello, dovette servirsi di molti collaboratori, con i quali, senza l'ausilio né di spolvero né di cartone realizzò "brani in punta di pennello che hanno la freschezza dello schizzo e sono eseguiti con una tecnica rapida, vicina a quella antica"[1582]. Non è escluso, quindi, che il Perini possa aver fatto parte di questa ulteriore

1577 Dacos 2008, pp. 189-190.
1578 Ivi, p. 190.
1579 *Ibidem.*
1580Ivi, p. 34.
1581 Ivi, p. 33.
1582 Ivi, p. 35.

compagine di pittori al servizio di Giovanni, presso il quale il suo particolare calligrafismo e le cadenze ritmiche e sinuose vicine ai modi di Perino del Vaga forse potevano essere apprezzati.

Che l'esperienza romana del pittore amerino si sia fermata al 1516, e che non sia proseguita nel successivo cantiere delle Logge potrebbe essere testimoniato dal fatto che il Perini, per strutturare la composizione della sua *Ultima Cena* sia ricorso ad un macchinoso e complesso procedimento di *collage* di varie figure derivate dai cartoni di Raffaello e desunte, in alcuni casi, dalle stampe[1583], mentre sarebbe stato molto più semplice per lui riprendere uno schema già pronto, come ad esempio quello di una celebre stampa tratta probabilmente da un disegno di Raffaello della *Royal Library* di *Windsor Castle*, incisa da Marcantonio Raimondi e dal suo allievo Marco Dente da Ravenna intorno agli anni 1515-1516, più volte tradotta in pittura dagli artisti, primo fra tutti il perugino Berto di Giovanni che la utilizzò nel 1517 nella predella della sua pala di Sant'Agnese[1584]. La stessa composizione venne tenuta presente da Polidoro da Caravaggio negli affreschi della Cappella della Passione in Santa Maria della Pietà in Camposanto, eseguiti tra il 1522-23. Un'altra versione a cui il maestro avrebbe potuto attingere, se fosse stato operoso all'interno del cantiere delle Logge, ad esempio, sarebbe potuta essere l'*Ultima Cena* affrescata nella tredicesima campata e attribuita da Dacos a Giovanni da Spoleto[1585]. Al contrario, il fatto che ancora a venti anni di distanza dalla realizzazione degli Arazzi con gli *Atti degli Apostoli*, il pittore amerino ne abbia ripreso i personaggi e le soluzioni scenografiche, testimonia come furono proprio queste ultime le invenzioni sulle quali avvenne l'*imprinting* artistico del giovane con le opere di Raffaello.

Un ultimo elemento, infine, che merita di essere sottolineato è la particolarità del paesaggio nelle opere periniane: uno scenario antinaturalistico, caratterizzato da cime aguzze e frastagliate, definite da un colore azzurrino freddo e minerale, arido e privo di vegetazione, ad eccezione di qualche albero secco che si staglia nel cielo, nel quale le sagome dei rilievi e dei colli si profilano attraverso il secco calligrafismo del pittore come quinte ritagliate contro lo sfondo.

Un'idea di paesaggio profondamente diversa da quella raffaellesca, già pregna della sensibilità tonale e atmosferica dei veneti, e che si presenta al contrario ricca di contrasti acidi e squillanti, di dissonanze e acuti cromatismi, rischiarati da una luce fredda e artificiale, che già denunciano una compiaciuta ricerca di lustro materico tipico della pittura di Maniera.

1583 Il personaggio corpulento sull'estrema destra dell'*Ultima Cena* di Amelia, ad esempio, è tratto da una stampa di Marcantonio Raimondi basata su un disegno di Baccio Bandinelli eseguita nel 1525 (Novelli-Vignoli 2004, p. 136).
1584 Mancinelli 1984, p. 350.
1585 Dacos 2008, p. 260.

Tuttavia, sia la tavola di Amelia che gli affreschi di Narni appartengono alla seconda metà degli anni trenta del Cinquecento, quando le superiori armonie sontuosamente orchestrate da Raffaello, riciclate nel gioco della citazione continua, già cedono il posto alle interpretazioni intellettualistiche della nuova generazione dei pittori manieristi.

In base ai confronti stilistici istituibili con le opere certe, a mio avviso è possibile assegnare a Giovan Francesco Perini anche un nuovo dipinto conservato in terra umbra, in una zona di influenza culturale amerina. Si tratta di due tele che attualmente campeggiano ai lati dell'altare principale della chiesa del convento di San Francesco a Lugnano in Teverina.
Le due opere raffigurano la *Vergine Maria* dolente e *San Giovanni Evangelista*, rappresentati stanti in accorati e pietosi atteggiamenti di sofferenza e di dolore mentre giganteggiano isolati contro un paesaggio brullo, che dal primissimo piano del sentiero sassoso e sterrato scala in profondità attraverso le sagome gibbose dei colli verdi e delle montagne azzurrine, molto simili a quelle presenti nella tavola di Amelia e negli affreschi di Narni.
La collocazione delle due tele, dalla forte caratterizzazione pietistica e devozionale, non è quella originaria: attualmente esse sono inserite all'interno di una grande macchina d'altare seicentesca, che chiude completamente l'unico vano della chiesa dividendo la zona dell'aula dal retrostante coro dei frati. I due dipinti sono disposti al di sopra delle due porte che danno accesso al coro e ai lati di un *Crocifisso* ligneo fissato su una tela collocata in asse con l'altare maggiore. Tale disposizione è stata approntata in seguito ai lavori di ristrutturazione dell'edificio avvenuti nei primi anni del Seicento[1586]. In particolare, come si rileva da un questionario del 1723, l'altare maggiore dedicato al Crocifisso, venne rifatto nel 1619 insieme alla volta del coro retrostante e fu ornato solo nel 1662[1587].
Le due tele dipinte ai lati dell'altare in origine facevano parte di un unico dipinto, diviso in due per ricavarne due singole figure da disporre ai lati della croce nella nuova disposizione scenografica conferita all'altare maggiore della chiesa nel XVII secolo. In tale occasione i due ritagli sono stati ingranditi attraverso l'inserto di strisce di tela larghe venti centimetri cucite su tutti e quattro i lati, per adattare il supporto delle due figure al più grande alloggiamento in cui sono state inserite nella nuova collocazione[1588].
Precedentemente, esse, come risulta evidente avvicinando tra loro i due dipinti, costituivano invece un'unica tela al centro della quale doveva probabilmente essere posizionato il Crocifisso ligneo, attualmente isolato sopra l'altare. Quest'ultima opera appartiene alla

1586 Metelli 2003, p. 99.
1587 *Ibidem.*
1588 Montaldo 2003, p. 103.

famiglia dei manufatti lignei usciti dalla bottega di un seguace di Giovanni Tedesco. Il manufatto di Lugnano può essere datato ai primi decenni del XVI secolo e forse venne commissionato dai frati prima della realizzazione della tela retrostante. Tela e Crocifisso dovevano trovarsi originariamente su un altare dedicato al culto della Croce all'interno della chiesa precedente ai restauri seicenteschi, un edificio molto antico, che venne fondato dalla Comunità di Lugnano in seguito al passaggio di San Francesco nel 1229[1589]. Come nelle opere certe del Perini, nelle due figure di dolenti di Lugnano la luce svolge una funzione importante di drammatizzazione della scena: è una fonte di luce radente, di tonalità fredda, proveniente da un punto molto basso sulla sinistra, che investe in pieno i protagonisti come un riflettore di scena e proietta lunghe e spettrali ombre sul terreno. La Vergine è profondamente avviluppata da un ridondante panneggio caratterizzato da un colore cinereo e spento che ne rende la figura profondamente patetica, immortalata con le braccia aperte e i palmi delle mani rivolti teatralmente verso il basso e offerti all'osservatore. San Giovanni Evangelista, al contrario, stringe i pugni in preghiera contro il petto e anch'egli è ammantato in una tunica rossa che gli si aggroviglia intorno al braccio sinistro. Gli alberelli che si stagliano dietro alle figure sono esili e rinsecchiti e contribuiscono a rendere il tono della scena afflitto e desolato. Caratteristico nelle due tele è il rovello calligrafico del panneggio dei due personaggi, i gesti profondamente drammatici e teatrali, il paesaggio di intonazione nordica, forse derivato dalla consuetudine del maestro con le stampe, e la concezione della luce fredda e innaturale.

Forse dovuto alla particolare intonazione patetica della scena potrebbe essere il particolare incarnato biancastro delle figure, pallido ed esangue quasi esse fossero delle statue di cera.

I caratteri stilistici dei volti, il modo in cui è delineata la capigliatura di Giovanni, il particolare modo di condurre i panneggi e il tipico paesaggio mostrano numerosi elementi in comune con l'*Ultima Cena* di Amelia. Le stesse mani della Vergine sono molto vicine, ad esempio, nella definizione nervosa e affilata delle dita, a quelle dell'apostolo in primo piano sulla sinistra nella stessa tavola amerina.

Tutti questi elementi inducono ad attribuire le due tele a Giovan Francesco Perini e a datare nei decenni centrali del Cinquecento, e non come suggerito da alcuni ad un artista operoso tra XVI e XVII secolo che iconograficamente e stilisticamente ripropone modelli di primo Cinquecento, “con un ductus magro e toni chiari che sembrano voler rendere la qualità dell'affresco”[1590].

1589 Metelli 2003, p. 99.

1590 *Ricerche in Umbria, 3:...* 2000, p. 114 n. 263-264. Le stesse tele sono assegnate dalla Metelli successivamente al primo quarto del XVII secolo “anche se i modi e i tratti arcaicizzanti dei due santi indurrebbero ad anticipare di qualche decennio la loro cronologia”(Metelli 2003, p. 102).

Se confermata l'attribuzione, le due opere costituirebbero un'acquisizione importante per il catalogo del maestro amerino, in quanto il loro buono stato di conservazione permette di valutare appieno la reale qualità stilistica del pittore.

Ritengo corretta l'attribuzione a Giovan Francesco Perini avanzata da Di Tommaso[1591] e Adorno[1592] della tavola con *Salomè e la testa del Battista* conservata nella raccolta della cattedrale di Amelia. Affini ai caratteri del maestro sono, infatti, la forma degli occhi, "le sopracciglia fini e arcuate condotte con una linea conseguenziale rispetto alla linea del naso"[1593], il collo manieristicamente allungato, la torsione della testa rispetto al busto, il profilo netto e tagliente dell'ovato, stagliato contro il fondo scuro della tavola.

L'ultima opera realizzata dal Perini, o dalla sua bottega, in Umbria è costituita dall'affresco del refettorio del monastero di San Magno ad Amelia, datato da un'iscrizione al 1557.

L'opera è stata realizzata all'interno di una grande nicchia che si apre sulla parete corta dell'ambiente e, come è stato già osservato, risulta completamente compromessa da un restauro che ha letteralmente cancellato la pittura originaria, ricalcando le linee di contorno delle figure ma stravolgendo completamente i caratteri stilistici della composizione. La nicchia è divisa in due parti da un fascia contenente l'iscrizione tratta dai salmi "ESCAM·DEDIT·TIMENTIBUS·SE·1557"[1594], che divide la semicalotta dal tamburo: in alto si trova la *Crocifissione tra i la Vergine e san Giovanni Evangelista*, in basso un ulteriore riproposizione della composizione della *Coena Domini* realizzata dal Perini a Narni. Che quest'ultima composizione sia una versione semplificata dell'affresco di Narni, e che quindi debba essere attribuita alla bottega del Perini anziché ad un artista locale che ha ripreso l'invenzione della tavola del duomo di Amelia, è confermato dal fatto che nel dipinto di San Magno la forma della tavola non riprende la distorsione della mensa dipinta nella pala del duomo di Santa Firmina, ma si presenta, come nell'affresco narnese, con una più naturale forma a "C". Inoltre, tra i due bracci del tavolo è stato inserito un dettaglio assente nella tavola ma non negli affreschi della cappella della chiesa di Santa Maria Maggiore, ossia la figura di un cagnolino. È stata, invece, omessa la figura del giovane di spalle con il mantello volteggiante nell'aria al centro della scena (sostituito da una brocca), probabilmente perché le preferenze delle monache benedettine erano rivolte ad una maggiore essenzialità e chiarezza compositiva: sono sparite, infatti, anche le complesse ma cristalline scenografie architettoniche dello sfondo e i personaggi di corredo, come l'uomo con il berretto rosso

1591 Di Tommaso 1928, p. 28. La tavola misura cm 46 x 60.
1592 Adorno 1976, p. 7.
1593 *Ibidem*.
1594 Salmi 111(110), 5: "[Il Signore] dà il cibo a chi gli è fedele"

sull'estrema destra. Nella *Crocefissione* è interessante notare, infine, come la Vergine riprenda lo stesso gesto del medesimo personaggio dipinto a Lugnano in Teverina. Probabilmente il dipinto deve essere stato realizzato dal maestro amerino, che in questi anni aveva già superato abbondantemente la sessantina, anche in conseguenza della presenza all'interno del monastero (dove è documentata nel 1574) di sua figlia Settimia, nata certamente dal secondo matrimonio, la quale nel 1557 poteva avere avuto al massimo ventisei anni.

L'attività laziale

Fino ad ora gli unici che hanno provato a individuare delle opere eseguite da Giovan Francesco Perini in territorio laziale sono stati Vittorio Aleandri all'inizio del Novecento e, molti anni dopo, Piero Adorno.

Il primo studioso, dopo aver trovato nei documenti la notizia di un'attività a Vitorchiano del maestro amerino, aveva ipotizzato che egli potesse aver eseguito all'interno della chiesa della Madonna di San Nicola alcuni dei numerosi affreschi custoditi in quello che può essere definito uno dei testi più significativi della pittura locale della prima metà del Cinquecento. Nonostante non avesse sicuri termini di confronto l'Aleandri si era convinto che al maestro andassero riferiti i dipinti di qualità più scadente conservati all'interno della chiesa, meglio paragonabili a quelli che si conservavano anche in altre chiese di Vitorchiano (come ad esempio San Pietro e la Santissima Annunziata)[1595]. Probabilmente tale convinzione doveva venire dal fatto che tra tutti i maestri che l'archivista aveva rintracciato nei documenti, l'unico che risultava aver vissuto a Vitorchiano e avervi lavorato anche nei decenni centrali del Cinquecento era proprio Giovan Francesco Perini, il quale così, avrebbe potuto avere più degli altri la possibilità di lavorare anche all'interno di altri edifici religiosi del centro viterbese.

Successivamente lo stesso Aleandri definiva il Perini come uno di quei pittori che appartennero "alla numerosa schiera dei tardi e cattivi imitatori del Perugino"[1596]. Tale giudizio molto critico gli veniva dal ritenere il maestro l'autore delle prime scene cristologiche affrescate sulla parete destra con il *Presepio* e la *Strage degli Innocenti* e il sottostante altare di San Giovanni Battista[1597], come si è visto opera di un certo maestro Bernardino.

Lo studioso attribuiva inoltre dubitativamente a Giovan Francesco l'affresco in controfacciata datato 1530 e raffigurante *San Nicola e miracoli della sua vita*, commissionato come recita

1595 Alenadri 1910[b], p. 150.
1596 *Idem* 1913, p. 245.
1597 Ivi, p. 246.

un'iscrizione da una certa madonna Cherubina, giudicato eventualmente una delle opere migliori del pittore, il quale avrebbe potuto iniziare la sua attività all'interno della chiesa "con le bruttissime e nane figure di due quadri della vita di Gesù (il giudizio di Pilato e la flagellazione) terzo e quarto della parete sinistra"[1598].

Infine Alenadri riteneva che una *Madonna con il Bambino tra i santi Martino e Antonio abate* datata 1550 ed affrescata sempre sulla controfacciata sulla sinistra entrando nella chiesa, sarebbe potuta essere assegnata in base alla datazione al Perini se "egli avesse migliorato il suo stile con un cambiamento tanto radicale"[1599].

Se visto, perciò, come molto eterogenee e di basso livello qualitativo fossero quasi tutte le opere attribuite al maestro amerino sulla base dei presunti caratteri ritardatari e provinciali del suo stile che si desumevano dall'origine periferica dell'artista.

Al contrario Adorno, partendo dall'*Ultima Cena* di Amelia, attribuiva al pittore la figura di san Pietro dipinta nel 1548 all'interno della calotta absidale nella parte bassa del *Giudizio Universale*.

Secondo il critico rimanderebbero a Giovan Francesco "il movimento rotatorio della figura, la nobiltà di impianto, la forza espressiva del volto, il morbido plasticismo, il rapporto cromatico delle vesti"[1600]. La conferma dell'attribuzione, infine, gli veniva data al critico da alcuni confronti di tipo morelliano istituiti con i personaggi della *Coena Domini* di Amelia quali "l'attacco avanzato del collo rispetto alle spalle; il profilo simile a quello dell'apostolo all'estrema sinistra della tavola di Amelia; la capigliatura; le pieghe della veste intorno al collo; l'alluce grosso, distaccato sensibilmente dalle altre dita del piede, con l'unghia fortemente segnata e quasi affossata, come in Giuda; e, infine, la deformazione di una mano"[1601].

Qualche idea della pittura di Giovan Francesco viene suggerita ad Adorno anche da due scene del ciclo cristologico, come quella di *Gesù tra i dottori* e il *Battesimo*. Tuttavia per lo studioso questi ultimi affreschi mostrerebbero delle caratteristiche distanti dallo stile del pittore riscontrabile nella tavola del duomo di Amelia e quindi, per potergliele attribuire egli riteneva, pur con molte perplessità, che quegli attestati sarebbero potuti forse appartenere all'ultimissimo periodo di attività del maestro, compreso tra il 1556 e la morte[1602].

Per quanto riguarda queste due ultime scene, esse non possono in alcun modo essere assegnate al Perini né al periodo storico in cui visse il pittore.

1598 Ivi, p. 247.
1599 *Ibidem.*
1600 Adorno 1976, p. 7.
1601 Ivi, pp. 7-8.
1602 Ivi, p. 9.

I due riquadri, infatti, devono essere collegati al cantiere portato avanti nella prima metà del Seicento da un pittore di probabile formazione tardomanierista e che ricorda in alcuni esiti il viterbese Filippo Caparozzi o Giuseppe Bastiani: affreschi di buon livello qualitativo, realizzati tutti da uno stesso artista, il quale ha completato il ciclo iniziato da Maestro Bernardino e portato avanti per due riquadri dallo stesso pittore che ha dipinto l'altare Mizi nel 1519 (Giovanni da Reggio o Guido Pensieri)[1603].

Per quanto riguarda l'interessante ciclo affrescato nell'abside, esso come attesta una targa dipinta sotto al riquadro centrale nel tamburo, raffigurante *Santa Barbara*, fu realizzato il 20 maggio 1548 ad opera di una confraternita probabilmente dedicata alla santa, al tempo del rettore Geronimo di Gregorio. Il ciclo si divide in due distinte zone nettamente separate dalla cornice marcapiano su cui si imposta il catino, realizzate da due diversi artisti nell'ambito di un unica campagna decorativa, come lascerebbe intendere la medesima cornice che rigira sia intorno alla calottta che nel tamburo: nella parte superiore si trova una grande e scenografica rappresentazione del *Giudizio universale*, mentre in quella inferiore si osservano, intervallate da cariatidi maschili e femminili dipinte di giallo, lateralmente, le scene della *Natività della Vergine* (a sinistra) e della *Visitazione di Maria ad Elisabetta* (a destra), al centro un riquadro contenente, come si è detto, *Santa Barbara*, rappresentata mentre abbracciata la torre, suo tradizionale attributo iconografico, da cui sventola la piccola bandiera contenente la sigla "S.P.Q.R.".

Le due parti dell'abside sono state ad evidenza realizzate da due diversi artisti: quello attivo nel catino di più spiccata impronta michelangiolesca e caratterizzato per una deformazione espressionistica dei volti maschili, per una ricercata monumentalità nella resa della figura umana, definita da corporature potenti e massicce, gesti ampi e un po' appesantiti, una tavolozza caricata nella gamma delle tinte calde. Questo anonimo pittore, di qualità non molto sostenuta, riutilizza come un *patchwork* tutta una serie di figure riprese da stampe di invenzioni raffaellesche e michelangiolesche con le quali costruisce un divertente gioco di citazioni.

Sulla destra, ad esempio, le figure dei risorti sono riprese in parte dai personaggi della *Battaglia di Càscina* di Michelangelo, in parte dagli *Ignudi* della Cappella Sistina, da cui proviene anche la figura maschile in primo piano con le braccia rivolte verso sinistra, ripresa dall'Adamo della *Cacciata dal Paradiso terrestre* della volta. La figura di Eva della stessa scena michelangiolesca, invece, è stata utilizzata per la dannata a cui un diavolo sulla destra

1603 Al maestro seicentesco vanno assegnati sei riquadri sulla parete destra raffiguranti rispettivamente *La fuga in Egitto*, *Gesù tra i dottori*, *Il Battesimo*, *Le tentazioni di Cristo*, *Le nozze di Cana* e *L'ingresso a Gerusalemme*, mentre sulla parete sinistra i due riquadri con *L'Ultima Cena* e *L'orazione nell'orto.*

sta tirando i capelli. Ancora l'umo disteso su un fianco risulta ad evidenza citato dalla scena della *Creazione di Adamo*, così come la grande figura dello scheletro, fuori scala rispetto agli altri personaggi, coricato al centro alla base della composizione è copiata dalla famosa incisione degli *Scheletri* di Agostino Veneziano e Marco Dente da Ravenna. Anche i personaggi principali del gruppo con il *Cristo giudice tra la Vergine e Giovanni Battista* sono tratti da una stampa, la celebre incisione di Marcantonio Raimondi raffigurante la *Deesisi e i santi Paolo e Caterina d'Alessandria*, eseguita sulla base di un disegno di Raffaello ora al Louvre[1604].

In questo anonimo pittore che non presenta alcun elemento di stile in comune con Giovan Francesco Perini, emerge anche un compiaciuto gusto per la deformazione grottesca e per la parodia evidente nelle figure demoniache, i cui caratteri umanoidi sono a tal punto allungati, gonfiati e distorti da sfiorare esiti comici e buffoneschi. La stessa bocca dell'Inferno, appare caratterizzata come un grande carro carnascialesco, quasi fosse un'anticipazione delle mostruose e giocose creazioni del parco di Bomarzo. Il tono drammatico della scena, perciò, è solo evocato, ma disatteso in realtà da certe figure angeliche ammiccanti e sorridenti con uno sguardo malizioso, come gli angeli che al centro entro eleganti panneggiamenti svolazzanti, suonano le trombe del giudizio e mostrano la bilancia per la pesa delle anime.

Si tratta di un artista di ambito locale, pienamente inserito nel clima della maniera, di cui sfrutta appieno la tecnica della citazione, ridotta ad una prontuario di formule da inserire a piacimento all'interno delle varie composizioni, svuotate del loro originario significato semantico e della loro profonda tensione dinamica ed espressiva.

Di tenore diverso appare il pittore che lavora nelle scene mariane della parte bassa, i cui caratteri si avvicinano di più a quelli del Perini, soprattutto per la tagliente e arrovellata linea di contorno, che ritaglia le figure e ne disegna calligraficamente i voluminosi panneggi. Questo pittore, inoltre, caratterizza i volti dei suoi personaggi femminili di età avanzata con profili grifagni, nasi adunchi e pronunciati, mentre le pose sforzate appaiono in alcuni casi al limite della distorsione, come nell'ancella che sta scaldando il panno davanti al fuoco nella scena della *Natività*. Tale anonima personalità ritaglia nettamente i protagonisti delle sue opere contro lo sfondo attraverso una linea tagliente e mostra poco interesse per le notazioni d'ambiente nelle scene narrative, il cui fondale appare di un'estrema povertà e ridotto all'essenziale. Le figure di questo artista risultano monumentalizzate dai voluminosi panneggi e si segnalano per una certa qualità, come ad esempio il bel personaggio femminile con la veste rossa raffigurato di spalle nella scena della *Visitazione*.

1604 Gnann 1999, p. 258.

La figura centrale di *Santa Barbara*, di certo quella più importante per la committenza, si segnala per una certa qualità e per l'attenzione conferita anche alla trattazione del paesaggio, steso con una pennellata sciolta e abbreviata, che vivifica lo sfondo attraverso una vegetazione pittoresca e dei piccoli personaggi appena abbozzati. Una figura che ricorda certi esiti tardi di Jacopo Siculo, come le cappelle affrescate dal pittore all'interno della chiesa parrocchiale di Ferentillo nei primi anni quaranta del secolo. La santa, monumentale e classicamente impostata sembrerebbe essere stata eseguita dal pittore attivo nel catino absidale, cui rimanderebbe anche la tecnica delle pennellate sfrangiate e filamentose che sottolineano gli incarnati e le volumetrie, elementi riscontrabili anche in altre figure dipinte nel catino.

Giovan Francesco Perini, perciò, sembrerebbe non aver lasciato alcuna attestato all'interno della chiesa della Madonna di San Nicola.

Tuttavia, osservando con attenzione l'affresco in controfacciata, raffigurante la *Madonna in trono con il Bambino tra i santi Antonio Abate e Martino*, a mio giudizio si riscontrano diversi elementi in comune con le figure dell'*Ultima Cena* di Amelia che potrebbero spingere ad attribuire la composizione all'artista.

Nell'affresco di Vitorchiano ritorna, in particolare, una medesima modalità di costruire il volto dei personaggi. Si confrontino, ad esempio i lineamenti del viso di Antonio con quelli dell'apostolo che ad Amelia compare sulla destra, accanto a quello addormentato: simile appare il modo di impostare gli occhi, fortemente rilevati, il naso, i baffi e la barba, così come il volto della Vergine può essere avvicinato a quello del san Giovanni Evangelista o dell'apostolo all'estrema sinistra senza barba. Inoltre, mi sembra che caratteri comuni si mostrino anche nel modo nervoso in cui sono delineate le mani, nei panneggi voluminosi, nelle proporzioni un po' tozze delle figure. Un altro elemento che avvicina la cappella di Vitorchiano alla tavola di Amelia è rappresentato dalla tipica costruzione delle figure secondo un andamento ritmico e cadenzato, una definizione degli atteggiamenti in pose eleganti e ricercate, una sinuosità interna ai corpi che annulla il senso del peso e del volume e li atteggia in movimenti danzanti.

La datazione dell'affresco, inoltre, che deve essere letta 1558 e non 1550 come aveva osservato Aleandri, si pone in prossimità di quella del dipinto eseguito da Giovan Francesco Perini per il palazzo del comune di Vitorchiano, pagato nel 1556.

Nell'attuale sala del Consiglio del Palazzo Comunale, decorata da una fascia ad affresco che corre sotto al soffitto per tutto il perimetro del vano e in cui sono raffigurati degli angioletti che sorreggono gli stemmi della città, si trova un riquadro, eseguito successivamente, che

contiene una *Madonna in trono con il Bambino* dalle linee cinquecentesche che ben si potrebbe adattare ad una datazione al 1556.
L'immagine campeggia al di sopra della porta di accesso alla sala ed è atteggiata nella posa di salutare coloro che passano al di sotto del varco.
Come si è già avuto modo di osservare, l'affresco si presenta completamente sciupato, del tutto trasformato dalle ridipinture e, forse, dal restauro, ed ha subito la perdita di tutte quelle rifiniture che ne dovevano caratterizzare l'aspetto. Tuttavia, sia nella particolare strutturazione del naso, del volto, del manto della Vergine che le ricade in ampie pieghe ai lati del volto, nella postura sinuosa del Bambino, e più in generale nella conduzione ritmica e cadenzata delle figure, vi si potrebbe riconoscere la mano del Perini. Inoltre, le stesse caratteristiche sopra evidenziate permettono di avvicinare questo gruppo a quello dipinto nel 1558 all'interno della chiesa della Madonna di San Nicola.
Singolare in quest'ultimo affresco appare la posizione di Sant'Antonio Abate, raffigurato di tre quarti, con le spalle ai protagonisti della composizione, mentre lancia uno sguardo accigliato all'osservatore e come se fosse in cammino per dirigersi fuori dalla lunetta. La particolare posa del santo può essere facilmente spiegata osservando il modello da cui il pittore ha tratto la figura, il san Paolo tratteggiato nella *Deesis con i santi Paolo e Caterina* incisa da Marcantonio Raimondi intorno al 1520. Rispetto al personaggio della stampa, il pittore di Vitorchiano ha operato un abile adattamento, lasciando la posa ideata da Raffaello e modificando leggermente l'abbigliamento del santo, adeguato alla nuova iconografia: Antonio indossa delle scarpe e un manto che scende sopra alla spalla sinistra coprendogli la mano. Al posto della spada è stato inserito il classico bastone a forma di “Tau” da cui pende un campanello. Tutta la composizione è stemperata da un carattere delle figure brioso e un po' umorale, lo stesso che si può riscontrare anche nei personaggi dipinti dal Perini a Narni e ad Amelia.
Probabilmente l'immagine della Vergine con il Bambino dipinta sulla controfacciata della chiesa della Madonna di San Nicola deve essere stata oggetto di venerazione e deve aver goduto di una certa fortuna a livello locale.
Una replica del gruppo centrale con la Madonna con il Bambino, eseguita ugualmente ad affresco, si conserva sempre a Vitorchiano all'interno della chiesa della Trinità, in un punto collocato molto in alto sulla parete sinistra. L'opera è isolata all'interno del muro da una sottile riquadratura e si presenta molto scura e ingiallita probabilmente a causa di qualche colla o altra sostanza stesa in passato per rinfrescare il colore. Osservando il dipinto a luce radente si osservano chiaramente le linee di incisione del cartone sull'intonaco, tuttavia il formato delle

figure risulta troppo piccolo per la distanza alla quale si trova l'immagine dall'osservatore. Inoltre, si percepisce chiaramente come il volto della Vergine sia stato ridipinto da un pittore nel Seicento.

Si potrebbe pensare, quindi, che l'affresco in origine fosse stato eseguito dallo stesso maestro attivo nel santuario della Madonna di San Nicola (molto probabilmente Giovan Francesco Perini) per un altare all'interno della chiesa o per un altro edificio di Vitorchiano e che, in un secondo momento, esso sia stato staccato e ricollocato all'interno della chiesa della Trinità a coronamento di un altare andato distrutto.

Rispetto al dipinto in san Nicola, quello in esame presenta una variazione nella posizione del braccio e della mano sinistra della Vergine, che invece di tenere delicatamente il rosario sostiene il corpo di Gesù. Quest'ultimo nella mano sinistra stringe un pettirosso, dettaglio iconografico che probabilmente era presente anche nell'affresco della chiesa della Madonna di San Nicola, dove purtroppo il dettaglio è andato perduto a causa della caduta dell'intonaco.

Risulta interessante notare come l'invenzione compositiva di Vitorchiano sia stata replicata fedelmente, forse attraverso l'utilizzo dello stesso cartone, anche a Montefiascone, all'interno della chiesa di Santa Maria di Montedoro[1605].

All'interno dell'elegante chiesa a pianta ottagonale progettata da Antonio da Sangallo il Giovane, infatti, si conserva una cappella databile agli ultimi decenni del Cinquecento in cui è raffigurata la *Vergine in trono con il Bambino tra i santi Lorenzo e Domenico* che nel gruppo centrale riprende fedelmente l'impostazione dell'affresco di Vitorchiano.

L'opera è stata eseguita chiaramente da un autore diverso, più aggiornato e caratterizzato da un linguaggio vivace e disinvolto dai tipici accenti tardocinquecenteschi, il quale tuttavia riprende assai fedelmente il particolare schema compositivo del Bambino vitorchianese, riproducendone con esattezza il disegno anatomico del corpicino, i lineamenti del volto, così come identico è l'andamento del panneggio di Maria, le forme della sua veste e quelle dell'acconciatura.

Lo stesso pittore, inoltre, è responsabile anche della decorazione della vicina cappella Petrucci[1606], in cui è visibile una *Crocifissione tra Maria e Giovanni Evangelista*, sormontata da una *Pietà* e affiancata sulle pareti laterali della cappella dalle figure dei santi *Antonio Abate*, a sinistra, e *Lucia*, a destra.

Risulta molto interessante notare come questi ultimi due personaggi siano stati ispirati anch'essi a dei santi affrescati all'interno del santuario della Madonna di San Nicola di

1605 Sulla chiesa di Montedoro cfr. C. Capuani, *La chiesa di Santa Maria di Montedoro*, Montefiascone 1983.
1606 Breccola 2011, p. 3.

Vitorchiano: il sant'Antonio, ad esempio, è tratto dall'omonima figura dipinta nella cappella in controfacciata da cui è stato ripreso il gruppo della Madonna con il Bambino, mentre la santa Lucia ripete nell'impostazione generale del panneggio e del braccio sinistro, quelli della *Santa Barbara* nel tamburo dell'abside dalla chiesa vitorchianese.

Il particolare rapporto di vicinanza riscontrato tra i dipinti di Vitorchiano e quelli di Montefiascone testimonia come nella chiesa di Montedoro sia stato attivo un artista che certamente frequentò il santuario della Madonna di San Nicola alla metà del Cinquecento e che dovette stringere particolari rapporti con il pittore che ha eseguito la *Madonna con il Bambino tra i santi Martino e Antonio abate* datati al 1558, un affresco, come si è visto, per il quale è stata avanzata l'attribuzione in favore di Giovan Francesco Perini d'Amelia.

La riproposizione così fedele dell'invenzione di quest'ultimo maestro (nel caso del gruppo della Vergine in trono si potrebbe parlare quasi di riutilizzo dello stesso cartone), potrebbe far pensare alla presenza a Montefiascone di un allievo o collaboratore del maestro amerino, il quale, come si è visto era ancora in attività alla fine del quinto decennio del Cinquecento.

Il seguace del pittore attivo a Montefiascone, tuttavia, non può essere riconosciuto nel presbitero Giulio Perini, figlio di Giovan Francesco e continuatore della professione paterna, del quale è documentata un'attività pittorica dal 1543 al 1580[1607]. Nato dal primo matrimonio del pittore con Felitiana da Vitorchiano[1608], Giulio, grazie ai suoi rapporti parentali con il territorio laziale potrebbe aver avuto una certa facilità nel procurarsi commissioni nell'area viterbese. Ne costituisce una testimonianza il polittico eseguito per la società dei disciplinati di Tuscania e destinato all'altare maggiore della chiesa di Santa Maria del Riposo, realizzato prima del 30 maggio 1581, come si ricava dalla quietanza di pagamento rilasciata dal pittore alla confraternita per la ragguardevole somma di 255 ducati[1609].

Il monumentale polittico, nella struttura della cornice e nelle figure dei santi che compaiono nel registro superiore è stato realizzato ad imitazione di quello eseguito da Monaldo Truffetta per l'altare maggiore della chiesa di Santa Maria del Riposo sempre a Tuscania.

Purtroppo, le cinque tavole principali dell'ancona decorata da Giulio Perini sono state trafugate in seguito al terremoto che ha colpito Tuscania nel 1571, mentre rimane ancora *in loco* la grandiosa struttura della cornice dorata con le tre lunette sulla sommità, le tavolette

1607 Il primo a riconoscere nel Giulio Perini d'Amelia documentato a Tuscania il figlio di Giovan Francesco è stato Adorno (1976, pp. 9-10 n. 5) , che ha così ricomposto la personalità dell'artista mettendo insieme i documenti ritrovati da Gnoli (1921, p. 51; *idem* 1923, p. 172) e Di Tommaso (1928, p. 20) con quelli pubblicati precedentemente da Campanari (1856, I, pp. 350-351).

1608 Adorno 1976, p. 1.

1609 Il documento è stato pubblicato per la prima da Secondiano Campanari nel 1856 (Campanari 1856, I, pp. 350-351).

della predella con *Storie della Vergine* e i piccoli santi dipinti sui fianchi delle paraste. Osservando con attenzione le foto scattate all'opera prima del furto, sembrerebbe che sul polittico siano stati attivi due artisti, di cui uno responsabile dell'esecuzione delle tavole principali, mentre ad un pittore di qualità più modesta spetterebbero la predella i santi laterali e le tre lunette ancora *in loco*. Dato che il suo nome compare nei documenti relativi al pagamento dell'opera risulta del tutto naturale assegnare l'esecuzione delle tavole principali a Giulio Perini d'Amelia, che si mostra nelle riproduzioni fotografiche dei pannelli trafugati come un pittore ancora legato a modelli di primo Cinquecento e caratterizzato dallo stesso grafismo secco e strutturante riscontrabile nelle opere del padre. Giulio, infatti, essendo nato nei primi anni venti, dovette formarsi completamente presso la bottega paterna nel corso terzo decennio e coadiuvare certamente Giovan Francesco come garzone nelle opere che il maestro dovette licenziare in quegli anni. Non a caso Giulio Perini è già ricordato attivo in maniera autonoma nel 1543 a Baschi, dove lavora per la cappella del Santissimo Sacramento[1610].

Per tale ragione nella pala di Tuscania il pittore amerino si presenta con uno stile attardato e ancora legato alla pittura della prima metà del secolo, in quanto nel 1581 egli doveva avere quasi sessant'anni e, quindi, trovarsi in una fase declinante del proprio percorso artistico, senza considerare che lo stesso modello di riferimento a cui il maestro si doveva attenere era costituito da un'opera realizzata molto probabilmente nei primi decenni del Cinquecento. Ad ogni modo, la scelta di commissionare un dipinto di tale importanza a Giulio, dimostra come il pittore dovette essere conosciuto e stimato nel territorio viterbese nei decenni centrali del Cinquecento e certamente altre opere del maestro potranno essere restituite in futuro tanto dai documenti quanto da una attenta analisi delle testimonianze figurative ancora conservate localmente, probabilmente in un'area compresa tra la Teverina umbra e la provincia di Viterbo.

In base ai confronti con le tavole di Tuscania, perciò, non si possono attribuire gli affreschi della chiesa di Santa Maria di Montedoro a Montefiascone a Giulio Perini.

Non è escluso, tuttavia, che l'autore di questi ultimi possa essere stato anch'egli un collaboratore di Giovan Francesco Perini, attivo come garzone all'interno della bottega del maestro negli ultimi anni di attività del pittore amerino. La precisa ripresa di moduli iconografici, così puntuale da far pensare alla disponibilità degli stessi cartoni utilizzati per le pitture eseguite a Vitorchiano nel 1558, infatti, spingerebbe in tale direzione. Ad ogni modo il pittore attivo a Montefiascone dovette frequentare senza dubbio il centro di Vitorchiano e studiare con attenzione gli affreschi eseguiti alla metà del XVI secolo all'interno della chiesa

1610 Gnoli 1923, p. 172.

della Madonna di San Nicola, un edificio la cui importanza per la diffusione della pittura romana di primo Cinquecento nel territorio viterbese attende ancora di essere pienamente rivalutata.

CAPITOLO VII

L'insorgenza anticlassica tra Lazio e Umbria

Si è avuto modo di osservare come il panorama artistico del *Patrimonium Petri* nei primi decenni del Cinquecento si presenti quantomai ricco e variegato, soprattutto dal punto di vista delle tendenze linguistiche.

Si assiste infatti, in questo momento, alla compresenza di diverse correnti figurative che si sovrappongono ed entrano in rapporto attraverso la continua e vivace circolazione di numerosi artisti che percorrono il territorio lungo le sue principali arterie di comunicazione.

Si è visto come il fenomeno risulti complesso e non lineare e come il generale punto di approdo di tutte queste esperienze sia costituito da un linguaggio piuttosto eclettico in cui tutti gli orientamenti vengono stemperati verso il basso, a formare una *koinè* dal tenue sapore classicista, ancora legata tanto alla pittura umbro-romana quanto all'antoniazzismo e aperta, al contempo, alla monumentalità signorelliana dei personaggi della cappella di San Brizio nel Duomo di Orvieto. Questa linea, di cui i principali campioni furono il Pastura e Giovan Francesco d'Avanzarano e la generazione di pittori immediatamente successiva (tra cui si ricordano il viterbese Valentino Pica il giovane ed Eusebio di Gaspare da Montefiascone), si accompagna e si intreccia ad una corrente più popolare e dialettale, legata ancora per certi versi alla tradizione medievale, in cui si possono inserire, con le dovute differenze, Angelo di Menicuccio da Vignanello, Domenico di Giovanni de Ferraris da Mondovì e il "Maestro Bernardino" attivo a Vitorchiano, solo per citare alcuni nomi.

Contestualmente si assiste alla presenza in queste zone di maestri che, provenienti direttamente dall'ambiente romano, portano in provincia a partire dal secondo decennio del secolo gli esiti della grande maniera classica di Raffaello, con tutto il bagaglio di nuove soluzioni formali e decorative da essa scaturite. La presenza di opere moderne non mancò di influenzare i pittori locali, tra i quali uno degli esponenti più interessanti è costituito dal viterbese Costantino di Jacopo Zelli, un maestro di cui purtroppo si conosce un'unica opera certa, la *Pietà* del Museo Civico di Viterbo firmata e datata 1517, proveniente dall'altare dell'Università dei muratori in Santa Maria della Verità a Viterbo[1611].

1611 Su Costantino Zelli cfr. Faldi Mortari 1954, p. 65; Faldi 1970, pp. 49-50; Macioce 1983, pp. 244-246; Rinaldi 2004, pp. 63-65. Al pittore Faldi attribuisce anche un'*Annunciazione* conservata nel Museo di Poznan e proveniente dalla distrutta chiesa di San Simone di Viterbo. Nel leggio della Vergine è dipinto un monogramma che Faldi scioglie in "Costantino", riconoscendovi la firma del pittore (Faldi 1970, p. 49). Ritengo una strada percorribile quella di verificare se sia possibile attribuire ad una fase giovanile dello Zelli un affresco conservato nella chiesa di San Francesco a Capranica, già collegiata di San Lorenzo, raffigurante *Sant'Antonio Abate in trono tra i santi Sebastiano e Rocco*. L'opera manifesta ad evidenza caratteri umbro-romani, e più in particolare pasturesti, e potrebbe essere datata tra la fine del Quattrocento e i primi anni del XVI secolo. Ritengo che in

L'opera manifesta una cultura composita in cui si coglie, da un lato, un legame con la pittura umbro-peruginesca (probabilmente mediata dal Pastura), evidente nell'impostazione generale delle figure, dall'altro, aperture verso forme più plastiche e scultoree influenzate sia dal Signorelli orvietano che dalla maniera romana di Raffaello e dei suoi seguaci (come si nota ad esempio nel volto del San Giovanni Evangelista). A questi elementi va aggiunta la puntuale ripresa nel corpo del Cristo (segnalata per la prima volta da Faldi[1612]), sia nelle fattezze atletiche che nel tonalismo livido e funereo, delle forme dell'analogo personaggio dipinto da Sebastiano del Piombo nella nota tavola della *Pietà*, già nella chiesa di San Francesco a Viterbo e attualmente presso il locale Museo Civico.
Tuttavia, a mio giudizio risulta degna di nota la presenza nella tavola anche di alcuni elementi nuovi nel panorama locale che testimonierebbero la circolazione nel territorio del Patrimonio di una nuova sensibilità estetica: ci si riferisce ad una certa caratterizzazione nelle fisionomie di alcuni volti e ad una sottolineatura umorale che conferisce al dipinto una vena leggermente eccentrica e dissonante, la quale trova un parallelismo nell'affastellamento dei protagonisti, nelle proporzioni assai libere con cui è resa la figura umana, giganteggiante in alcuni personaggi (come quello della Vergine e del Cristo) o dalle forme più esili nelle figure comprimarie (come nella Maddalena e nei santi sullo sfondo). Più in generale si scorge nella composizione una ricerca di arricchimento espressivo che tende ad innalzare il tono psicologico e ad incrinare gli equilibri interni dell'opera, come si riscontra anche nella resa del paesaggio, del quale si segnala la morfologia delle montagne (mineralizzate come in un dipinto di un pittore mantegnesco) e la ricchezza di spunti descrittivi dal sapore nordico, probabilmente mediati dalle stampe.

La particolare stagione che vive l'arte figurativa nei due versanti del Patrimonio, nei primi anni del XVI secolo, pertanto, registra appieno quelle dinamiche tipiche nel più ampio panorama dell'Arte italiana che, come ha bene evidenziato Pinelli, vive una fase che si caratterizza per essere di “rapida e travagliata transizione, in cui convivono, si oppongono o al limite si ignorano o fingono di ignorarsi momenti e tendenze diverse” e in cui le coordinate temporali “si mescolano, si aggrovigliano e si sovrappongono”[1613].

particolare i caratteri fisionomici del volto di san Rocco siano confrontabili con quelli di alcuni personaggio della tavola del 1517 del Museo Civico di Viterbo: ritorna, infatti, il risentimento plastico del naso, delle labbra e degli occhi, e una generale enfatizzazione dei lineamenti dal carattere un po popolare. Il volto del sant'Antonio, invece, richiama da vicino alcuni esiti pastureschi, in particolare quello del Padreterno nella *Trinità* della chiesa di Santa Maria della Verità. Non si deve dimenticare che Costantino Zelli risulta attivo nel 1518 nel sud della provincia di Viterbo nel centro di Vetralla, non molto distante da Capranica (cfr, cap. VI).
1612 Ivi, p. 50.
1613 Pinelli 1993, p. 55.

In questo scenario, che senza dubbio potrebbe essere ulteriormente arricchito qualora si riuscisse a conferire un volto ai numerosi artisti senza opere ricordati dai documenti, occorre ricordare anche l'attività di alcuni maestri operosi nel territorio umbro-viterbese che si differenziano nettamente da tutti gli altri sopra ricordati.

Mentre, infatti, nel panorama delineato si scorge una generale propensione alla cucitura di ogni tipo di rottura improvvisa con la tradizione e si osserva uno sforzo in direzione di una inclusione delle novità nel contesto linguistico locale senza eccessivi traumi, alcuni artisti isolati si pongono in una condizione di insofferenza nei confronti della linea figurativa dominante, istituendo, inoltre, un confronto dialettico anche con i nuovi stimoli che arrivano da Roma, principale e più vicino grande centro di innovazione artistica per questo territorio. Sono personalità inquiete, che sentono la propria esigenza creativa non in linea con quella dei maestri della generazione precedente, rispetto alle opere dei quali avvertono il bisogno di caricare in chiave patetica ed espressiva le proprie composizioni.

Ci si riferisce al pittore di origini corse Monaldo Trofi detto il Truffetta e a Rinaldo di Pancrazio Jacovetti da Calvi, due maestri caratterizzati da una sensibilità ed esiti formali diversi e provenienti da esperienze e formazioni differenti, ma accomunati dall'appartenere a quella ventata di anticlassicismo che nei primi due decenni del Cinquecento investe l'intera penisola italiana.

Come ha chiarito Pinelli, che ha messo a fuoco le coordinate del problema e ne ha chiarito la genesi e le peculiarità a partire da un'intuizione critica di Federico Zeri[1614], si tratta di un fenomeno che accomuna una pattuglia di artisti "variegata ma non eterogenea" saldamente legati da "un comune atteggiamento mentale basato sull'insofferenza per un codice figurativo privo di rischi e impennate inventive, quale doveva apparire ai loro occhi la formula, prevedibile e ampiamente collaudata, messa a punto dalla corrente classicista"[1615]. Quest'ultima tendenza espressiva, per dirla con le parole di Federico Zeri, infatti "punta sulla definizione di una misura, di un modulo di senso intimamente classicheggiante, senza tuttavia ricorrere alla tipologia del mondo antico. È la tendenza, per meglio intendersi, che per rigore di applicazione sfiora alle volte una freddezza accademica"[1616].

Tipici rappresentanti della maniera classicista furono, a Firenze, Lorenzo di Credi, Ridolfo del Ghirlandaio, Giuliano Bugiardini, Antonio del Ceraiolo, ma anche ad un "livello assai alto" Fra Bartolomeo, Mariotto Albertinelli e Andrea del Sarto; a Bologna la corrente ebbe fra i

1614 Ivi, pp. 53-54. Antonio Pinelli aveva sviluppato in maniera organica gli spunti offerti dall'articolo di Federico Zeri su Francesco Botticini (Zeri, 1968, pp. 159-170) già nel 1981, nel suo saggio apparso sulla *Storia dell'Arte Italiana* (parte II, vol. II, in particolare pp. 107-121).

1615 Pinelli 1993, p. 59.

1616 Zeri 1968, p. 166, citato in Pinelli 1993, p. 59.

suoi massimi esponenti il Costa e il Francia, a Cremona il Boccaccino e l'Aleni, a Perugia Pietro Vannucci, il quale secondo Zeri "sembra aver fatto sortire a questa tendenza una realizzazione di maturità finale"[1617].

Dal rifiuto di fondo di tale orientamento figurativo nasce perciò la comune tensione anticlassica di un'ampia compagine di artisti, che si traduce in un vasto campionario di atteggiamenti, tutti orientati, secondo la personale inclinazione delle singole personalità, a mettere in discussione e a destabilizzare quell'idea di quiete, dignità e decoro alla base della scuola classicista che aveva orientato i gusti della committenza italiana negli ultimi decenni del XV secolo e nei primi quindici anni di quello successivo. Risulta particolarmente interessante osservare come all'interno di questa linea siano stati suggeriti degli accorpamenti definiti "trasversali", basati piuttosto che sulle affinità di scuola su comuni intenti di predilezioni espressive.

È in base a tale assunto che Pinelli, perciò, ha coniato alcune etichette volte a differenziare le varie manifestazioni anticlassiche riscontrate in alcuni maestri quali, ad esempio, lo "Sperimentalismo" di Pontormo, l'"Espressionismo" di Grammorseo, Berruguete e Romanino, l'"Ideale grottesco", caricato e bizzarro di Aspertini, Cola dell'Amatrice e Rosso Fiorentino[1618].

Un altro elemento di fondo che accomuna tutti questi maestri, definiti dallo studioso "insorgenti", è ravvisato nella diffusa forzatura dei toni psicologici, tesa a rompere quell'effetto di equilibrio e pacatezza dei sentimenti che informa, al contrario, le composizioni più classicamente accademizzanti:

> le «arie crudeli e disperate» che spaventano i committenti di Rosso, la malinconia splenetica e trasognata dei personaggi pontormeschi, l'effusività sentimentale di certe scene del Lotto; e ancora: i ceffi grifagni, i volti beffardi, estatici, trepidanti, ghignanti, orripilanti, minacciosi, ma sempre «sopra tono» di Bembo, del Maestro dei paesaggi Kress, di Cola o di Aspertini, le pose avventanti e le violente torsioni di Altobello e del Pordenone, le stridule disarmonie cromatiche del Bachiacchia o le sulfuree fosforescenze di Domenico Beccafumi. Di qui l'evocazione di spazi asintedici, discontinui, gli scorci arrischiati, i sussulti di ritmo, lo spalancarsi imprevedibile dei vuoti accanto al groviglio dei pieni, le dissonanze, le incongruenze, le asimmetrie. Di qui, infine, la calamitante attrazione per l'«anticlassica» cultura d'oltralpe, tedesca in particolare, una costante che funge da infallibile cartina tornasole, quasi una tessera d'appartenenza al moto

1617 Zeri 1968, p. 166.

1618 *Ibidem.*

dell'«insorgenza anticlassica»[1619].

Già in passato gli studiosi, sulla base di un'indicazione di Zeri[1620], hanno riconosciuto una vicinanza di Monaldo Trofi alla fase romana di Cola dell'Amatrice, quella più apertamente anticlassica, mentre per quanto riguarda Rinaldo da Calvi, è stato osservato come in alcune sue opere il maestro palesi delle assonanze con alcuni pittori avvicinabili al movimento degli "insorgenti", quali l'urbinate Girolamo Genga e il senese Girolamo del Pacchia[1621].
Tuttavia, ancora non è stato ben evidenziato come tali artisti, operosi entrambi nel territorio viterbese nei primi due decenni del Cinquecento, rappresentino, nell'area compresa tra Patrimonio orientale e occidentale, la declinazione particolare di quel fenomeno di più vasta portata che ha interessato in questo momento l'intera penisola italiana, contrassegnandosi come la reazione sovversiva e contestatrice alla dominante cultura classicista che, proprio nel territorio umbro-viterbese, aveva trovato un radicamento felice e particolarmente profondo.

L'anticlassicismo di Monaldo Trofi

La figura artistica di Monaldo Trofi ha rivestito nel secolo scorso un interesse sempre più crescente nella critica, che negli ultimi anni ha dedicato al pittore diversi interventi[1622] contribuendo in maniera sostanziale e, direi, definitiva, a far emergere il maestro da quella posizione marginale e indistinta in cui era stato relegato da Italo Faldi. Quest'ultimo, infatti, nel celebre volume su *I pittori viterbesi di cinque secoli*, aveva assegnato Monaldo a quella costellazione minore (e dai connotati molto confusi) di artisti operosa nei primi anni del Cinquecento e definita "Scuola Viterbese", di cui si riassumevano in poche pagine gli "esiti modesti"[1623].
In realtà il pittore di origini còrse risulta del tutto estraneo alla corrente figurativa locale alla quale, in un primo momento, era ritenuto appartenere solo sulla base delle prime notizie documentarie rinvenute alla fine dell'Ottocento da Pinzi, che lo indicavano come "abitante di Viterbo"[1624].
In questi primi atti il Truffetta è ricordato per la nota stima eseguita sugli affreschi realizzati

1619 Ivi, p. 60.
1620 Zeri 1955, p. 91.
1621 Mortari 1957, p. 45.
1622 Steinmann 1901, p. 9; Van Marle 1934, p. 594; Faldi-Mortari 1954, pp. 63-65; Zeri 1955, p. 91; Faldi 1970, p. 46-48; Zeri 1976, pp. 180-181; Macioce 1983, pp. 240-244; Strinati 1984, pp. 39-41; Balduini 1985; Lanzetta-Narciso-Ricci 2005, pp. 36-44; Tiziani 2008, pp. 113-140; Ricci 2011, pp. 517-526; Petrocchi 2015, pp. 161-171.
1623 Faldi 1970, pp. 46-48.
1624 Pinzi 1911, p. 189. Nel 1890, lo studioso aveva già pubblicato, tuttavia, la notizia dell'esecuzione da parte del pittore corso dell'affresco nella volta del coro della chiesa di Santa Maria della Quercia di Viterbo (Pinzi 1890, pp. 327-328).

dal Pastura nel 1509 nella cappella maggiore del Duomo di Tarquinia (ed effettuata insieme a Costantino di Jacopo Zelli e Luca Signorelli) e per la commissione ricevuta nel 1519 per l'esecuzione di una *Madonna con il Bambino tra santi* sulla volta del coro della chiesa di Santa Maria della Quercia di Viterbo.

In realtà, come ha dimostrato Balduini con larghezza di argomentazioni, il maestro còrso ebbe la sua stabile dimora a Corneto (l'odierna Tarquinia), dove tenne bottega e si sposò, lasciando traccia della sua presenza nei documenti fino al 1550, mentre nel 1558 rgli risulterebbe essere già deceduto[1625].

In base quanto si desume dalle notizie in nostro possesso e dall'analisi stilistica dei suoi dipinti, sembrerebbe che Monaldo Trofi, piuttosto che un artista nativo dell'area viterbese, debba essere considerato alla stessa stregua dei Torresani, ossia come un pittore proveniente da un diverso territorio: probabilmente, nei primi anni del Cinquecento, il maestro deve essere approdato a Tarquinia (dove successivamente stabilì in maniera definitiva la propria residenza) e da questo centro si deve essere spostato per motivi lavorativi risalendo verso il punto di maggior attrazione della zona, Viterbo, città in cui il maestro, a partire dal 1510 e durante tutto il corso della propria attività, lasciò diverse opere, soprattutto all'interno del santuario della Quercia[1626].

A tal proposito risulta molto interessante la ricapitolazione delle principali vicende storiche che hanno caratterizzato la città di Corneto nel XV secolo, flagellata da una serie di epidemie che si sono susseguite incessantemente, causando uno spopolamento del centro a cui si cercava di far fronte emanando editti che favorivano economicamente quelle comunità che avessero voluto stanziarsi in città. Per tale ragione nei documenti quattro-cinquecenteschi "la popolazione locale appare costituita in gran parte da immigrati da tutto il Centro-Nord della penisola, per lo più da toscani, umbri, liguri, lombardi, marchigiani, e da còrsi"[1627].

La presenza dei còrsi a Corneto è implicitamente confermata anche dalla proibizione agli abitanti di quella "nazione" di stabilirsi in città per la loro condotta riprovevole, come avvenne in occasione dell'indulto pontificio del 1502, promosso per invitare gli stranieri a prendere la cittadinanza di Corneto, divenuta quasi disabitata a causa della peste[1628]. Ancora nel 1509 "è emesso un bando, con il quale si vieta di ricevere i còrsi che non avessero dato

1625 Balduini 1985, pp. 44-49.
1626 Oltre all'affresco dipinto nel 1519, Monaldo nel 1531 scolpì e dorò l'immagine del leone nel soffitto a cassettoni della chiesa e, infine, nel 1546 dipinse le sculture del Presepe del santuario (Tiziani 2008, pp. 117-118).
1627 Ivi, p. 113.
1628 Ivi, p. 115.

garanzie «di bene vivendo»"[1629].

Probabilmente, la grande circolazione di numerose maestranze provenienti da tutto il centro nord dell'Italia che si ebbe nei primi decenni del Cinquecento nel territorio viterbese può essere messa in relazione, quindi, anche con la particolare situazione vissuta dall'antica città portuale e mercantile etrusca e alla sua necessità di incrementare la propria popolazione attraverso l'immigrazione di vari gruppi di persone provenienti dalle più diverse località. Tarquinia, infatti, costituisce il naturale sbocco al mare di tutti i centri che gravitano all'interno del territorio del Patrimonio di San Pietro e con essi risulta profondamente legata lungo una direttrice che risale fino ai centri di Canino e Tuscania, per giungere alla zona del lago di Bolsena o direttamente alla città di Viterbo.

Senza dubbio, la scarsa considerazione riservata dagli studi alla personalità artistica di Monaldo, protrattasi fino agli anni Settanta, trovava le sue ragioni più immediate nell'esiguo catalogo del pittore (attualmente ampliato ad una ventina di opere, tra cui numerose pale d'altare[1630]), fino a quel momento costituito unicamente da due dipinti su tavola firmati e conservati rispettivamente a Canino e a Tarquinia, entrambi esposti alla mostra sulla pittura viterbese del 1954: la *Madonna in trono con il Bambino tra i santi Girolamo e Giovanni Battista*, proveniente dalla chiesa caninese di San Francesco e attualmente nella collegiata di san Giovanni Evangelista e la tavola con la *Deposizione o Pietà* dalla chiesa di Santa Maria in Valverde a Tarquinia, oggi all'interno del Museo Diocesano d'Arte Sacra di quella città.

A partire dai primi giudizi di Faldi la critica si è concentrata sulla constatazione del notevole scarto linguistico che si riscontra tra la tavola di Canino e quella di Tarquinia, la quale con la

1629 *Ibidem.*

1630 A Canino sono asseggnabili a Monaldo Trofi la tavola firmata con *La Vergine con il Bambino tra i santi Giovanni Battista e Evangelista, Francesco e Girolamo* e quella recente attribuita raffigurante la *Natività* (collegiata di San Giovanni; la seconda opera è stata segnalata per la prima volta in Tiziani 2014, pp. 28-31), la *Deposizione dalla Croce* (chiesa di Santa Croce, firmata e datata 1533), un ciclo di affreschi con *Storie della Passione* (*Orazione nell'orto*, *Andata al Calvario* e *Compianto in una cappella* dell'ex convento di San Francesco a Canino); a Tarquinia le tavole con il *Compianto sul corpo di Cristo Morto* (firmato e datato 1507), l'*Adorazione dei Magi*, il *Cristo risorto*, *Sant'Antonio abate in trono tra i santi Rocco e Sebastiano* (documentato e datato 1512) e la *Natività di Maria* (tutte attualmente nel Museo Diocesano d'Arte Sacra) e l'affresco con il *Compianto* (chiesa di San Giovanni); a Viterbo la tavola con la *Vergine in trono con Bambino tra i santi Giovanni Battista, Quirico e Pietro* (chiesa di San Francesco, documentata tra il 1510-1513), l'affresco con la *Madonna della Quercia tra i santi Lorenzo e Domenico* (documentata al 1519) e il *Leone* ligneo scolpito nel 1531 nel soffitto a cassettoni (basilica di Santa Maria della Quercia), l'affresco staccato con la *Madonna con il Bambino* (Collezione Cassa di Risparmio di Viterbo), probabilmente il *San Vincenzo Ferrer* presso il Museo Civico (Petrocchi 2015, p. 166); a Tuscania il polittico dell'altare maggiore della chiesa della Madonna del Riposo; a Roma la *Deposizione dalla Croce* (Pinacoteca Vaticana, ugualmente attribuita da Petrocchi, ivi, pp. 166-167); a Tivoli la pregevole pala d'altare nella chiesa in Santa Maria Maggiore (per la prima volta segnalata da Strinati come opera di un seguace di Monaldo, cfr. Strinati 1984, pp. 39-40, riferita direttamente al Truffetta da Tiziani e Petrocchi).

Nutro invece, in accordo con Ricci (2011, p. 521) delle perplessità riguardo alle tavolette con i *Santi Sebastiano e Antonio abate* della *Walters Art Gallery* di Baltimora attribuiti da Zeri (1976, I, p. 80, ma pubblicate per la prima volta con la nuova attribuzione in Faldi 1970, p. 48) e agli affreschi nel santuario di Santa Marie della Grazie a Vasanello attribuiti da Petrocchi (2015, pp. 162-163).

sua datazione al 1507 costituisce la più antica notizia sul pittore ed attesta proprio a Tarquinia la prima presenza dell'artista nella provincia di Viterbo.

Data l'impostazione più equilibrata e in linea con un certo classicismo umbro-peruginesco riscontrabili nella tavola caninese, Faldi, seguito da tutta gli studiosi successivi, era propenso nel ritenere quest'opera la più antica del maestro e a considerarla orientata su punti di partenza umbro-laziali "tra il Pastura e Antoniazzo sul 1490". Tuttavia, con acuta sensibilità critica, lo studioso ravvisava nella tavola "un'instabilità sentimentale" e una sorta di "introversa tristezza" e "inquieta malinconia", rese attraverso "una linea di contorno vibratile e sensitiva, alla Filippino Lippi"[1631] che davano conto di una non pacifica e passiva accettazione da parte dell'artista della linea classicista imperante a quel tempo in Italia centrale. Non a caso il paesaggio dipinto nella pala di Canino veniva giudicato da Faldi come "caratterizzato da una molteplicità e quasi da una frammentarietà di elementi" che indicherebbero nel pittore "una mobilità di visione in continua vibrazione affettiva nuove nel panorama stabile e alquanto uniforme della pittura viterbese degli ultimi due decenni del secolo"[1632]. Un giudizio, quello dello studioso, che non è stato successivamente arricchito né modificato dai contributi che sono seguiti e che, in sostanza, coglie gli elementi più caratterizzanti dell'opera.

Come ebbe modo di sottolineare il celebre conoscitore di arte viterbese, tra il dipinto di Canino e quello del Museo d'Arte Sacra di Tarquinia si evidenzia un "notevolissimo" distacco che indurrebbe in un primo momento a far ritenere le due opere eseguite da due distinti pittori. Tale netta differenza veniva imputata all'influenza esercitata sulla iniziale formazione umbro-laziale del pittore dai preponderanti "influssi del Ripanda e del tardo Signorelli" (che Monaldo poteva aver conosciuto a Orvieto), i quali avrebbero portato l'artista còrso a "dei risultati che anticipano quelli di Cola dell'Amatrice"[1633]. Analizzando la *Pietà* di Tarquinia, infine, Faldi conclude osservando come "la delicata personalità di Monaldo, inclinata verso le nuove tendenze umbro-filippinesche, non ha resistito al portato caricato e umoresco del Ripanda, alla forza aggressiva del Signorelli, dai quali desume indiscriminatamente, ibridandone le forme in una mistura abbastanza aspra e sgradevole che altera a fondo la sua natura originaria"[1634].

Un giudizio che in realtà riprende gli spunti (rielaborati in forma più discorsiva e letteraria) evidenziati nel 1954 da Zeri in poche lapidarie osservazioni fatte a margine della mostra sulla Pittura Viterbese, attraverso le quali il critico faceva notare come la nuova tendenza umbro-

1631 Ivi, p. 46.
1632 *Ibidem.*
1633 Faldi 1970, p. 46.
1634 Ivi, p. 48.

filippinesca delle grottesche, divulgata ad Orvieto da Ripanda e Signorelli, si riscontri anche in Monaldo, il quale dopo essere partito "da una fase di strettissima dipendenza dal Pastura quale è la pala di Canino" giungerebbe a "conformarsi, con qualche anno di anticipo, secondo modi assai simili a Cola dell'Amatrice"[1635].

Recentemente Petrocchi ha spostato da Orvieto a Roma il luogo in cui Monaldo potrebbe aver desunto quegli stimoli culturali che determinarono il mutamento registrato tra la pala di Canino e quella di Tarquinia. Pur confermando al maestro una fase iniziale tutta improntata su modelli umbri e in linea con gli epigoni della notevole civiltà quattrocentesca locale (Pastura e D'Avanzarano)[1636], lo studioso individua nella capitale pontificia il luogo in cui si sarebbe consumato, nei primi anni del XVI secolo, quello stacco stilistico registrato nella *Pietà* cornetana: in quest'opera si riscontrerebbe, infatti, una marcata adesione "a quella fase della pittura romana dominata dai bolognesi Amico Aspertini, Jacopo Ripanda, forse dal suo ancora misterioso omonimo Jacopo da Bologna, e dal lombardo Cesare da Sesto"[1637]. Alla iniziale conoscenza del Signorelli a cavallo dei due secoli si sovrapporrebbe, quindi, una frequentazione dell'Urbe nei primi anni del Cinquecento, in un periodo in cui si intrecciano le esperienze delle varie botteghe del Peruzzi, di Ripanda e di Cesare da Sesto: "qui si determinò un'adesione di Monaldo all'ideale grottesco di Aspertini e Cola dell'Amatrice"[1638].

È utile a mio avviso ritornare brevemente sulla questione orvietana e, quindi, dedicare un breve accenno anche ai fatti artistici intercorsi a Roma nei primi anni del Cinquecento per chiarire come gli elementi umorali, grotteschi e anticlassici presenti nelle prime opere di Monaldo Trofi non siano da imputare ad una improvvisa e "sconvolgente" conoscenza da parte dell'artista di una corrente linguistica eterodossa e disarmonica che avrebbe provocato in lui un repentino abbandono della sua tradizionale cultura umbro-viterbese. Al contrario, nelle sue prime opere il Truffetta si presenta già come un maestro dotato di una cultura dagli spiccati accenti nordici e di matrice non centro-italiana, che egli prova a calare all'interno di composizioni di stampo classicista di derivazione peruginesca.

Per quanto riguarda la città di Orvieto occorre ribadire, soprattutto alla luce della nuova definizione della personalità e dell'attività orvietana di Jacopo di Lorenzo da Bologna, come essa non possa essere assunta a luogo di "corruzione" del classicismo in ambito locale.

Tale convinzione, risalente alle osservazioni avanzate da Zeri e ribadite da Faldi, si basava sull'identificazione del pittore Jacopo di Lorenzo da Bologna nell'omonimo concittadino

1635 Zeri 1955, p. 91.
1636 Petrocchi 2015, p. 162.
1637 Ivi, p. 163.
1638 *Ibidem.*

Jacopo Ripanda, l'"antiquario sfegatato" attivo a Roma nei primi decenni del Cinquecento, al quale dalla maggior parte della critica veniva riconosciuto un particolare linguaggio (accomunato a quello dell'Aspertini) estroso e bizzarro, pervaso da una particolare inquietudine psicologica.

In realtà, alla luce degli studi condotti in occasione della presente ricerca, si può affermare come la scena orvietana, fino all'arrivo di Luca Signorelli avvenuto nel 1499, non manifesti nessuna dichiarata tendenza contestatrice e anticlassica. È stato appurato, infatti, che Jacopo di Lorenzo da Bologna costituisce una personalità ben distinta da quella del Ripanda e risulta caratterizzato da un linguaggio sobrio e monumentale, oscillante tra i modi di Melozzo e quelli degli umbri.

Al contrario si può affermare come, con la continuativa e diffusa attività del Pastura (il pittore che più di ogni altro fu operoso per il centro umbro nell'ultimo decennio del XV secolo), Orvieto si mantenga più che mai in accordo con la tendenza classicista imperante in buona parte dell'Italia centrale. L'attività del Pintoricchio, inoltre, pur presentandosi come una dimostrazione del nuovo gusto per l'erudizione archeologica e la forbitezza descrittiva che il pittore aveva messo a punto nei grandi cantieri romani, si mantiene nel solco della più pura osservanza dei canoni ufficiali della figuratività quattrocentesca. Gli esiti della cappella di San Brizio, inoltre, nella loro sconvolgente novità, non presentano in realtà elementi di rottura rispetto alla linea evolutiva del classicismo umbro-fiorentino, ma ne portano avanti gli esiti nella direzione di un ampliamento delle possibilità espressive, attraverso un irrobustimento della concezione della figura umana, una enfatizzazione delle torsioni e degli sforzi muscolari, una sua più libera e credibile rappresentazione all'interno dello spazio tridimensionale, una visione delle scene d'insieme che si fa più grandiosa, monumentale e complessa.

La frequentazione della città di Orvieto, dove non è escluso che Monaldo Trofi possa essere stato attivo[1639], e in particolare la visione degli affreschi del Signorelli, furono senza dubbio importanti per il pittore còrso, che nelle proprie opere dimostra una conoscenza diretta degli affreschi apocalittici della Cattedrale di Santa Maria Assunta. Pur derivando dal maestro cortonese gli atteggiamenti patetici e un irrobustimento nella concezione della figura umana, tuttavia, ritengo che il carattere grottesco e polemico di alcune soluzioni del Truffetta non sia da imputare all'influenza esercitata su di lui dagli affreschi della cappella di San Brizio, ma

1639 A tal proposito si segnala un dipinto di chiara impronta peruginesca che presenta, tuttavia, dei caratteri originali che potrebbero far pensare a Monaldo Trofi, la tavola posta sull'altare maggiore della chiesa di San Bernardino, annessa al convento delle Clarisse, raffigurante la *Madonna in trono con il Bambino tra i santi Pietro, Paolo, Francesco e Bernardino da Siena*. L'opera è stata attribuita a Sinibaldo Ibi a partire da una osservazione di Cavalcaselle (Maddoli 1983, p. 171).

costituisca un elemento connaturato alla particolare sensibilità dell'artista e alla sua prima formazione.

Per la stessa ragione non è possibile ricercare a Roma le ragioni degli "impulsi ribelli" e delle "impazienze antiortodosse" esibite dal Trofi, impulsi manifestati in tutta Italia da "una pattuglia di artisti variegata, ma non eterogenea, ora accomunati ora divisi da affinità elettive o di scuola, ma saldamente collegati fra loro da un comune atteggiamento mentale"[1640].

A mio giudizio, infatti, il termine che più di ogni altro riesce a fotografare efficacemente la situazione artistica romana nei primi decenni del Cinquecento, nel periodo compreso tra la fine del pontificato borgiano e l'inizio dell'età di Giulio II (fino all'arrivo di Raffaello e alle imprese della Cappella Sistina e delle Stanze Vaticane), è quello di "eclettismo".

I primi anni del nuovo secolo, infatti, ci presentano nel panorama figurativo della capitale una cultura "composita" di cui la critica non ha ancora chiarito completamente le sfaccettature e le varie declinazioni. In tale contesto si assiste all'allentamento di quella coerente visione della realtà che era stata messa a fuoco dalla pittura umbro-toscana nel ciclo quattrocentesco della Cappella Sistina e che, secondo varie declinazioni, si era diffusa ampiamente all'interno della città attraverso l'attività di Perugino, Piermatteo d'Amelia, Pintoricchio e dei loro collaboratori, influenzando e imponendo un importante canone estetico di riferimento a tutti i maestri locali, tra cui il più prensile, intelligente e dotato fu senza dubbio Antoniazzo Romano.

Un linguaggio, quello umbro-toscano che, pur mantenendo la sua preminenza, inizia ad allentarsi e a perdere la sua stringente coerenza interna a partire dal pontificato di Alessandro VI, soprattutto con il cantiere pittorico dell'appartamento papale in Vaticano: un cantiere babelico, caratterizzato dalla partecipazione di numerose maestranze ancora non ben identificate, che lavorano concitatamente senza rispettare una unitaria idea di conformità stilistica. Nasce in questo momento quello che è stato definito "cantiere composito romano", inteso nell'accezione di una totale indifferenza, sia da parte dei maestri direttori dei lavori che della committenza, nei confronti della coerenza formale interna di un ciclo pittorico, a tutto vantaggio della pregnanza iconografica e degli intenti encomiastici[1641]. Una tendenza probabilmente favorita anche dalla diversa sensibilità artistica delle nuove *elìtes* della corte

1640 Pinelli 1993, p. 59.

1641 La definizione di cantiere composito romano è stata formulata da Frapiccini (2013, pp. 146-151), a partire dagli studi condotti da Edith Gabrielli (*Oltre la "*florentina mathodus*". Pratica e pratiche di bottega a Roma nel XV secolo*, in *Il '400 a Roma. La rinascita delle arti da Donatello a Perugino*, catalogo della mostra a cura di M. G. Bernardini e M. Bussagnli (Roma, 29 aprile – 7 settembre 2008), Milano 2008, I, pp. 63-69) per un approfondimento sul tema cfr. *infra* cap. II (*La* questio *della tavola della Madonna dei Raccomandati: Cola da Orte, Egidio di Cola e Giovanni Antonio da Roma*).

pontificia, all'interno della quale si assiste, con l'avvento di Alessandro VI, all'introduzione di numerosi esponenti di cultura figurativa iberica.

La minore familiarità con la pittura italiana e con la sua grande coerenza linguistica interna che individuava e divideva tra loro le varie scuole locali, deve senza dubbio aver favorito la nascita a Roma di un linguaggio composito, dai nessi sintattici più allentati, in cui confluivano le varie esperienze dominanti in quel momento nell'Urbe: dalla cultura umbro-pintoricchiesca a quella senese, dalla tradizione emiliana a quella settentrionale o a quella antoniazzesca, tutte al servizio della nuova passione per i motivi archeologici e antichizzanti. Senza correre il rischio di semplificare un fenomeno che andrebbe definito in tutte le sue complesse sfaccettature e che meriterebbe un approfondimento specifico e molto impegnativo (che esula dai limiti di questa ricerca), mi sembra utile ricordare come proprio alcuni cantieri centrali in questi primi anni del Cinquecento, come l'abside della chiesa di Sant'Onofrio al Gianicolo, le cappelle nella chiesa di San Pietro in Montorio, gli affreschi nelle sale dei Fasti e di Annibale nel Palazzo dei Conservatori in Campidoglio, e ancora i dipinti dell'abside della chiesa di Santa Croce in Gerusalemme, risultino essere caratterizzati proprio da un pluringuismo[1642] in cui le varie tendenze si mescolano tra loro creando un amalgama dal sapore eclettico e dal livello formale che non raggiunge mai vertici assoluti di qualità.

In questo contesto così complesso si disperde, perciò, il carattere eversivo e contestatore della pittura di Jacopo Ripanda, il quale in realtà si mostra piuttosto un abile direttore di grandi cantieri decorativi accomunati, più che dalla cifra stilistica, dal particolare tipo di contenuto di soggetto antiquario, in cui il maestro sembra essersi specializzato.

Sia gli episodi storici della Roma monarchica e repubblicana del Palazzo dei Conservatori che gli affreschi di argomento traianeo realizzati nell'Episcopio di Ostia, assegnati dalla critica al pittore bolognese, risultano caratterizzati da una profonda eterogeneità e da forti "incongruenze stilistiche"[1643]. Inoltre, l'impatto che poté avere nel panorama artistico romano Amico Aspertini, sembra essere del tutto trascurabile, in quanto non risulta che il maestro abbia lasciato delle opere in questa città. L'unico vero picco di contestazione anticlassica che vi fu nella capitale pontificia, in realtà, è rappresentato dalle immagini spiritate e nervose che interpretano l'antichità in chiave dionisiaca, che Filippino Lippi dispiegò in Santa Maria sopra Minerva all'interno della Cappella Carafa. Un'opera che lasciò un segno importante sull'attività degli artisti nell'Urbe e che non mancò di esercitare una sua influenza anche in un altro pittore sceso dalla provincia, come Rinaldo da Calvi, il quale deve essere associato a

1642 Frapiccini 2013, pp. 149-151.
1643 Ivi, p. 151.

Monaldo nella schiera dei maestri che portarono una ventata di contestazione anticlassica nel territorio del *Patrimonium Petri*.

Da parte sua Monaldo Trofi deve essere entrato in contatto con il clima figurativo romano probabilmente in un secondo momento, alla fine del secondo o nei primi anni del terzo decennio del XVI secolo, quando ormai la fase di passaggio tra la "seconda Maniera" dei pittori quattrocenteschi e quella "moderna" era ormai conclusa e si andava sperimentando in città una nuova, breve, dorata stagione di fulgente e più maturo classicismo.

Il Compianto *di Tarquinia e la* Sacra Conversazione *di Canino*

Il *Compianto* di Tarquinia costituisce, a mio avviso, un capolavoro dell'anticlassicismo viterbese e uno dei manifesti più alti della pittura del territorio nei primi anni del Cinquecento: esso rappresenta, perciò, un obbligato punto di partenza per intraprendere un approfondito ragionamento critico sulla figura di Monaldo Trofi.

L'alta qualità del dipinto deve, in parte, la sua spiegazione al tema iconografico svolto nella tavola, nel quale l'artista ha avuto la possibilità di dare libero sfogo a quelle che, probabilmente, sentiva come le sue corde più caratteristiche, rappresentate dal *pathos* e dalla tensione lirica poste al servizio di un profondo sentimento religioso. In questo modo il maestro ha così lasciato riaffiorare gli elementi più radicati del proprio mondo figurativo, certamente scaturito da una prima formazione di matrice non centroitaliana, che gli hanno permesso di conferire all'opera un aspetto di forte originalità rispetto alla tradizione figurativa locale.

Basti osservare, infatti, la rude e noncurante resa della figura umana, del tutto indifferente alla rispondenza delle proporzioni armoniche delle varie parti del corpo (intesa alla stessa stregua di un pittore germanico), la compiaciuta volgarizzazione delle fisionomie degli astanti o l'ammassarsi dei personaggi alle estremità della composizione, dove una calca umana riempie completamente l'intera superficie della tavola lasciando al contempo sguarnita la parte centrale. Quest'ultima soluzione, tuttavia, anziché concentrare l'attenzione verso il punto di fuga sereno e compassato dell'orizzonte (come nei paesaggi umbri), devia in una visione fabulosa e pittoresca, che si sperde nelle brume e nei picchi fantasiosi delle montagne azzurrine e in una serie di annotazioni episodiche e divaganti che catturano l'occhio e lo distolgono dall'episodio principale.

Si coglie, in sostanza, una insofferenza nei confronti di quella logica classicistica che ordina i vari elementi del quadro secondo un preciso equilibrio gerarchico, e che stringe in un'unica e pura forma geometrica tridimensionale le linee portanti della composizione. Si guardi, ad

esempio, come il maestro, nella sua spiccata attitudine sperimentatrice, giochi con i ritmi compositivi, con le assonanze e le allitterazioni che creano un effetto di rimandi interni all'opera davvero singolari, funzionali a rompere l'equilibrio della scena: le due Marie alle spalle della Vergine, sulla destra, ad esempio, sono una replica sdoppiata in due personaggi (per simmetria o per esatta duplicazione) della Maddalena alla sinistra della madre di Gesù[1644], in quanto la più anziana costituisce una esatta ripresa speculare del ghigno ancor più accentuato della giovane, mentre l'altra ne riprende esattamente l'identico gesto imbalsamato. Allo stesso modo l'anziana piangente, che con gesto patetico e teatrale si asciuga gli occhi con il velo che le cinge il capo[1645], rappresenta una duplicazione del volto della Vergine, quasi fosse una manifestazione del suo stato d'animo straziato dal dolore.

Lo stesso discorso può essere fatto per i personaggi maschili sulla sinistra che si ripetono con un medesimo profilo che ritorna nell'uomo inginocchiato sulla destra. E poi ancora si guardi come è forte il contrasto tra Nicodemo, nobile nella sua fluente barba[1646], che indica il chiodo con un'espressione intensa, corrucciata, uno sguardo penetrante e fisso di fronte a sé, quasi a rivolgere una domanda indignata all'osservatore, e i due ritratti di personaggi che osservano la scena dietro di lui all'estrema destra: due figure queste ultime, forse i committenti dell'opera, che sembrano prese di forza dall'opera di un pittore d'oltralpe, tanto grifagne, inclementi nella resa della pinguedine e dei segni del tempo e lontane da qualsiasi tentativo di ricerca di un bello ideale, appaiono le loro fisionomie.

Con questo, tuttavia, non si vuole negare nel dipinto anche un'attenzione per modelli di opere classiciste centro-italiane, che il maestro tiene sempre presente ma solo per utilizzarne dei singoli brani o quelle soluzioni compositive a lui più congeniali.

Ad esempio, come hanno giustamente osservato Faldi e Petrocchi, si coglie pienamente la vicinanza del maestro alla figuratività signorelliana, come ad esempio nel san Giovanni Evangelista, il cui gesto teatrale e lo scorcio del volto dal basso riprende quelli dei personaggi dipinti dal cortonese all'interno della cappella di San Brizio[1647]. Allo stesso modo la giovane Maria sulla destra, nelle fattezze del volto sembrerebbe rifarsi alla *Maddalena* dipinta da Signorelli nel 1504 per la pala destinata all'omonima cappella sulla parete sinistra della medesima cappella Nova. Infine, lo stesso corpo del Cristo, nell'evidenza scultorea delle

1644 Petrocchi 2015, p. 163.

1645 Petrocchi (*ibidem*) ha individuato nel gesto una consonanza con quello del san Giovanni nella *Pietà* del Bramantino, ripreso dallo stesso pittore milanese nella successiva *Crocifissione* di Brera.

1646 La barba di Nicodemo è resa con acuta attenzione fiamminga ai valori epidermici ed è caratterizzata da uno sfumato sensibilissimo, che si svolge in virtuosismo nelle due punte e nelle ciocche dei capelli, molto simile a quello messo in opera dal Perugino nelle opere fiorentine dei primi anni novanta.

1647 *Ibidem.*

articolazioni palesa una conoscenza dell'affresco con la *Pietà* nella cappella dei Santi Faustino e Pietro Parenzo all'interno dello stesso ambiente del Duomo di Orvieto.
Il passaggio ad Orvieto di Monaldo prima del 1507 è quindi più che sicuro, come si riscontra da una citazione ancor più letterale, quella della guardia spaventata sulla sinistra della lunetta con il *Cristo risorto* del Museo D'Arte Sacra di Tarquinia, una figura che ricalca letteralmente l'impostazione del personaggio in primo piano nella scena del *Finimondo* affrescata da Signorelli, sopra l'arcata d'ingresso alla cappella di San Brizio, nella parte sinistra della parete di controfacciata.
Tuttavia, non si può fare a meno di notare come i gesti ampi e teatrali, rimandino attraverso Signorelli ad una mimica tipicamente peruginesca, come le mani spalancate della Maddalena, che si ritrovano nello straordinario *Compianto* peruginesco di Palazzo Pitti del 1494: qui, infatti, nella donna raffigurata stante al centro della composizione si riscontra un analogo gesto di stupore sottolineato dalle braccia spalancate con le palme sollevate, così come ritornano le dita serrate di San Giovanni Evangelista. Uno schema compositivo, quello del san Giovanni dipinto da Monaldo, che risulta tra i più caratteristici del repertorio peruginesco, basti per darne un esempio l'analogo santo realizzato dal Vannucci nella *Crocifissione Chigi* della chiesa di Sant'Agostino a Siena.
Anche il personaggio inginocchiato sulla destra di Tarquinia sembra ripetere la stessa posa dell'analogo personaggio che sorregge il sudario di Cristo in basso a destra nella tavola peruginesca, così come il marcato tonalismo delle figure, l'attenzione alla resa della verità materica dei tessuti delle vesti, la grande sensibilità dello sfumato leonardesco stemperata e vivificata a un tempo dal tonalismo veneto studiato dal Vannucci in occasione del suo soggiorno nella città lagunare del 1494, sono tutti elementi che Monaldo sembra tenere presente nel suo *Compianto* del 1507.
Il confronto con l'opera del Perugino si presta bene a esemplificare i caratteri peculiari della tavola dipinta dall'artista còrso: nel dipinto eseguito dal Vannucci per la chiesa fiorentina delle Clarisse si evidenzia tutto l'impegno profuso dal pittore nel ricondurre ad una unitaria e superiore idea di equilibrio e armonia una complessissima composizione.
Nel quadro della Galleria di Palazzo Pitti tutto è calibrato nel minimo dettaglio in un instancabile studio di mirati bilanciamenti di pesi e contrappesi: gesti declinati secondo le più varie gamme degli affetti si rimandano, infatti, gradualmente l'uno con l'altro senza scosse o violenti accenti patetici, mentre tutto è sottoposto al controllo attento del maestro, esercitato su ogni più piccolo elemento e ricondotto ad una visione unitaria attraverso la veduta magistrale e rasserenante dell'ampio e solenne paesaggio. Quest'ultimo appare soffuso di una

luce calda, dal chiaro valore simbolico, ed esaltato per mezzo dell'accordo denso e assai complesso degli impasti cromatici, che risolvono l'intera composizione in una sinfonia tonale dal profondo sapore classicista.
Pur nell'estrema articolazione delle pose dei personaggi e nella ricchezza della descrizione della scena, nell'opera peruginesca lo sguardo tende sempre a ricadere sul soggetto principale della composizione, la figura del Cristo, che costituisce il punto indicato dal volto della Vergine, posto quest'ultimo all'intersezione degli assi diagonali del quadro. La complessa orchestrazione del Perugino, che raggiunge nel *Compianto* fiorentino uno dei vertici della sua arte, pur richiamata nel dipinto di Monaldo, in realtà vi è continuamente messa in discussione. Nel dipinto cornetano, infatti, l'occhio si perde nella massa indistinta dei personaggi che non offre alcuna via preferenziale di lettura. Il pittore non ci indica immediatamente il protagonista del racconto né ci offre un ordine narrativo, ma ci spinge a ricercarlo incessantemente in tutti i volti degli astanti; la composizione, molto studiata, è caricata di impulsi contrastanti e la visione d'insieme si frantuma nel gioco delle corrispondenze e delle divagazioni. I volti, rispetto a quelli nell'opera del Perugino, dalla caratteristica aria dolce e angelica, si caricano di un'espressività sopra le righe e rifuggono dal puro compiacimento estetico per indugiare nelle deformazioni grottesche dei ghigni e nel loro dichiarato aspetto anticlassico.

Alla luce di una attenta lettura della tavola con il *Compianto* di Tarquinia (mi sembrerebbe più adatto definire l'opera *Pietà* o *Compianto sul corpo morto del Cristo*, piuttosto che *Deposizione*), andando ad osservare il dipinto di Canino conservato nella collegiata di San Giovanni, il rapporto con la cultura umbro-peruginesca appare ancor più evidente, mentre la contestazione nei confronti del modello classicista non risulta ancora del tutto esplicita.
A mio avviso, non è così scontato che l'opera di Canino debba essere datata molti anni indietro rispetto alla tavola del 1507 (Faldi parlava di almeno un decennio), ed essa potrebbe essere collocata anche ai primi anni del Cinquecento. L'ampia distanza cronologica tra le due tavole veniva presa in considerazione, infatti, sulla base del notevole scarto linguistico riscontrabile rispetto alla *Pietà* di Corneto. Tuttavia, se si prende in considerazione un dipinto sicuramente successivo a quest'ultima, realizzato da Monaldo tra il 1510 e il 1513, come la *Pala di San Quirico di Viterbo*, ci si accorge di come anche in seguito il pittore còrso seppe muoversi utilizzando registri diversi in base al soggetto da rappresentare e, a mio avviso, soprattutto in base alla destinazione dell'opera.
Nella *Sacra conversazione* attualmente nella chiesa di San Francesco di Viterbo, infatti, un

dipinto documentato di Monaldo Trofi che lo eseguì originariamente per la chiesa viterbese di san Quirico[1648], l'artista ritrova una sua classica compostezza, recuperando lo schema piramidale e gerarchico sperimentato a Canino, senza tuttavia rinunciare alle sue divagazioni e agli scarti dal canone classicista. Probabilmente, quindi, il pittore còrso seppe modulare il proprio linguaggio secondo le richieste della committenza e sembrerebbe di capire come in opere dal carattere più ufficiale o di presentazione (che dovevano servire a promuovere l'immagine professionale del maestro presso delle piazze in cui egli non era ancora affermato), il pittore abbia mantenuto un profilo più ortodosso e conforme alla tradizione locale.

La pala di Canino, per la sua particolarmente accentuata cura esecutiva, per la presenza della firma, per l'impegno profuso anche nella realizzazione dei numerosi elementi simbolico-religiosi realizzati con l'accuratezza ottica di un fiammingo, sembrerebbe palesarsi come una sorta di "prima commissione importante" per l'artista sul territorio, un biglietto da visita che doveva promuoverne l'immagine per una committenza importante come poteva essere quella dell'ordine Osservante (dal quale Monaldo riceverà successivamente altri incarichi di prestigio), il quale aveva avuto l'autorizzazione ad edificare il complesso di Canino con una bolla di Sisto VI solo nel 1474[1649]. Sebbene nel Settecento la tavola fosse inserita all'interno di una cornice lungo la parete sinistra della chiesa, non escluderei che per l'importanza del soggetto essa possa essere stata destinata in origine all'altare maggiore della chiesa.

L'opera si presenta al primo impatto come la prova dal gusto un po' eclettico di un pittore che si sforza di conferire il più possibile solenni e devote sembianze umbro-peruginesche alla propria composizione. Ne è una dimostrazione l'articolata forma del trono con il piccolo gradino cubico sul davanti, ispirata a quella dipinta da Pietro Vannucci nella *Pala dei Decenviri* di Perugia o a quello che ricompare con il dettaglio della natura morta nella *Pala di Fano.* Allo stesso modo, la particolare posa chiastica della Vergine con il Bambino in braccio è chiaramente desunta dalle opere del Perugino dei primi anni novanta, tra le quali quella che sembra avvicinarsi di più al dipinto caninese sembra essere la tavola della chiesa di Sant'Agostino a Cremona. Di certo il maestro còrso deve aver studiato attentamente sui testi del Perugino e deve essere rimasto profondamente colpito dalla sensibilità pittorica delle sue tavole e dei suoi paesaggi. Rispetto a quest'ultimi, tuttavia, Monaldo manifesta una predilezione per la descrizione fantastica e la divagazione narrativa che lo avvicina molto al Pintoricchio, a differenza del quale, tuttavia, egli riesce a conferire un particolare stato

1648 Sul dipinto cfr. Lanzetta-Narcisi-Ricci 2005, p. 44; Ricci 2011, p. 521-522.
1649 Tizani 2008, p. 119.

d'animo tipicamente nordico, velato di ombrose e “inquiete malinconie”, già segnalato dalla critica[1650].

Allo stesso modo deve essere vista la fedeltà nella resa della descrizione lenticolare dei dettagli e lo sforzo nella visione totalizzante della realtà, tutta messa a fuoco in ogni particolare, dalle nature morte simbolico-religiose del primo piano, alla precisione ornitologica con cui vengono tratteggiati gli uccelli che distraggono l'attenzione volteggiando in ogni dove nel cielo: una miriade di esseri e oggetti che non partecipano minimamente al sacro consesso dei santi, creando continui momenti di distrazione. Si guardi, ad esempio, il gustoso dettaglio del pettirosso che becca nel primissimo piano un biscotto o l'arancia che rotola dietro ai piedi di san Francesco, o ancora la beccaccia che distrae lo sguardo di Gesù solcando l'aria come un intruso impertinente nella zona sinistra del quadro, mentre dalla parte opposta volteggia un passero. Tutta la superficie formicola di vita fin nelle figurette miniaturizzate e filiformi, quasi piccoli insetti, che si muovono nello sfondo, e palesa quella “mobilità di visione” tipica degli artisti nordici osservata da Faldi. Tutto sembra importante e percorso da un fremito di vita che carica di tensione espressiva la composizione, un'esaltazione cui partecipano gli stessi protagonisti, come il Bambino e san Giovanni Evangelista, contraddistinti da uno sguardo un po' spiritato, o per il Battista, segnato da un'espressione profondamente malinconica.

Un vero brano di eccellenza pittorica, inoltre, è costituito dal paesaggio e dalla descrizione minuta delle varie essenze arboree che si stagliano contro l'orizzonte, tutte indicate nella precisione morfologica delle varie chiome fronzute. Tuttavia, tale complessità trova una sintesi efficace attraverso una visione atmosfericamente veritiera, che dissolve nelle lontananze delle nebbie leonardesche gli alti colli gibbosi di quello che sembra un panorama lacustre dell'alta Italia.

Proprio per questo non escluderei che il pittore possa essersi formato in una località del nord della penisola e che poi sia sceso verso il centro, passando per Perugia e, forse, anche a Firenze, dove potrebbe aver avuto modo di studiare tanto gli esiti del Vannucci quanto quelli dei pittori fiorentini e fiamminghi, i cui paesaggi venivano ripresi a piene mani nelle opere degli artisti della città medicea proprio negli anni a cavallo tra Quattro e Cinquecento.

Il transito di Monaldo per Perugia potrebbe essere avvenuto proprio a cavallo dei due secoli, come sembrerebbero rilevare alcune assonanze riscontrabili tra la tavola di Canino e alcuni attestati di pittori perugini formatisi all'ombra del Vannucci, come Berto di Giovanni o

1650 Macioce segnalava infatti, una “qualche apertura nei confronti di una cultura d'immagine di tipo settentrionale” (Macioce 1983, p. 241).

Eusebio da San Giorgio. I rapporti contrastanti di questi artisti con il classicismo accademizzante del maestro si tradussero, infatti, in dipinti dal sapore eclettico e dal tono altalenante in cui adesioni convinte al linguaggio del maestro di Città della Pieve si sposano al gusto per le atmosfere nordiche, ad alcune aperture in direzione di Raffaello e ad alcune sortite polemiche e contestatrici che caricano di umori sopra le righe le compassate soluzioni peruginesche, come ad esempio nella *Pala di San Giovanni Evangelista* di Berto di Giovanni della Galleria Nazionale dell'Umbria, avvicinabile per certi aspetti al *Sacra Conversazione* di Canino.

Un ulteriore osservazione che scaturisce dall'osservazione del dipinto del Truffetta, inoltre, è la sua particolare attenzione ai fatti artistici con cui il maestro entra in relazione, i quali entrano a far parte del suo bagaglio innestandosi in un repertorio di soluzioni che vengono tutte trasfigurate e rigenerate dalla vivace fantasia umorale dell'artista.

Probabilmente il maestro dovette appuntarsi nei suoi viaggi su dei taccuini quelle soluzioni compositive che dovettero colpirlo maggiormente, come ad esempio la particolare forma del trono della Vergine desunta dal Perugino, replicata dal pittore in tre dipinti, o la posa dei due personaggi inginocchiati raffigurati di spalle in primo piano (san Francesco e san Girolamo), una invenzione che non si ritrova in nessuna pala d'altare peruginesca, ma che al contrario era tipica dei pittori fiorentini degli anni ottanta, come ad esempio Ghirlandaio, le cui opere furono forse osservate dal Trofi direttamente a Firenze, o nella più vicina Narni, dove all'interno della chiesa osservante di San Girolamo il maestro fiorentino aveva lasciato nel 1486 una monumentale pala in cui è molto evidente tale espediente compositivo.

Ancora, la particolare posa della mano sinistra della Vergine, che si appoggia con il palmo al corpicino del Bambino, trova una corrispondenza con la lunetta affrescata dal Pastura per la Chiesa di Santa Maria del Paradiso a Viterbo, mentre appare singolare il richiamo, nuovamente effettuato da un'opera di Pietro Vannucci, del gesto della mano destra di Maria, che mentre sostiene delicatamente con una sofisticata postura delle dita il corpicino del Figlio (una posa ripresa anche da Antonio del Massaro), contemporaneamente stringe un lembo della veste tra pollice e indice, una soluzione che si ritrova in diverse opere di Pietro, tra le quali spiccano la *Madonna con il Bambino tra i santi Caterina e Giovanni* del *Louvre* e la sua replica con le sante *Caterina e Rosa* del *Kunsthistorisches* di Vienna. In particolare, da quest'ultima opera sembrerebbe derivare anche in parte la fisionomia della Vergine di Canino, il cui volto appare vicino a quello della santa Caterina.

Il modello classicista umbro-peruginesco, per quanto tenuto presente e replicato in numerosi dettagli nella pala di Canino, un'opera complessa, e strutturata secondo forme piuttosto

tradizionali e magniloquenti, in realtà risulta velatamente disatteso attraverso la ricchezza degli spunti elaborati dall'artista e la vivace animazione psicologica dei personaggi, che spezzano l'equilibrio complessivo portando l'osservatore a vagare nella composizione in cerca di un *climax* su cui focalizzare l'attenzione.

Anche in questo caso, perciò, pur in maniera sotterranea e non esplicitamente dichiarata, risulta chiara la direzione eversiva e contestatrice intrapresa dal pittore che rifugge dal compassato, tranquillo e devoto mondo peruginesco per manifestare un'emotività inquieta, una predilezione per gli stati d'animo umorali e per una visione brulicante e mutevole della realtà.

Mi sembra, infine, importante segnalare l'esile sagoma scura dell'albero secco e contorto che si staglia, insieme a due piccoli profili di uccelli appollaiati, contro il cielo in controluce sopra alla testa dell'evangelista, un'ombra eseguita di getto e con un gesto intenso e nervoso, che dà conto di una particolare sensibilità per una visione del paesaggio lirica e trasfigurata, in un certo senso intensamente "romantica", che si ritroverà in maniera sempre più manifesta anche nelle opere successive, per raggiungere un vertice molto alto di poesia nella *Resurrezione* del Museo d'Arte sacra di Tarquinia.

L'attività di Monaldo nel secondo decennio del Cinquecento

È stato osservato come l'apparente distanza che separa l'opera di Canino da quella di Tarquinia potrebbe essere imputata alla diversa scelta di registro linguistico operata da Monaldo in base al soggetto e alla destinazione dei suoi dipinti, più spiccatamente patetica e grottesca per un'opera destinata alla devozione e raffigurante un tema dalla forte connotazione drammatica come quello del compianto, eseguito per un centro come quello di Tarquinia in cui il maestro doveva essere conosciuto, più in linea con la tradizione le Sacre Conversazioni e le pale realizzate per i centri in cui il pittore non era ancora noto o che dovevano essere collocate in ruoli ufficiali e di grande visibilità istituzionale come gli altari principali delle chiese degli ordini religiosi.

Come si è già osservato un esempio è costituito dalla *Madonna in trono con il Bambino tra i santi Pietro, Giovanni Battista e Quirico* attualmente nella chiesa di San Francesco di Viterbo, realizzata tra il 1510 e il 1513. Sono questi anni importanti per il pittore, cui viene riconosciuto ufficialmente un ruolo di maestro esperto nella propria arte quando nel maggio del 1509 viene chiamato a stimare gli affreschi eseguiti a Corneto dal Pastura. È stato a mio avviso messa bene in risalto da Balduini la ragione per la quale il pittore, contrariamente al

prezzo richiesto da Antonio del Massaro e confermato da Costantino di Jacopo Zelli, abbia proposto di abbassare il compenso al Pastura di un terzo, da 450 a 300 scudi. Monaldo, infatti, in quel momento doveva essere già noto a Tarquinia (vi aveva eseguito nel 1507 il *Compianto*, in cui si firma, a quanto sembra "*cornetanus*"[1651]) e probabilmente era stato chiamato dal capitolo del duomo di Santa Margherita per fare gli interessi dei committenti[1652].
Negli atti riguardanti la stima degli affreschi, molto noti per il fatto che i due stimatori provenienti da Viterbo chiamarono a dirimere la questione Luca Signorelli, il Truffetta viene indicato come "abitante di Viterbo", così come abitante di Viterbo egli è ricordato anche nei documenti relativi alla tavola eseguita per la chiesa di San Quirico ora in San Francesco.
Tuttavia, tra il 1509 e il 1513 il maestro dovette continuare a viaggiare tra Viterbo e Corneto, come testimonia il contratto di allogazione della tavola dipinta per i Casenghi di Tarquinia in Santa Maria in Valverde, datata al 1512 ma commessa al pittore il 24 giugno 1509[1653], pochi giorni prima che questi si incontrasse a Viterbo, il successivo 11 agosto, per concludere davanti al Governatore con lo Zelli e il Signorelli la vertenza sulla valutazione del lavoro del Pastura.
La pala dei Casenghi, perciò è stata eseguita contestualmente a quella di San Quirico e manifesta una fase di attività del maestro in cui egli si trovava a frequentare il variegato contesto artistico viterbese.
Purtroppo l'opera di Viterbo è stata completamente trasfigurata da una pesantissima ridipintura che ne ha quasi completamente cancellato l'aspetto originario. Ciononostante, è possibile ancora osservare negli elementi generali della composizione alcune soluzioni che proseguono lungo quella direttrice già manifestata nella tavola di Canino e apertamente professata nel *Compianto* di Tarquinia.
In primo luogo risulta a mio avviso interessante notare come il pittore abbia riproposto nella postura del San Giovanni Battista, quella escogitata da Pastura per l'analogo personaggio dipinto nell'affresco in Santa Maria Nuova a Viterbo raffigurante *San Girolamo penitente tra i santi Giovanni Battista e Lorenzo*. Evidentemente Monaldo deve essere rimasto colpito dalla particolare postura delle gambe del personaggio, atteggiate come nella posizione di un passo di danza, così come l'accentuato plasticismo della muscolatura, la ferinità conferita al volto

1651 Balduini 1985, p. 89.
1652 Ivi, pp. 48-49.
1653 Fagliari Zeni Buchicchio 2004, p. 79 n. 104. Nel documento che riporta il contratto del cottimo al pittore la società dei Casenghi si impegna a pagare Monaldo trenta ducati in cambio di un dipinto destinato all'altare di Sant'Antonio Abate all'interno della chiesa carmelitana di Santa Maria in Valverde. L'opera doveva rappresentare sant'Antonio seduto in trono e dei santi Sebastiano e Rocco, un fregio tutto intorno e sotto delle storie di Sant'Antonio. Purtroppo sia la cornice originale che la predella sono andate perdute.

dalla chioma folta e indomita, tutti elementi ripresi e accentuati nel personaggio monaldesco. Una posa quella del Battista che piacque così tanto al pittore còrso da replicarla nel san Sebastiano dell'altare dei Casenghi di Santa Maria in Valverde: il santo mostra un'anatomia atletica, un torace tonico con i pettorali espansi, il diaframma rialzato a mettere in evidenza gli addominali e palesa una concezione monumentale della figura umana che certamente derivò al maestro dal Signorelli, ma che, è bene metterlo in evidenza, costituisce un elemento centrale anche nella poetica pasturesca. Basti guardare con attenzione la forza e il risentimento plastico con cui Antonio da Viterbo ha realizzato le articolazioni e i muscoli delle gambe e delle braccia del san Giovanni nell'affresco in Santa Maria Nuova e, nello stesso dipinto, nel san Girolamo penitente, tonico e possente e delineato con vivo senso della massa.
Le due tavole eseguite da Monaldo contemporaneamente per le città di Viterbo e di Tarquinia mostrano ulteriori elementi in comune: in entrambe il pavimento è costituito da una scacchiera di piastrelle e, probabilmente, lo stesso paesaggio che si staglia in lontananza dietro ai santi Rocco, Sebastiano nel dipinto cornetano doveva comparire in origine anche nel fondale della tavola viterbese. Qui come a Tarquinia, come è stato notato[1654], ritorna il piccolo gradino cubico alla base del trono, lo stesso utilizzato a Canino, ma nella pala di San Quirico la parte alta è risolta in maniera insolita, con una struttura del trono che invece di chiudersi in una nicchia absidata, forma una sorta di copertura sopra alla testa della Vergine, sorretta da mensole a voluta: un dettaglio poco tradizionale che sembrerebbe quasi recuperare le forme bizzarre e lambiccate dei troni eseguiti da Pancrazio Iacovetti.
Ingiudicabile, purtroppo, nella pala di San Quirico è la qualità esecutiva e il *ductus* pittorico dei volti delle figure, mentre si segnala lo scatto verso sinistra compiuto da Maria, che non è regalmente e compostamente seduta sul trono, ma in una insolita posa plastica si piega di lato per sostenere suo figlio (la mano destra di Maria replica il manierato gesto peruginesco già registrato a Canino), ritto in piedi sul bordo della seduta verso san Quirico e rivolto di scatto con la testa all'indietro alla madre, i suoi piedini divini posati sopra al manto della Vergine. La classica Sacra Rappresentazione è in realtà rivisitata in chiave narrativa e l'equilibrio composto delle numerose varianti del tema fornite dal Vannucci e dai sui seguaci, tra cui il Pastura, viene qui evitato attraverso lo spostamento verso sinistra del punto focale della scena, che pur nella sua più canonica organizzazione, si carica di una certa animosità e dinamicità interna. Allo stesso modo una trovata stravagante che sposta sulla sinistra l'attenzione dell'osservatore è rappresentato dal banchetto su cui viene posizionato il piccolo Quirico per potersi avvicinare al Bambino, una trovata originale che contribuisce ad aumentare gli spunti

1654 Ricci 2011, p. 522.

narrativi presenti nel quadro.

Non ritengo che in quest'opera il "peruginismo" dell'artista appaia "incipiente"[1655], al contrario mi sembra che pur conservando nelle figure stanti eseguite in composizioni ufficiali una certa elasticità danzante tipica delle figure del Vannucci, Monaldo, a partire dai dipinti degli inizi del secondo decennio del secolo, inizi ad allontanarsi dai modelli umbri per ricercare una personale poetica che si declina variamente a seconda delle esigenze della committenza: intimistica e lirica nelle opere destinate agli altari delle famiglie locali, patetica e fortemente drammatica nei soggetti collegati alla rappresentazione della Passione, caratterizzata da un'impostazione più ufficiale ed ortodossa nelle composizioni commissionate dagli ordini religiosi importanti per gli altari principali delle loro chiese.

Nonostante la tavola dei Casenghi denunci la stessa amalgama eclettica che si riscontra nella *Sacra conversazione* di Canino, l'opera appare risolta in maniera più equilibrata e con forme del tutto canoniche. Si è visto come il san Sebastiano riprenda nella postura e nell'anatomia espansa una soluzione del Pastura, probabilmente enfatizzata in chiave signorelliana, non senza qualche esagerazione e una generale rigidezza nella conduzione del disegno. Il volto della figura, al contrario, è tipico del repertorio di Monaldo, che semplifica con qualche distorsione i volti perugineschi e signorelliani scorciati all'insù, e ripropone la stessa fisionomia già sperimentata nel san Giovanni del *Compianto* del 1507[1656]. Estremamente comune appare il trono su cui è assiso sant'Antonio abate, il quale nell'impostazione generale della figura sembra richiamare addirittura esiti antoniazzeschi.

Tuttavia, il volto del santo eremita è reso con una tale penetrante e acuta caratterizzazione pittorica, una morbidezza cromatica, uno sfumato così sensibile e una tonalità atmosferica talmente avvolgente da elevare notevolmente il livello della figura. Antonio è indagato con sensibilità psicologica e si carica di umori inquieti, mentre gli occhi velati di tenue malinconia animano il volto di una intensità quasi lottesca. Allo stesso modo, un personaggio ugualmente intimistico e "lottesco" appare san Rocco, isolato nel suo pesante mantello in una atteggiamento dimesso, la bocca socchiusa, lo sguardo basso, egli si presenta come una figura umanamente accostante. Il paesaggio al contrario, mantenendo quel suo umore nordico, si presenta più indistinto spinto in lontananze nebbiose dove fanno capolino le sagomette degli alberi, ma meno caratterizzato rispetto ai dipinti precedenti, come se si fosse allentato nel pittore l'interesse fiammingo per la resa lenticolare della realtà.

Probabilmente nel corso del secondo decennio il pittore dovette eseguire anche la pala con

1655 *Ibidem.*
1656 Faldi 1970, p. 48.

l'*Adorazione dei Magi* per la chiesa di Santa Maria in Valverde, un'opera che si segnala per l'acceso cromatismo, in particolare esaltato dal mantello rosso che scende dal Re Mago di spalle in primo piano cui fanno riscontro le calze del medesimo colore del suo compagno sulla sinistra dal mantello verde. La ripresa di un abbigliamento all'antica per quest'ultimo personaggio che indossa una cotta loricata, cui si accompagnano i fantasiosi copricapi, quasi "pisanelliani", costituisce uno dei vari spunti eccentrici abilmente dissimulati all'interno dell'opera: ad esempio l'armatura all'antica del Re Mago sulla sinistra, anziché essere stretta da una fascia alla vita annodata all'altezza dell'ombelico, come nell'antichità, è tenuta da una moderna cintura, ritratta con attenzione fiamminga, lo stesso personaggio sostiene nella mano il proprio dono per Gesù dalle dimensioni ridicolmente miniaturizzate, così come estremamente elegante ed eccentrico, dal sapore nordico, risulta il velo di Maria ripiegato sulla testa a lasciare scoperta metà dell'acconciatura della Vergine.

Anche qui, come nella pala di San Giovanni a Canino, il paesaggio assume una valenza centrale nell'economia del dipinto. In particolare la veduta è articolata secondo due livelli.

Il primo è costituito dal piano intermedio, composto dal grosso sperone di roccia scura sulla sinistra intorno al quale si snoda un tornante della strada da cui scende il corteo dei Magi, scortati dai buffi cammelli con il collo da cigno. Questo paesaggio è caratterizzato da un aspetto brullo, tipicamente invernale, da una vegetazione rada e da alberi secchi, cui fa riscontro il cielo solcato da gibbosi cumuli di nuvole grigie. Il secondo livello, invece, è quello costituito dallo sfondo, dove ricompare la veduta nebbiosa aperta e rischiarata da una luce azzurrina che si distende in lontananza generando un particolare effetto di controluce con i personaggi nel primo e nel secondo piano.

In quest'opera, a mio avviso, si segnala ancora una volta una caratterizzazione lirica del paesaggio, in un modo che sembra anticipare alcuni aspetti della pittura di Pieter Bruegel il Vecchio e che trova un assolo di grande efficacia nel particolare profilo dello sperone di roccia che, nel punto in cui piega il sentiero in secondo piano, si protende in aggetto verso il vuoto, isolato contro il livido cielo invernale: da questo puro brano di paesaggio fiammingo si elevano le smagrite *silhouette* degli alberi e la poetica sagometta di un pastore, che appoggiato al bastone e accompagnato dal suo cane accovacciato al suo fianco, porge la mano a proteggere gli occhi per vedere meglio quello che avviene in lontananza. Un brano risolto attraverso il solo contrasto chiaroscurale, con esiguità di mezzi, pennellate appena accennate, ma carico di intimo *pathos*, un momento di autentica poesia. Queste incursioni nel proprio mondo interiore verranno ricercate da Monaldo solo in alcune opere, o in parti marginali delle sue composizioni. Un ulteriore approfondimento delle possibilità espressive

dell'ambientazione paesaggistica e del coinvolgimento sentimentale che questa realizza, attraverso i contrasti tonali e chiaroscurali, con i personaggi del racconto, è successivamente sperimentata dal pittore nella *Resurrezione* del Museo Diocesano d'Arte Sacra di Tarquinia.

L'opera rappresenta a mio avviso uno dei vertici dell'arte di Monaldo nella fase centrale della sua attività. Nella fisionomia del volto di Cristo l'artista recupera il tipo sperimentato per il san Rocco della pala dei Casenghi, caratterizzato da un'espressione mite e accostante, uno sguardo dolce e sereno, un sorriso appena accennato. Il corpo di Gesù è risolto con asciutto plasticismo e tornito da una luce calda e avvolgente che ne esalta la struttura anatomica. Alle dinamiche pose signorelliane dei due personaggi che rappresentano i soldati spaventati (ma che sembrano quasi figure allegoriche in quanto non sono caratterizzati da alcun elemento che li rende riconoscibili), fa riscontro la veduta del paesaggio che, contrariamente a quanto sperimentato nella *Sacra Conversazione* di Canino, si presenta qui in una visione risolta con una sintesi estrema: tutto è semplificato e sono abolite le divagazioni e le descrizioni eccentriche e fantasiose, ad eccezione della veduta del Monte Calvario sulla sinistra, con le sagome dei soldati ancora una volta schizzati in controluce e una vicina città con poche costruzioni dai tetti aguzzi. Sullo sfondo domina la luce dorata dell'alba che colma di speranza la visione della scena, la quale nella sommità è ancora sottoposta all'oscurità della notte. Sulla destra, in maniera ancor più esplicita rispetto a quanto sperimentato fino a questo momento, il pittore dispone uno sperone di roccia avvolto dall'ombra, dal quale si elevano al cielo, neri come presagi, le sagome scure di alcuni alberi secchi e irti. Un'oscurità, tuttavia, che si sta volgendo al giorno, come lascia intravedere la parte più vicina del colle che inizia a rischiararsi, evidente simbolo di resurrezione. La visione del paesaggio, perciò, già definita "sintetica e quasi metafisica per la sua essenzialità"[1657], partecipa alla stessa rinascita del Cristo e ne sottolinea simbolicamente il trapasso dalla morte alla vita attraverso il contrasto oscurità-luce.

Monaldo in questa lunetta sembra aver superato completamente quella fase di contestazione anticlassica dei dipinti a cavallo del primo decennio del Cinquecento attraverso un percorso indirizzato in chiave lirica e intimistica, teso a esaltare un autentico sentimento religioso in cui il maestro ha convogliato quelle caratteristiche della pittura nordica a lui più vicine. Questa soluzione, tuttavia, sembra rimanere relegata solo ad alcune opere, e in particolari soggetti, mentre nelle pale di maggior formato, come si vedrà a breve nella *Deposizione* della Pinacoteca Vaticana, il maestro sente il bisogno di ricorrere a nuovi modelli per ampliare la propria gamma espressiva.

1657 Tiziani 2008, p. 119.

Il maestro còrso recupera il suo accento visionario nelle figure un po' allucinate, quasi consumate dall'interno dall'ardore religioso dei personaggi effigiati nell'affresco del santuario della Quercia, eseguito come si è visto nel 1519, quando il pittore ormai è documentato stabilmente a Tarquinia. Nell'affresco viterbese l'accesa religiosità di Monaldo, forse incitata dal luogo in cui egli si trovava a lavorare, trasfigura le sembianze dei santi Lorenzo e Domenico, scossi da un'intensa animazione così come lo stesso albero di quercia, il quale è reso con un aspetto bizzarro e grottesco, quasi "spaventevole" con tutti i monconi dei rami potati che riempiono il possente fusto di sgraziati bitorzoli.

Gli angioletti, in particolare, mostrano una forma consunta e smagrita, quasi spiritata, cui non si sottrae nemmeno il massiccio Bambino in braccio alla Vergine, dalla fisionomia del volto quasi senile e contorta in una smorfia grottesca e respingente. Tuttavia, nell'opera si evidenzia un netto contrasto tra gli elementi sopra descritti e il nuovo respiro assunto dalle proporzioni di Maria, che campeggia maestosa e imponente, calma e possente con un tono che sembrerebbe ravvisare una sorta di virata in chiave romana da parte dell'artista e un'attenzione per i nuovi modelli della grande maniera del Rinascimento maturo già messi in luce dalla critica[1658].

In un periodo prossimo alla morte di Raffaello, quindi, la contestazione anticlassica di Monaldo Trofi sembra scemare gradualmente e convogliarsi in una più canonica differenziazione dei registri linguistici, stemperandosi nell'adesione ai nuovi modelli del classicismo Romano. In questo "gioco di specchi" il maestro rimane immerso nel corso della seconda parte della sua attività, caratterizzata da "quel metodico rimescolio di repertori dall'accostamento dei quali trarre di volta in volta con esito diverso una peculiare risonanza"[1659].

Sulla base di un più pacato eclettismo, composto di citazioni arcaizzanti sposate ad aperture di gusto manierista, devono essere lette perciò le monumentali ma più tradizionali pale ufficiali eseguite per gli Osservanti di Tivoli e di Tuscania (quest'ultima, probabilmente da datare tra la metà e la fine degli anni venti[1660]) e gli affreschi del convento di Canino, realizzati con il concorso di aiuti e di qualità più modesta rispetto alle opere autografe[1661].

Un'opera che come l'affresco della Madonna della Quercia manifesta il trapasso ad nuova stagione nella pittura di Monaldo è a mio avviso l'affresco con la *Pietà con i santi Giovanni e*

1658 Strinati 1984, pp. 39-40; Tiziani 2008, pp. 121, 125; Petrocchi 2015, p.167.
1659 Tiziani 2008, p. 137.
1660 La costruzione della chiesa di Santa Maria del Riposo a Tuscania, infatti, venne iniziata nel 1495 ma fu completata su impulso degli Osservanti, che la presero in gestione dal 1515, nel 1522, come si evince dalle epigrafi poste in facciata. L'edificio fu consacrato solo nel 1533 (Ricci 1999, p. 44 n. 1).
1661 Per gli affreschi di Canino cfr. Tiziani 2008, pp. 120-136.

Pantaleone della chiesa di San Giovanni dei gerosolimitani a Tarquinia[1662]. Anche questa risulta essere un'opera di qualità sostenuta eseguita dal pittore còrso probabilmente nel terzo decennio del secolo, quando ormai nel pittore si regista un allineamento con il classicismo romano raffaellesco, di cui Monaldo, pur nella sua personale interpretazione fortemente lirica e patetica, si fa un divulgatore nel territorio viterbese. Nell'affresco, sorprendentemente tolto da Tiziani al catalogo del Trofi[1663], ma ricondotto al pittore da Ricci[1664] e Petrocchi[1665], accanto a delle riprese dal repertorio consueto del pittore, come la posa del san Pantaleone e l'espressione grifagna della Vergine (probabilmente una sorta di "maschera" attraverso la quale il pittore voleva rendere i lineamenti del volto stravolti dal dolore) si pongono il corpo atletico del Cristo, i cui fasci di muscoli e di nervi sono messi in risalto da una intensa fonte di luce che investe il personaggio da un punto collocato in alto a sinistra. Tuttavia, nonostante l'evidenza delle articolazioni, esaltate dal chiaroscuro, dello snodo ben risolto del collo e della clavicola destra che emerge con grande risalto, il volto si caratterizza per una placida e serena compostezza, tratteggiato con una cura e una qualità che ne esaltano una bellezza dal tono quasi sensuale, evidente nella chioma ramata accarezzata dalla luce e nel dolce abbandono alla mano di Giovanni, un giovane dal classico profilo e dai fluenti riccioli biondi. Si coglie a mio avviso, ancora una volta in un'opera di Monaldo, un carattere composito e poco omogeneo, in cui ad episodi tipici del tradizionale bagaglio espressivo del pittore si manifestano alcuni elementi di apertura verso il nuovo clima della cultura edonistica e sensuale della Roma Clementina degli anni immediatamente precedenti al Sacco del 1527. Risulta interessante notare, inoltre, come nell'affresco in San Giovanni venga abolito del tutto il fondale paesaggistico, mentre il tono patetico si risolva unicamente nella muta, rigida e un po' sorda pantomima della Vergine e di san Pantaleone.

La svolta romana

Un dipinto in cui è possibile riscontrare l'avvenuto passaggio tra la prima fase anticlassica e una viva attenzione al nuovo clima figurativo romano è costituito, come già riscontrato dalla critica[1666], dalla citata *Deposizione* della Pinacoteca Vaticana. Un'opera già attribuita da Zeri, ma riportata per la prima volta all'attenzione degli studiosi da Petrocchi, che la giudica una delle produzioni più alte di Monaldo[1667]. L'impianto del quadro risulta decisamente

1662 L'esatto riconoscimento di san Pantaleone è stato effettuato da Tiziani (2008, pp. 121-123).
1663 *Ibidem.*
1664 Ricci 2005, pp. 39-49; idem, 2011, pp. 122-123.
1665 Petrocchi 2015, p. 164.
1666 Ivi, p. 166.
1667 L'attribuzione di Zeri è stata letta da Petrocchi in un appunto fatto alla foto dell'opera conservata nella

monumentale e di grande respiro.
I personaggi sono delineati con un forte risentimento plastico, esaltato dalla luce intensa che li investe di lato, creando un effetto di risalto chiaroscurale che avvicina l'opera ad alcuni esiti di Cola dell'Amatrice. L'impostazione scultorea dei personaggi e le loro stesse pose appaiono ancora una volta ispirati ai personaggi orvietani del *Giudizio Universale* di Signorelli, ma la rigorosa griglia strutturale della composizione, organizzata intorno alla solida impalcatura delle scale appoggiate alla croce e intorno al corpo del Cristo, ritorto forzatamente su se stesso, conferiscono un tono del tutto nuovo al dipinto, che in questo differisce sensibilmente dalle precedenti opere del pittore.
Pur essendo gremita di personaggi, di membra, di elementi, la composizione risulta del tutto intellegibile, grazie ad una attentissima orchestrazione di tutti i nessi interni. Basta osservare il gioco costituito dalle braccia dei personaggi che stanno calando il corpo di Cristo, strettamente collegate le une con le altre in una rete di gesti intimamente correlati. O ancora, si guardi l'originale invenzione delle braccia del Salvatore che formano un angolo di novanta gradi richiamando la forma della Croce: in particolare, la caduta a piombo dell'arto sinistro sottolinea il peso esercitato dalla forza di gravità sulla schiena del personaggio sottostante, pienamente michelangiolesco, ritratto di spalle, inerpicato sulla scala nello sforzo di sostenere il corpo di Gesù.
Come è stato osservato[1668], l'idea compositiva utilizzata per descrivere le braccia e il busto del Salvatore è stata in parte ripresa da una stampa di Marcantonio Raimondi datata intorno al 1523-1525, tratta da una xilografia di Ugo da Carpi a sua volta derivata da un disegno di Raffaello[1669]. Tuttavia, rispetto al modello raffaellesco, l'interpretazione di Monaldo risulta completamente svincolata e del tutto autonoma, ridotta a poco più di una semplice nota di ispirazione da cui il maestro trae una sinfonia di grande complessità.
Il corpo di Cristo, infatti, a differenza dell'incisione, è raffigurato con le gambe ancora inchiodate alla Croce, una soluzione quest'ultima utilizzata da Signorelli nella celebre *Deposizione* di Umbertide, mentre il braccio destro, che nella stampa risulta ancora avvinto al legno, nella tavola è sorretto pietosamente dall'uomo arrampicato sulla sinistra: in questo modo l'arto appare rilassato, così come la mano, e può assumere quella forma simbolicamente parallela al braccio orizzontale della Croce che costituisce uno dei momenti di più intenso lirismo dell'opera.
Un'altra differenza rispetto alla stampa, inoltre, è rappresentata dalla soluzione delle scale, che

fototeca del critico romano.
1668 Petrocchi 2015, p. 167.
1669 Gann 1999, pp. 172-173 nn. 109-110.

nell'incisione sono appoggiate in diagonale all'asse centrale a formare un triangolo, mentre nella tavola vaticana sono disposte parallelamente al braccio verticale e appoggiate a quello orizzontale, come nella tradizione quattrocentesca. Tuttavia, generalmente nelle opere dei pittori di fine Quattrocento o degli inizi del secolo successivo le scale sono solamente due, come nella *Deposizione* iniziata da Perugino e terminata da Filippino Lippi per l'altare maggiore della chiesa dell'Annunziata di Firenze, in quella del Sodoma della Pinacoteca Nazionale di Siena, nella già citata *Deposizione* di Umbertide di Luca Signorelli o ancora nella celeberrima *Deposizione* di Volterra di Rosso Fiorentino. In realtà la composizione con tre scale risulta più rara e se ne ritrova una versione fornita proprio dal Perugino a Città della Pieve in un affresco purtroppo in parte rovinato, conservato nella cappella della Stella incorporata alla chiesa dei Serviti, firmata e datata 1517.

È stato ipotizzato che la particolare soluzione delle tre scale potrebbe essere stata suggerita da un modello in cera realizzato a Roma per il Vannucci da Jacopo Sansovino nel 1508, quando entrambi alloggiavano nel Palazzo di Giuliano della Rovere, ricordato da Vasari[1670]. Successivamente tale soluzione sarà ripresa anche da Daniele da Volterra nella *Deposizione* di Trinità dei Monti. Lo spunto di Monaldo Trofi, pertanto, risulta originale e molto ragionato, come si desume dall'espediente utilizzato per bilanciare sulla destra il maggiore infittirsi degli elementi verticali dalla parte opposta, una lunga lancia che indica con la punta il limite del braccio della Croce.

Probabilmente ciò che dell'incisione raffaellesca ha colpito maggiormente il maestro, influenzando la sua poetica anche nelle opere successive, come ad esempio negli affreschi di Canino, è la concezione monumentale e classica del paesaggio che si apre sullo sfondo, distendendosi in lontananza fino all'orizzonte, scandito da uno specchio d'acqua e tratteggiato con un respiro del tutto diverso da quanto era stato fatto fino a quel momento dal pittore còrso.

La composizione è tutta organizzata con estrema attenzione e i vari gruppi dei personaggi sono tenuti insieme da una rigorosa e salda struttura geometrica. Al contempo gli atteggiamenti e le espressioni, che si muovono nell'alveo delle tipiche fisionomie e delle proporzioni un po' tozze delle figure monaldesche, sono caratterizzate da una notevole varietà di soluzioni e raggiungono momenti di accentuato patetismo nel san Giovanni, che ripropone un gesto già utilizzato nel *Compianto* del 1507, ma questa volta vissuto più intensamente e risolto con maggiore sicurezza grazie alla saldezza volumetrica conferita al volto scorciato dalla luce.

1670 Garibaldi 2004, p. 240.

Un altro gruppo contraddistinto da una efficace struttura compositiva e da uno spiccato accento drammatico è quello della Vergine svenuta tra le braccia delle due donne in basso a sinistra: una figura, quella di Maria, che è caratterizzata da una profonda accentuazione emotiva, enfatizzata dalla luce che ne illumina intensamente il volto lasciando nell'ombra il resto del corpo. Proprio la luce intensa, che investe i personaggi in primo piano come i riflettori di una scena teatrale, costituisce uno degli elementi centrali e unificanti della composizione: essa, infatti, colpisce con forza i protagonisti isolandoli come dei gruppi statuari e svolgendo una funzione centrale nell'enfatizzazione delle espressioni patetiche e dei gesti. È la stessa luce che accarezza il volto in penombra del Cristo, che illumina pienamente la Maddalena piangente ai suoi piedi, disegna le ombre delle scale sul legno della Croce e investe i soldati sulla destra in primo piano, nei quali ritorna l'estro descrittivo, bizzarro e fantasioso del pittore.

Grazie alla rigorosa organizzazione compositiva, all'ampiezza del paesaggio sullo sfondo e alla teatralità degli effetti luminosi, il sentimento lirico e intimistico del pittore si fa perciò in quest'opera profondamente solenne e monumentale.

Il tema della deposizione dalla Croce deve aver rivestito per Monaldo un'importanza del tutto particolare. Oltre alla tavola con il *Compianto* di Tarquinia del 1507 (che ritrae il momento immediatamente successivo), ne sopravvivono, infatti, altre tre versioni eseguite dall'artista: il citato affresco nella chiesa di San Giovanni a Tarquinia, una tavola nella chiesa di Santa Croce a Canino e un affresco nella cappella della Passione nel convento osservante della stessa città. Tuttavia, dai documenti sappiamo che il pittore eseguì altre opere raffiguranti questo tema andate purtroppo perdute e databili rispettivamente al 1518, al 1540 e al 1543.

Per quanto riguarda la più antica, essa secondo Balduini venne realizzata per la cappella della famiglia Crochi dedicata al Crocifisso all'interno della chiesa di San Marco a Tarquinia. Una *Deposizione di Cristo dalla Croce* in tavola è infatti ricordata nell'Ottocento all'interno della cappella e descritta come quadro "antico e nobile"[1671]. L'opera è stata collegata a Monaldo in virtù di un appunto di un notaio di Corneto che ricorda, in due piccole note del 4 luglio 1518, come il pittore avesse rilasciato quietanza per un quadro eseguito per la chiesa di San Marco[1672]. Tuttavia nel documento non è specificato né il soggetto del dipinto né il nome dei committenti, pertanto non è del tutto certo che la *Deposizione* ricordata all'interno della chiesa debba essere stata realizzata necessariamente dal Trofi. Sempre all'interno della chiesa di San Marco, infatti, un *Memoriale* del 1832 ricordava nella seconda cappella dedicata a San

1671 Balduini 1985, p. 62.
1672 *Ibidem.*

Clemente della famiglia Francia un quadro "di mano antica e assai buono, che rappresenta il miracolo fatto dell'acque in diverse figure", il quale potrebbe essere ugualmente messo in riferimento alla quietanza del 1518.

All'interno della chiesa del convento benedettino di Santa Lucia, il pittore eseguì certamente per l'altare maggiore un *Compianto sul corpo del Cristo Morto ai piedi della Croce*. L'opera venne consegnata da Monaldo il 21 settembre 1540 come dote per la figlia Emerenziana che aveva vestito l'abito monacale all'interno del monastero cornetano[1673]. Il Dipinto è ricordato in diversi documenti a partire da una Visita Pastorale del 1581, mentre l'ultima menzione è quella contenuta nella *Memoria storica della città di Corneto*, manoscritto anonimo compilato a Tarquinia nel 1832, in cui la pala d'altare della chiesa di Santa Lucia viene descritta "come pittura molto grande e bella, importante per la sua nobile composizione, per la moltitudine delle figure rappresentate in essa e per il livello artistico raggiunto dall'autore, superiore a quello delle altre tavole"[1674]. Nella descrizione del quadro fatta in occasione della visita al monastero eseguita dal cardinale Barbarigo, si ricorda come in esso fosse raffigurata "l'effigie di nostro signor Gesù Cristo deposto dalla Croce nel Grembo della Gloriosissima Vergine Addolorata che non si guarda senza sentimenti di pietà"[1675]. L'opera, pertanto, anziché una vera e propria *Deposizione dalla Croce*, dove rappresentare più precisamente una *Pietà*, probabilmente organizzata come una grande composizione corale allestita ai piedi della Croce, con delle forme probabilmente simili a quelle dell'affresco che compare nella cappella del Convento di San Francesco a Canino.

La terza opera venne eseguita da Monaldo Trofi per l'altare maggiore della chiesa dei Disciplinati di Santa Croce di Corneto, posta in contrada San Giovanni dei Gerosolimitani, accanto all'omonimo ospedale, la stessa zona in cui abitava e teneva bottega, perciò, il pittore. Il 9 dicembre 1543 Monaldo si impegnava, infatti, a realizzare con i santesi della società, per sessanta scudi ed entro il successivo mese di agosto, una tavola "*cum historia depositionis Xpisti a cruce*"[1676].

L'opera è descritta sull'altare della chiesa nella visita pastorale del vescovo Zacchia effettuata nel 1629, corredata da una cornice e da colonne di legno dorato mentre al di sopra un altro dipinto di forma semicircolare con l'immagine di Cristo completava la decorazione[1677].

A questo punto credo sia interessante provare a ipotizzare per la pala monaldesca della

1673 Ivi, p. 59.
1674 Ivi, p. 63.
1675 Ivi, p. 59 n. 43.
1676 Fagliari Zeni Buchicchio 2004, pp. 78-79 n. 103. Il documento era stato già reso noto da Balduini (1985, p. 59 n. 44).
1677 Balduini 1985, p. 62 n. 45.

Pinacoteca Vaticana una provenienza da Tarquinia. Scartata la chiesa di Santa Lucia, che non ospitava una vera e propria Deposizione, si può provare a prendere in considerazione le due opere conservate nella chiesa di San Marco e in quella di Santa Croce. La prima, se fosse stata veramente eseguita da Monaldo sarebbe databile al 1518, mentre la seconda costituirebbe un'opera del 1544, riferibile alla tarda attività dell'artista. Va inoltre aggiunta la possibilità di collegare alla perduta pala proveniente dall'oratorio dei Disciplinati, come sosteneva Balduini[1678], anche la lunetta con il *Cristo risorto* del Museo d'Arte Sacra di Tarquinia[1679], un dipinto che, per la sua iconografia, si sarebbe ben prestato a coronare una scena della deposizione di Gesù dalla Croce.

Considerando gli elementi desunti nell'opera vaticana da una fonte iconografica a stampa datata tra il 1523-1525, si è portati ad escludere l'ipotesi della provenienza dalla chiesa di San Marco e a prendere in seria considerazione quella della sede della confraternita dei Disciplinati di Santa Croce.

D'altronde, le coordinate stilistiche evidenziate nella *Deposizione* vaticana, in cui si riscontra una notevole maturità e un completo superamento delle asprezze e delle contestazioni giovanili e dove emerge una ricerca di maggiore semplificazione nella resa dei dettagli a vantaggio di una più complessa e organizzata articolazione compositiva, si potrebbero ben adattare ad una datazione agli anni quaranta del Cinquecento[1680].

Inoltre, la stessa lunetta del Museo Diocesano cornetano appare in linea da un punto di vista stilistico con la pala romana (soprattutto nella nuova concezione conferita al paesaggio, al valore lirico della luce, nella nuova ricerca di sintesi formale) al punto da rendere piuttosto credibile una originaria provenienza dei due dipinti dalla chiesa di Santa Croce di Tarquinia.

Vorrei riservare, infine, un ultimo accenno alla *Deposizione dalla Croce* eseguita da Monaldo Trofi nel 1533 per la confraternita dei Disciplinati di Santa Croce di Canino. Proprio in questi anni il pittore risulta documentato a Canino, dove esegue per il comune delle insegne di Paolo III ed altre pitture nella torre dell'Orologio e sopra la Porta della Catena, stimate ventidue scudi d'oro dal pittore Agostino da Ischia il 21 dicembre 1534[1681].

In quest'opera, se lo scioglimento delle iniziali dipinte ai piedi della tavola dovesse rivelarsi

1678 *Ibidem.*

1679 Petrocchi ritiene che l'opera possa essere stata realizzata per la chiesa di Santa Maria in Valverde e potesse costituire il coronamento del *Compianto* del 1507, in quanto le due opere condividerebbero la stessa provenienza originaria e un'attinenza di stile di soggetto (Petrocchi 2015, p. 164).

1680 Petrocchi, al contrario, ritiene più adatta per l'opera una datazione all'inizio degli anni venti del Cinquecento (Petrocchi 2015, p. 166).

1681 Fagliari Zeni Buchicchio 2004, p. 78 n. 101. L'opera è stata per la prima volta attribuita in ivi, p. 49. Successivamente è stato Ricci a richiamare l'attenzione sulle caratteristiche molto particolari del dipinto (Ricci 2005, pp. 41-42.

corretto, Monaldo si presenta in una veste ancor più sorprendente rispetto alle opere precedenti. Certamente lo scadimento dello stato conservativo del dipinto e la deformazione delle fisionomie dei volti di tutti i personaggi, probabilmente dovuta anche a pesanti ridipinture, contribuiscono ad aumentare ulteriormente, da un lato, la percezione del mediocre livello esecutivo dell'opera, dall'altro, l'alto grado di sfaldamento della forma attraverso un denso impasto cromatico che si presenta come l'elemento più eclatante del dipinto.

È stato osservato come in quest'opera la ripresa dalla stampa di Raimondi con la *Deposizione di Cristo* già citata sia pressoché palmare[1682]. Tuttavia, il *pathos* lirico che i contrasti cromatici e luminosi accendono nella tavola sono tali da trasfigurare completamente l'invenzione raffaellesca, in una sorta di riedizione locale di un'opera di Rosso Fiorentino.

I personaggi sono ridotti ai semplici valori volumetrici, definiti dal colore acceso che si frange nei piani luminosi dei panneggi. I volti sono solo sbozzati e deformati in ghigni luciferini e anticlassici, mentre le mani e gli altri dettagli appaiono appena definiti da pochi, abbreviati, tocchi di pennello. Su tutto incombe la pesante ombra nera dello sfondo contro cui risaltano i vividi accenti cromatici delle vesti degli uomini che salgono sulle scale, in particolare il mantello rosso del personaggio sulla sinistra, scavato dall'ombra in rigide pieghe orizzontali, o la veste celeste della figura sulla destra.

In un certo senso, l'idea che è alla base della concezione luministica nella *Deposizione* vaticana viene qui portata alle estreme conseguenze. L'accezione simbolica della luce e del colore è infatti estremizzata e l'idea che soggiace all'opera perde quel carattere lirico, intimistico, riscontrato nella *Resurrezione* di Tarquinia, o quello solenne e classico nella *Deposizione* di Roma, per assumere un tono lugubre, drammatico, estremamente tragico. L'impasto cromatico denso e corposo, le forme sfatte e la tenebra incombente ovunque suggeriscono, infatti, un presentimento di morte e declino. Questa particolare intonazione della pala, che si doveva adattare pienamente al patetismo devozionale di una confraternita di disciplinati, risulta accentuato dalla superba trovata della mezzaluna infuocata disegnata dal profilo nero dell'orizzonte, che chiude come all'interno di un grande occhio, formato superiormente con la centina della pala, la figura del Cristo.

In quest'opera quindi, sembra aver prevalso il profondo e partecipato sentimento religioso di Monaldo, che a Canino, probabilmente, ha trovato l'occasione di riversarsi liberamente nella raffigurazione di una scena che deve aver toccato in maniera particolare l'immaginario lirico dell'artista còrso.

1682 *Ibidem*; Tiziani 2008, p. 135.

Rinaldo di Pancrazio Jacovetti da Calvi

Rinaldo da Calvi costituisce insieme a Monaldo Trofi l'altro grande esponente dell'insorgenza anticlassica nel territorio del Patrimonio nei primi decenni del Cinquecento.

Come suo padre Pancrazio, l'artista ebbe modo di operare indifferentemente nel territorio viterbese e in quello umbro grazie alla particolare collocazione della sua città di origine, Calvi, centro come si è già visto situato alle propaggini meridionali del distretto di Narni e proiettato facilmente verso l'area viterbese, tanto nella zona orientale falisca di Civitacastellana, quanto in quella occidentale, prettamente "etrusca" di Viterbo.

L'artista umbro, che ha beneficiato recentemente di uno studio monografico[1683] ed ha ricevuto alcune aggiunte al suo catalogo grazie a dei ritrovamenti archivistici, a riscosso meno interesse negli studi specialistici rispetto al Truffetta.

In realtà il pittore calvese si presenta come una personalità artistica di rilievo negli anni precedenti il Sacco di Roma (la morte del pittore deve essere collocata tra il gennaio del 1527 e il 29 novembre 1528), in quanto egli ricevette importanti commissioni da personaggi influenti del suo tempo e fu certamente un artista riconosciuto e apprezzato quando era in vita. La più recente ricerca documentaria ha avuto il merito di restituire al maestro diverse opere, collocate soprattutto in territorio umbro, e di rendere nota la sua versatilità professionale, poiché oltre al mestiere di pittore Rinaldo praticò anche quello di scultore e di architettetto.

Stando ai documenti il maestro calvese è stato molto attivo nel centro di Narni, dove ha lavorato per il vescovo spagnolo Pietro Gormaz e per la confraternita del Rosario, mentre all'interno della stessa diocesi suoi attestati sono presenti nella chiesa parrocchiale della frazione di Sant'Urbano e nella collegiata di San Nicola a Stroncone, per la quale il maestro ha eseguito una pala firmata, databile al 1521. A Calvi gli viene commissionata l'erezione del nuovo santuario di Santa Maria delle Grazie, mentre a Vasciano è incaricato di realizzare un scultura in terracotta e di dipingere una cappella all'interno della chiesa parrocchiale.

In territorio laziale invece, oltre ad essere stato attivo a Civita Castellana, città in cui ha dipinto un importante ciclo di affreschi datato 1525 all'interno della chiesa di Sant'Antonio Abate (ultima opera realizzata del maestro), il pittore ha lasciato forse il suo dipinto di più alta qualità nella nuova cattedrale di Magliano Sabina, un'*Incoronazione della Vergine* datata al settembre del 1521. Ancora più a sud nel territorio viterbese, a Sutri, nel 1508 l'artista è stato responsabile della realizzazione di un affresco nella chiesa della confraternita di San Sebastiano.

Rinaldo da Calvi occupa una posizione molto particolare nell'ambito della produzione

1683 Santolini 2001; *idem* 1999 pp. 15-22.

artistica sviluppatasi tra alto Lazio e Umbria meridionale nei primi tre decenni del Cinquecento, non facilmente classificabile, in quanto egli fu uno dei principali interpreti a livello locale di quella stagione di transizione tra lo stile figurativo dei pittori attivi negli anni ottanta e novanta del Quattrocento tra Lazio, Umbria e Toscana e quello dei grandi rinnovatori romani di primo Cinquecento come Raffaello, Michelangelo, Peruzzi e i loro seguaci.

Il pittore, pertanto, si trovò ad attraversare questa fase di passaggio con un percorso non lineare, che procede per sperimentazioni, registrato da un segno inquieto, una linea calligrafica ed estremamente duttile, una particolare accentuazione di alcune eleganze ritmiche nelle pose delle sue figure e di certe caratterizzazioni espressive (a volte languide e melanconiche altre caricate e umorali) che tratteggiano un profilo artistico alto e sofisticato e danno conto dei tentativi dell'artista di superare i canoni estetici della generazione a lui precedente, modelli che egli sentiva ormai sorpassati.

La qualità delle opere conservate di Rinaldo, d'altronde, è tale per cui non si può fare a meno di considerarlo come uno dei grandi protagonisti della pittura del territorio posto a cavallo tra bassa Umbria e alto Lazio: gli stessi riferimenti culturali ricavabili dai suoi dipinti più antichi, su cui si ragionerà più avanti, manifestano una costante ricerca di formule espressive sempre nuove e originali, che approda ad esiti a volte contraddittori, in bilico tra vecchio e nuovo, in alcuni casi in aperto contrasto con i modelli di riferimento del passato. L'artista, ad ogni modo, studiò con interesse le novità della pittura romana, rispetto alle quali si mantenne in continuo aggiornamento, in un periodo che può essere datato dai primi anni Novanta fino alla fine della sua vita: nelle sue opere, infatti, emergono i rapporti con il tardo Pintoricchio, con le figure esagitate e irrequiete di Filippino Lippi della cappella Carafa in Santa Maria sopra Minerva, con le disarticolate membra dei personaggi del ciclo capitolino di Jacopo Ripandae soci, con le formulazioni lombarde e umbro-senesi dell'abside di Sant'Onofrio al Gianicolo e poi ancora con le eleganze sensuali di Baldassarre Peruzzi e della sua scuola. Ma suggestioni vennero ricavate dal pittore anche dalle stampe dei maestri nordici e alcuni suoi esiti possono essere messi in rapporto tanto con quelli di Cola dell'Amatrice quanto con quelli di Girolamo Genga e Girolamo del Pacchia.

I modi di Rinaldo da Calvi, pertanto, manifestano il generale “spaesamento” in cui si vennero a trovare gli artisti locali più sensibili che non seppero indirizzarsi con decisione lungo la via “nuova” del classicismo maturo, nel momento in cui la pittura stava vivendo la sua fase di maturazione tra il primo, più acerbo, stile rinascimentale quattrocentesco e le forme più piene e mature del nuovo secolo. Di fronte allo smarrimento generato da tale situazione Rinaldo reagì con una ricerca personale in cui, accanto alla contestazione dei modelli figurativi

tradizionali (da cui la possibilità di inserire l'artista all'interno della corrente anticlassica), inserì una certa dose di sperimentalismo con il quale attinse ai nuovi motivi raffaelleschi e michelangioleschi conferendo ai suoi dipinti un aspetto del tutto originale.
Rispetto a quanto indicato fin qui dalla critica, pertanto, si ritiene di dover svincolare il contesto formativo del pittore dal ristretto ambito locale e di porre i suoi riferimenti culturali nel variegato e per certi versi "disorientante" panorama artistico romano negli anni posti a cavallo tra XV e XVI secolo.
La natura sperimentale, inquieta e contestatrice del pittore, il cui linguaggio diede luogo ad esiti di grande eleganza ma eterogenei e, a volte, contrastanti, nel momento in cui viene inquadrata nel giusto contesto permette di avanzare la proposta di restituire all'artista alcuni importati attestati ancora conservati nel territorio viterbese (i cui caratteri stilistici fino ad ora, non a caso, erano stati per lo più male interpretati), che potrebbero andare a colmare quel vuoto della prima parte dell'attività del maestro registrato nei primi quindici anni del Cinquecento.

Rinaldo da Calvi nei documenti e negli studi

La conoscenza di Rinaldo di Pancrazio Jacovetti da Calvi negli studi storico artistici è collegata fin dagli inizi all'unica sua opera firmata, l'*Incoronazione della Vergine e i santi Pietro, Paolo, Giovanni Battista e Nicola*, conservata nella sagrestia della chiesa collegiata di San Nicola di Stroncone. Tale opera fin da subito fu messa in relazione con la sua "gemella" di Magliano Sabina, un tavola priva della firma ma corredata della data 1521 e riproducente in forme più semplificate lo stesso schema compositivo della pala umbra.
Il primo studioso a notare i due dipinti e a formulare dei giudizi critici sul loro comune autore è, Guardabassi[1684] che in occasione della redazione del suo *Indice Guida* nel 1872 reputa l'artista uno dei migliori seguaci di Giovanni di Pietro detto lo Spagna, seguito in questa osservazione anche dagli studiosi successivi[1685]. Sulla stessa linea interpretativa dello stile di Rinaldo, ricondotto ai modi di Giovanni di Pietro (e quindi, ad un peruginismo aggiornato alla luce di Raffaello) si pongono sostanzialmente anche gli studiosi successivi sia locali che di livello internazionale (Lanzi, Venturi, Van Marle, Thieme-Becker)[1686], rispetto ai quali si distingue il giudizio di Gnoli, che pur considerando il dipinto di Stroncone un'opera arcaica e pesante nelle scenette della predella, vi scorge delle influenze di Jacopo Siculo e di

1684 Guardabassi 1972, pp. 114, 311.
1685 Ivi, p. 311.
1686 Lanzi 1902, p. 23; Venturi 1913, pp. 708-733; Van Marle 1933, p. 469, Thieme-Becker, VIII, 1933, p. 314.

Raffaello[1687].

Più avveduta e circostanziata si è dimostrata la critica nell'analisi della tavola della cattedrale di San Liberato a Magliano Sabina. In particolare un giudizio molto acuto è stato fornito da Mortari in occasione della mostra delle opere d'arte della Sabina organizzata nel 1957. Oltre a ritenere la tavola molto vicina da un punto di vista compositivo a quella di Stroncone, la studiosa la giudica affine agli esiti della pittura senese dei primi decenni del Cinquecento e in particolare coglie delle similitudini con i personaggi di Gerolamo del Pacchia e con quelli di Gerolamo Genga; inoltre nelle scene della predella vengono ravvisati schemi di derivazione umbro-laziale vicini alle soluzioni di Monaldo Trofi e Cola dell'Amatrice[1688]. Successivamente è Mezzetti a confermare la lettura di Mortari inserendo l'*Incoronazione* di Magliano nell'alveo del "protomanierismo provinciale" di accezione senese[1689].

Un giudizio, quello dei due critici, che aveva colto il carattere antiortodosso del dipinto, mosso da un'animazione interna dei personaggi e da una forzatura della formula compositiva nuove nel panorama della pittura locale. Lo stessa indicazione di una vicinanza a Monaldo Trofi e Cola dell'Amatrice sta ad indicare l'intuizione di un comune atteggiamento mentale, eccentrico e contestatore, che legava Rinaldo a questi due artisti caratterizzati in secondo differenti modalità da un linguaggio eversivo e anticlassico.

Diversi anni dopo Todini, riprendendo gli spunti di Mortari e di Gnoli, definisce lo Jacovetti un: "pittore di gusto eccentrico, con riflessi raffaelleschi. Influenzato da Girolamo del Pacchia e dalla pittura senese del primo Cinquecento"[1690].

Fino agli anni novanta, quindi, le uniche due opere su cui si è espressa la critica intorno al nome di Rinaldo sono state le tavole di Stroncone e Magliano Sabina, due dipinti eseguiti, come si dirà più avanti, nel pieno della maturità dell'artista e caratterizzate da uno schema compositivo molto simile, ma non del tutto sovrapponibile.

Per vedere ricondotta al pittore una nuova importante opera occorre arrivare al 1993, quando Cimarra[1691], grazie al rinvenimento della quietanza di pagamento, riesce a restituire a Rinaldo gli affreschi dell'abside della chiesa di Sant'Antonio Abate a Civita Castellana, realizzati nel 1525 su commissione del frate Girolamo de Alterischi da Monteleone: dipinti molto importanti, in cui si coglie (forse anche a causa dell'ampiezza della superficie), a due anni dalla scomparsa del pittore, una adesione convinta verso forme più monumentali e pienamente raffaellesche.

1687 Gnoli 1923, p. 314
1688 Mortari 1957, p. 45.
1689 Mezzetti 1958, p. 210.
1690 Todini 1989, I, p. 304.
1691 Cimarra 1993, p. 20.

Una svolta decisiva degli studi su Rinaldo da Calvi, come d'altronde per quelli su suo padre Pancrazio, si è avuta grazie alle ricerche condotte alla fine degli anni novanta da Sandro Santolini, il quale in più occasioni si è occupato dell'artista[1692]. Allo studioso va ricondotto il merito di aver ricapitolato tutti gli studi dedicati allo Jacovetti e di aver operato uno spoglio sistematico delle notizie archivistiche sul pittore, grazie alle quali si è potuto appurare l'ipotetico anno di nascita e di morte, gli interessi che lo legarono alla sua città, Calvi (di cui fu eletto anche priore), sono state ampliate le conoscenze sulle vicende familiari e, soprattutto, si è venuto a conoscenza degli inediti incarichi artistici commissionatigli in Umbria.

In particolare, è stata resa nota l'attività di decorazione (purtroppo perduta) per l'importante cappella del vescovo di Narni all'interno della cattedrale di San Giovenale, commissionata al pittore dal presule spagnolo Pietro Gormaz nel 1514 per la cospicua somma di cento ducati d'oro[1693]; sempre a Narni la confraternita femminile del Rosario istituita all'interno della chiesa domenicana di Santa Maria Maggiore, affidò al maestro l'incarico di eseguire la propria pala d'altare nel 1523 (anche di quest'opera non è stata trovata alcuna traccia all'infuori dell'atto di commissione)[1694]. Nello stesso anno si ricorda l'incombenza ricevuta dall'artista del progetto della chiesa di Santa Maria delle Grazie, o dello Sportello, a Calvi, costruzione edificata a partire dal 1523[1695] e mai oggetto di uno studio specifico da un punto di vista architettonico, nonostante l'edificio si caratterizzi per delle interessanti soluzioni compositive, soprattutto nel corpo a pianta ottagonale dell'abside, innestato attraverso un grande arco all'unico vano voltato a crociera della navata.

All'artista, inoltre, è stato proposto di assegnare gli affreschi della cappella dell'Annunciata in Santo Stefano Nuovo a Fiano Romano[1696]. Grazie ai documenti rinvenuti, Santolini ha potuto inoltre rendere nota anche l'attività di scultore in terracotta dell'artista calvese e constatare i rapporti intrattenuti con il pittore Lorenzo Torresani. Sono state contestualizzate meglio le due tavole di Magliano e Stroncone, e per quest'ultima opera è stato trovato un documento che ne

1692 Santolini 1999, pp. 15-22; *idem* 2001, pp. 19-23, 27-32, 36-44, 77-97; *idem* 2003, pp. 135-139.

1693 Il maestro doveva dipingere sulle quattro vele della volta a crociera le figure degli *Evangelisti* e dei *Dottori della Chiesa*, mentre sulla parete destra, nel punto situato di fronte al sepolcro a parete del vescovo Rinaldo avrebbe dovuto realizzare la scena dell'*Adorazione dei Magi*. Inoltre il pittore si era impegnato ad eseguire le dorature dell'arco di accesso alla cappella, del tabernacolo della Vergine e del monumento sepolcrale del vescovo (*Idem* 2001, pp. 77-78, pagg. 164-165 doc. XLIII)

1694 Ivi, pp. 87-89, pp. 169-170 doc. LXIX. Contrariamente all'interpretazione del documento fornita da Santolini, occorre sottolineare come il personaggio citato nell'atto, l'importante Cardulo de Carduli, non era il priore del convento domenicano di Narni (come sostenuto nel regesto del documento), ma il procuratore delle sorelle del Rosario. La scelta del Cardoli si deve al fatto che una delle rappresentanti della confraternita era Laura di Jacopo Riccitelli, una famiglia, quella dei Riccitelli, o Ricciutelli, che in realtà costituiva un ramo cadetto dei Cardoli. Anche le altre tre consorelle della compagnia sono esponenti di importanti famiglie narnesi, in particolare Elena di Cesare *de Equitanis*, appartenente al casato dei Cesi.

1695 Ivi, pp. 30-32, p. 171 doc. LXXI, p. 173 doc. LXXXI

1696 Ivi, pp. 36-37.

pone la realizzazione al 1521, in concomitanza con quella della sua gemella opera sabina[1697].
Per quanto riguarda l'analisi stilistica dei dipinti dell'artista, Santolini ipotizza che la prima produzione di Rinaldo possa essere stata influenzata "dalla pittura dei grandi maestri umbri, quali Perugino e Pintoricchio"[1698]. Tali attestati, tuttavia sarebbero potuti essere arrivati al pittore arricchiti "da aggiornamenti raffaelleschi, tramite la frequentazione del giovane Cola dell'Amatrice"[1699]. In particolare viene colta una particolare consonanza tra il percorso giovanile ipotizzato per Rinaldo e quello di Cola, un maestro che agli esordi dovette essere caratterizzato per un linguaggio in cui si riscontrano "movenze umbre" e al tempo stesso "immancabili suggestioni derivate da Antoniazzo Romano", le stesse che si ritroverebbero nella produzione di Piermatteo d'Amelia[1700].
Analizzando lo schema dell'*Incoronazione* di Stroncone, inoltre, lo studioso nota come Rinaldo abbia introdotto all'interno del soggetto sacro "alcuni elementi di dinamicità interna, come la torsione dei busti degli angeli nello sforzo di sostenere le nubi" che denunciano una cultura "protomanierista", sconosciuta in questo momento nella pittura umbra e derivante dai rapporti "forse soltanto indiretti con Raffaello e la sua scuola"[1701]. Per quanto riguarda i supposti legami con la scuola senese, riprendendo lo spunto di Mortari, Santolini avanza l'ipotesi che per Rinaldo un tramite di questa cultura pittorica possa essere stato il pittore sangimignanese Vincenzo Tamagni, diretto collaboratore di Raffaello nelle Logge Vaticane e autore nel 1516 della decorazione dell'abside della vicina chiesa di Santa Maria ad Arrone: infatti "anche dal punto di vista iconografico, oltre che stilistico, gli affreschi di Arrone potrebbero aver avuto un peso significativo nella genesi delle tavole di Magliano e Stroncone"[1702]. La lettura di questi due dipinti, infine, spinge lo studioso a riconoscere in Rinaldo un artista consapevole della lezione dell'ultimo Raffaello (conosciuto forse anche tramite un viaggio effettuato a Roma) e degli artisti senesi, una lezione che tuttavia non apparirebbe ben "assorbita nei dettagli". Nell'opera di Stroncone, in particolare, si evidenzierebbero delle "ruvidità paesane" evidenti nella caratterizzazione fisionomica dei santi che denuncerebbero una traduzione "dialettale" del linguaggio del Sanzio[1703]. Nell'opera di Magliano, invece, l'accostamento a Raffaello sarebbe conseguito con esiti più felici.
La lezione dell'Urbinate sarebbe arrivata a Rinaldo soprattutto mediata attraverso gli esempi

1697 Ivi, pp. 168-169 doc. LXVI.
1698 Ivi, p. 36.
1699 *Ibidem*.
1700 *Ibidem*.
1701 Ivi, p. 37.
1702 Ivi, p. 38.
1703 Ivi, p. 80.

di Cola dell'Amatrice, con il quale il calvese avrebbe condiviso “una momentanea identità di percorso” e che avrebbe conosciuto probabilmente fin dalle sue prime apparizioni in Sabina[1704].

Negli affreschi di Civita Castellana, infine, Santolini registra un abbandono delle movenze umbre “a vantaggio di una sempre più decisa adesione ai modi di Raffaello”, in un percorso di crescita favorito dai rapporti intercorsi tra l'artista calvese e i due Torresani, Jacopo Siculo e Cola dell'Amatrice. Ancora con Cola viene messo in relazione il *Compianto* nella catino absidale, secondo lo studioso ispirato “attraverso una estrema semplificazione”, sia nell'ambientazione che nella carica espressionistica, alla tavola dell'artista amatriciano raffigurante la *Morte e Assunzione della Vergine* nella Pinacoteca Capitolina[1705].

Fino agli inizi di questo secolo, quindi, era possibile assegnare con sicurezza a Rinaldo da Calvi solamente tre opere, costituite dalle due pregevoli tavole di Stroncone e Magliano Sabina e dagli affreschi di Civita Castellana.

Fortunatamente nel corso degli ultimi quindici anni è stato possibile restituire al pittore altri due attestati che hanno permesso di incrementare ulteriormente l'esiguo catalogo del maestro.

Nel 2003 Santolini ha correttamente restituito all'ambito di Rinaldo l'esecuzione degli affreschi absidali della chiesa parrocchiale di San Michele Arcangelo a Sant'Urbano di Narni, un intervento giunto fino a noi in uno stato, purtroppo, frammentario, che può essere datato tra il 1524 a il 1528[1706] e che costituisce l'unico affresco dello Jacovetti conservato in terra umbra. Tuttavia la qualità della figura dell'angelo e l'impaginazione generale della scena farebbero pensare all'esecuzione da parte di una mano caratterizzata da una qualità meno sostenuta rispetto a quella di Rinaldo, probabilmente quella di un suo stretto seguace che ne replica le soluzioni compositive.

Un affresco sicuramente assegnabile al maestro è, invece, quello della chiesa della confraternita di San Sebastiano di Sutri, che un documento rintracciato da Fagliari Zeni Buchicchio, pubblicato nel 2004[1707], permette di restituire con certezza al pittore: un affresco

1704 Ivi, p. 86.

1705 Ivi, p. 96. Sugli affreschi di Civita Castellana hanno espresso delle considerazioni anche Laura Russo, la quale assegnava a Rinaldo, nonostante la quietanza pubblicata da Cimarra, unicamente gli affreschi del catino, reputando di un altro maestro di qualità più sostenuta i santi del tamburo (Russo-Santarelli 1999, pp. 48-51).

1706 Santolini 2003, p. 139. Della decorazione che in origine doveva comprendere molto probabilmente anche l'abside semicircolare della chiesa si conservano gli affreschi della parete circostante, in cui compaiono le figure del *Padre Eterno* entro un clipeo, al colmo degli spioventi del tetto, e la parte superiore del busto dell'*Angelo annunciante* sulla sinistra. Sotto a quest'ultima figura si vede la parte inferiore di un San Rocco, mentre i personaggi che dovevano comparire dalla parte opposta, sicuramente nella zona alta della parete doveva trovarsi la *Vergine annunziata* (si è conservata unicamente la colomba dello Spirito Santo) e sotto la perduta immagine di San Vincenzo (di cui è rimasto solamente l'iscrizione con il nome), sono state ricoperte da una decorazione di primo Seicento.

1707 Fagliari Zeni Buchicchio 2004, p. 62 n. 41.

molto importante, perché eseguito in un periodo dell'attività dell'artista del tutto sconosciuto, quando egli aveva appena superato i trent'anni, e precedente tredici anni le opere più antiche conosciute fino a quel momento, ossia le due *Incoronazioni* del 1521. Nella stessa occasione lo studioso ha portato all'attenzione della critica anche il contratto stipulato a Civita Castellana tra il pittore calvese e i rappresentanti di fra' Girolamo per l'esecuzione dei citati affreschi della chiesa di Sant'Antonio, stipulato il 4 novembre 1524[1708].

Estremamente interessante, inoltre, risulta un'altra menzione dell'artista rinvenuta nelle carte d'archivio dallo studioso, che ricorda lo Jacovetti sempre nel 1525 a Civita Castellana, in rapporto con i frati della locale chiesa di San Francesco. In particolare, il 30 luglio Rinaldo si incontra con gli economi del convento per stimare una "*molam grani et olej*", che viene giudicata del valore di 90 fiorini[1709]. La notizia deve essere messa in relazione con un altro documento riguardante lo stesso mulino che pochi mesi prima, il 6 aprile, era stato ceduto da un frate del convento al guardiano fra Gabriele da Montepulciano, insieme a una vigna e a diversi "*dolea vini plena*" per essere venduti attraverso i santesi al fine di realizzare una "*cona pro altare majori, cum pictura et devotione beate Virginis et sancti Antonij de padua*"[1710].

Come già ipotizzato da Fagliari Zeni Buchicchio[1711], sembra molto probabile che il rapporto del pittore con i frati possa essere un indizio di un suo coinvolgimento nella realizzazione del dipinto destinato all'altare maggiore della chiesa di San Francesco. Rinaldo aveva appena licenziato, infatti, gli affreschi all'interno della chiesa di Sant'Antonio Abate e deve essersi messo in mostra nella piazza di Civita Castellana, dove di certo era conosciuta anche l'*Incoronazione della Vergine* lasciata dal maestro nella chiesa principale del vicino centro di Magliano Sabina. È verosimile, perciò, che la stima della mola di grano eseguita in accordo con l'artista sia stata compiuta proprio in previsione di un accordo di pagamento con quest'ultimo per la realizzazione della pala dell'altare maggiore. Purtroppo, non ci sono ulteriori notizie sul dipinto, attualmente sostituito all'interno della chiesa da una tavola eseguita probabilmente da Jacopo Siculo, ma proveniente da un altro edificio e trasferita a Civita Castellana solo nel Settecento[1712].

Recentemente Fiorella Proietti ha meglio precisato le circostanze in cui è avvenuta la

1708 Ivi, p. 63 n. 42. Nel documento Rinaldo si impegna ad eseguire la decorazione della chiesa di Sant'Antonio entro tre mesi per un prezzo complessivo di cinquanta ducati, di cui dieci sarebbero stati rilasciati per devozione al santo al termine del lavoro, che sarebbe stato realizzato con la collaborazione di un garzone.
1709 Ivi, p. 63, n. 43.
1710 *Ibidem.*
1711 Ivi, p. 45.
1712 Per quest'opera cfr. cap. VI (*L'attività laziale di Jacopo Santori da Santa Giuliana*).

commissione dell'affresco di Sutri attraverso il ritrovamento di un ulteriore documento che ricorda le lamentele della confraternita di San Sebastiano nei confronti del pittore che non si decideva a terminare l'opera[1713]. Oltre a segnalare l'interessante rapporto che legava l'artista ad un esponente della famiglia degli Anguillara, la studiosa ripercorre la storia della confraternita e del suo oratorio e riporta le analisi critiche condotte sull'affresco da Lisandra Franco de Mendoça, la quale trovava numerose affinità tra l'affresco sutrino e le opere romane di Pintoricchio (soprattutto gli affreschi dell'Appartamento Borgia) e quelle giovanili di Raffaello[1714]. Ponendosi sulla stessa linea, in particolar modo su quella della formazione sui testi di Pintoricchio e Perugino, Proietti propone ulteriori affinità tra il dipinto di Rinaldo e le opere del Vannucci, quali ad esempio la *Madonna con il Bambino e santi* della Pinacoteca di Bologna, mentre i volti dei santi e degli angeli ritratti nelle sue opere dal calvese evocherebbero alcuni celebri lavori di Perugino, quali ad esempio la *Maddalena* o il *Ritratto di giovinetto* degli Uffizi[1715]. Infine, nella particolare postura della Madonna e del Bambino, l'affresco di Sutri sembrerebbe ispirarsi a quello di Piermatteo d'Amelia nella chiesa di Sant'Agostino a Narni[1716].

L'anticlassicismo di Rinaldo

Si è visto come fino ad oggi risultino conservate unicamente cinque opere pittoriche di Rinaldo Jacovetti.

Di queste, due si trovano in territorio umbro (l'*Incoronazione* di Stroncone e gli affreschi di Vasciano, attribuibili alla bottega), due in provincia di Viterbo (gli affreschi di Civita Castellana e di Sutri) ed una in provincia di Rieti (la pala di Magliano Sabina).

Da un punto di vista cronologico le opere suddette sono circoscrivibili in due gruppi: uno, nutrito, comprendente le due tavole e i cicli ad affresco più estesi, collocabili nell'ultima fase di attività del maestro, tra il 1521 e il 1525, quando egli doveva essere un artista più che maturo ed avere tra i 45 e i 50 anni di età; uno costituito da un'unica opera, il dipinto di Sutri, come si è visto eseguito quando Rinaldo aveva all'incirca trent'anni, e quindi aveva da poco superato la sua fase giovanile.

Pertanto, un giudizio critico sull'intero percorso artistico del maestro risulta piuttosto arduo da effettuare con esattezza, per la mancanza di fondamentali tasselli che possano fornire chiari elementi che illustrino sia la sua fase iniziale sia gli anni cruciali che si pongono tra l'affresco

1713 Proietti 2011.
1714 Franco de Mendoça 2002, pp. 25-35.
1715 Proietti 2011, p. 70.
1716 *Ibidem.*

di Sutri e la tavola di Stroncone.

Osservando la numerosa documentazione raccolta da Santolini, inoltre, si può constatare come a fronte di una messe molto ricca di informazioni che riguardano gli ultimi quindici anni di vita del maestro, i quali si caratterizzano per una serie sempre più crescente di impegni assunti sia in ambito privato che lavorativo, e che culmineranno con le grandi commissioni degli anni venti, estremamente scarne sono le notizie che riguardano la prima attività dell'artista, mentre completamente assenti sono quelle riguardanti la sua formazione.

Senza dubbio le fonti testimoniano una presenza costante e molto significativa del maestro in Umbria e nella sua città natale a partire dalla metà del secondo decennio del XVI secolo, a testimoniare come il principale teatro in cui si svolse l'attività professionale dello Jacovetti fu in questo momento la diocesi narnese, per la quale il pittore eseguì la sua prima opera nota nel 1514, quando fu incaricato dal vescovo Gormaz di decorare la sua cappella privata all'interno della cattedrale. Una commissione estremamente prestigiosa che doveva rappresentare il completamento di un ambizioso complesso monumentale costituito da pregevoli manufatti scultorei caratterizzati da un gusto spiccatamente romano e di scuola bregnesca[1717]. Certamente a quella data il pittore doveva essere già conosciuto a livello locale e godere di una certa fama.

Visto che l'artista non risulta documentato in Umbria nel periodo della sua attività che va dalla fine del Quattrocento al 1510 circa (in questa decade si possiedono appena cinque attestazioni della sua presenza a Calvi negli anni 1499, 1504, 1505, 1507, 1509) a fronte delle numerose notizie che illuminano il periodo successivo, si deve pensare che il pittore abbia vissuto e operato in questo momento in un luogo diverso dalla sua terra di origine.

1717All'interno della cappella a pianta quandrangolare, voltata a crociera e collegata alla navata sinistra da un grande arco decorato da una doppia ghiera di lacunari contenenti fioroni, nel 1512 era stata posta sulla parete di fondo un'edicola di marmo contenente una pregevole tavola antoniazzesca che riproduce le medesime sembianze della copia che Antoniazzo trasse dall'icona della Madonna della Consolazione di Santa Maria del Popolo a RomaLa tavola è stata attribuita da Santolini a Pancrazio Jacovetti (Santolini 1999, pp. 62-63). Sul lato sinistro campeggia attualmente una grande lastra tombale che riporta una lunga iscrizione elogiativa del vescovo aragonese, in cui si legge come nel luglio del 1514 il vescovo aveva fatto collocare il suo monumento funebre all'interno della cappella. Quest'ultimo è costituito da una magniloquente struttura a parete decorata da numerose figure a basso e altorilievo e dal ritratto del *giansant* e attualmente si può ammirare sulla parete destra dell'ambiente, di fronte all'epigrafe, mentre in origine esso doveva essere collocato al di sopra della lastra quadrangolare sul lato sinistro. Ciò si deduce dal documento di commissione degli affreschi a Rinaldo, che ricevette l'incarico di decorare la sola parete destra della cappella con una *Adorazione dei Magi* appena pochi mesi dopo (settembre). La parte superiore del monumento funebre venne spostata sulla parete su cui si trovavano gli affreschi dello Jacovetti quando nel Settecento fu realizzato il piccolo coro per l'inverno all'interno della cappella e gli stalli di legno vennero addossati contro la parte bassa delle pareti laterali. Non è escluso che dietro agli schienali si conservino ancora delle tracce di pitture, attualmente non visibili in nessun punto della parete né sulla volta. L'arco d'ingresso della cappella è sostenuto da coppie di marmo di spoglio su cui si poggiano degli interessantissimi capitelli mai studiati fino ad ora ma di datazione probabilmente molto antica, forse del VII o VIII secolo. Non è escluso che tali elementi potessero in origine far parte dell'antico ciborio della cattedrale di San Giovenale.

A tal proposito un indizio su un possibile luogo in cui il maestro potrebbe essere stato operoso nella prima fase della sua carriera artistica può essere rappresentato dall'affresco eseguito a Sutri per la locale confraternita di San Sebastiano. Considerando la distanza che separa Sutri da Calvi e dagli altri centri in cui è documentata l'attività del maestro, si potrebbe ipotizzare che Rinaldo nei primi anni del Cinquecento possa aver stabilito dei rapporti professionali proprio con la parte meridionale del territorio viterbese.

Dai documenti emerge il fatto che l'artista non svolgesse il suo lavoro a Sutri con un grande zelo, al punto da far nascere delle rimostranze da parte dei committenti, che si erano stancati di vedere il pittore tirare per le lunghe senza dipingere[1718]. Questo tergiversare dell'artista calvese deve essersi protratto dall'aprile del 1508, quando Rinaldo è già all'opera nella chiesa e riceve un acconto per il suo lavoro[1719], al luglio dello stesso anno, mese in cui si data la lamentela dei confratelli, che impongono al maestro di terminare l'opera tassativamente entro la metà del successivo mese d'agosto[1720]. Da ciò si evince come il maestro non fosse particolarmente motivato a terminare il cantiere e che godesse di una certa sicurezza e "protezione" al punto di dichiararsi pronto a ripagare dei danni la confraternita, presso qualsiasi tribunale, anche a Roma, qualora avesse consegnato in ritardo il suo lavoro[1721]. Probabilmente gli influenti appoggi di cui godeva il pittore, come ha già ipotizzato Proietti[1722] e come si dirà più avanti, devono essere ricercati nella potente famiglia degli Anguillara.

Nello studio della personalità di Rinaldo da Calvi un primo grande vuoto da colmare risulta essere quello della formazione del maestro, il quale per essere stato figlio di un pittore di un certo livello deve senza dubbio aver ricevuto la prima alfabetizzazione artistica dal padre Pancrazio. Tuttavia, nelle opere di Rinaldo non emerge alcun elemento collegabile allo stile di Pancrazio Jacovetti, rispetto al linguaggio del quale il figlio manifesta una cultura figurativa più aggiornata e complessa e una molto più sostenuta qualità formale.

Sappiamo che Rinaldo nel 1499 veniva indicato nei documenti con il termine di "*magister*", fatto che ha portato a porre la sua data di nascita agli anni precedenti il 1475, in quanto per poter fregiarsi di tale titolo di norma si doveva aver compiuto i venticinque anni[1723]. Tuttavia, è stato notato che in casi eccezionali, come ad esempio per Raffaello, tale titolo poteva essere assegnato nei documenti ufficiali anche prima di essere diventati maggiorenni (Raffaello, ad esempio, come è risaputo, venne definito *magister* già a diciassette anni) e quindi il

1718Proietti 2011, p. 65.
1719Ivi, pp. 71-72v doc. 1.
1720Ivi, pp. 72-73 doc. 2.
1721 Ivi, p. 66.
1722 Ivi, p. 65.
1723Santolini 2001, p. 26.

riferimento cronologico non può essere assunto con assoluta certezza. Un ulteriore indizio che permette di disporre di un più sicuro termine *ante quem* è rappresentato invece dalla testimonianza effettuata da Rinaldo in un atto di deposito nel settembre del 1504[1724], in base alla quale si può calcolare che il maestro doveva essere nato con certezza almeno prima del 1479, in quanto per poter presenziare come testimone in un atto ufficiale occorreva aver compiuto con sicurezza la maggiore età.

Ad ogni modo l'informazione del 1499 risulta di estrema importanza, perché ci testimonia come Rinaldo fosse ritenuto già a quella data un artista a tutti gli effetti, in grado di accettare degli incarichi in proprio. In questo momento, perciò, egli doveva aver compiuto almeno tutto il percorso formativo, essere in grado di padroneggiare pienamente il proprio mestiere e aver già realizzato, quindi, una serie di opere di cui non si è a conoscenza.

La formazione del pittore deve essere collocata nel periodo in cui egli doveva avere all'incirca tra i dodici e i venti anni di età (e quindi tra la fine degli anni ottanta e gli anni novanta del Quattrocento), ma certamente se il piccolo Rinaldo avesse manifestato una precoce predisposizione al disegno lo si dovrebbe immaginare al seguito del padre fin da piccolissimo. Considerando che nelle opere del maestro non emerge nessun elemento iconografico né stilistico che possa metterlo in rapporto diretto con Pancrazio, un artista che ebbe i maggiori punti di riferimento in Antoniazzo Romano, Lorenzo da Viterbo e Piermatteo d'Amelia, si deve desumere che dopo il primo apprendistato presso il padre il giovane pittore sia stato messo a bottega presso un altro artista, forse di più alto livello da cui dovette aver subito gli stimoli più significativi. Infatti, qualunque sia stato il peso esercitato da un punto di vista artistico da Pancrazio sul figlio, è possibile osservare come Rinaldo abbia consapevolmente orientato i propri gusti verso altre direzioni giungendo ad una personale e complessa cifra stilistica.

Per quanto riguarda il panorama artistico locale, tanto quello laziale quanto quello umbro, negli anni della formazione del pittore esso non offriva numerose possibilità di scelta, orientandosi prevalentemente tra le formule più o meno umbro-laziali del Pastura e di Giovan Francesco d'Avanzarano e quelle tosco-romane di Piermatteo d'Amelia: alle prime si guardava nella zona della città di Viterbo e nel comprensorio circostante, alle seconde nell'area compresa tra i territori di Orvieto Amelia e Orte. Tuttavia, nei dipinti di Rinaldo, a partire dalla sua opera più antica fin'ora conosciuta, l'affresco di Sutri del 1508, non vi è traccia delle devote dolcezze e delle cadenze ritmiche peruginesche. Vi si scorge, al contrario una certa forbitezza pinturicchiesca, soprattutto nella caratterizzazione del volto aggraziato della

1724 Ivi, p. 162 doc. XXIX.

Vergine (che sembra ispirarsi a quella dipinta da Pintoricchio nell'*Adorazione del Bambino* nella cappella Della Rovere in Santa Maria del Popolo) sposata, tuttavia, ad un calligrafismo risentito e strutturante che sembrerebbe rimandare allo stile prettamente disegnativo di Piermatteo d'Amelia. Come è stato già notato, inoltre, sempre ad uno schema compositivo piermatteesco rimanda l'impostazione della *Madonna con il Bambino*, il cui carattere monumentale, quasi iconico, e dalle forme espanse denuncia anche influssi dell'antoniazzismo.

Osservando con attenzione i volti delle figure dell'affresco sutrino, i particolari stilemi con cui sono state realizzate le bocche, con le labbra dall'accentuato andamento ad arco inflesso ed i nasi schiacciati dalla tipica forma "a patata" dei santi Sebastiano e Rocco, si evidenzierebbe un rapporto stretto in particolare con i modi di Piermatteo d'Amelia, alcune caratteristiche del quale ritornano in questo affresco in maniera amplificata e con forme più piene e monumentali. Allo stesso maestro amerino rimanda, inoltre, il tipico atteggiamento di Maria, dallo sguardo dolcemente abbassato in segno di umiltà, profondamente devoto e capace di trasmettere in genuino sentimento religioso.

L'affresco di Sutri (figg. 21-25) si segnala per un carattere sofisticato calato tuttavia in una composizione molto tradizionale, dall'impianto estremamente canonico e dal tipico carattere devozionale.

Caratteri stilistici specifici del maestro calvese, mi sembra che si possano cogliere nel calligrafismo fluente delle capigliature, delineate con insistita precisione attraverso una trama di sottili pennellate parallele, nella cura con cui sono realizzati gli occhi, definiti da una linea netta e precisa. Tuttavia nella composizione di Sutri, di qualità molto sorvegliata, non si può fare a meno di cogliere una vena di velata malinconia che caratterizza i volti dei personaggi, a partire da quello di grande qualità esecutiva di san Rocco, la cui impostazione apparentemente peruginesca (soprattutto per la particolare posa inclinata della testa) presenta un'intonazione languida, sottilmente malinconica, mostrandosi di una bellezza al contempo sensuale e lievemente sfiorita. Un discorso analogo si potrebbe fare anche per la figura molto sciupata del san Sebastiano e, in maniera meno evidente, per quella della Vergine più sobria e dalle forme piene e monumentali. A mio avviso, quindi, Rinaldo potrebbe essersi formato in un primo momento sui testi di Piermatteo d'Amelia, su quelli di Antoniazzo Romano e di Pintoricchio. Tali maestri tra gli anni ottanta e novanta erano tutti attivi principalmente a Roma, il luogo in cui, molto probabilmente deve essersi svolta la formazione dell'artista e la sua prima attività. Gli affreschi di Sutri, infatti, si mostrano molto aggiornati e di alta qualità anche rispetto al panorama quantomai variegato della pittura romana dei primi anni del

Cinquecento.

Un altro testo molto importante realizzato in questo momento a Roma che, come si dirà più avanti, dovette colpire Rinaldo, devono essere stati probabilmente gli affreschi eseguiti da Filippino Lippi tra il 1487 e il 1492 all'interno della Cappella Carafa in Santa Maria sopra Minerva.

Da tale ciclo vennero tratti numerosi schizzi da parte degli artisti che giungevano nella città pontificia a testimoniare, attraverso repliche, disegni e stampe, la perdurante accessibilità degli affreschi del Lippi e la fortuna di cui essi godettero agli inizi del Cinquecento[1725]: infatti "per quasi un intero ventennio, in corrispondenza di quello che Oberhuber ha definito lo stile "alessandrino" della capitale, gli affreschi di Filippino alla Minerva furono quanto di più "moderno" si potesse vedere nella città dei papi"[1726].

Nell'affresco eseguito da Rinaldo a Sutri si inizia ad intravedere, come si è detto, una particolare sensibilità nell'interpretazione dei modelli tradizionali che si manifesta con in tutta la sua evidenza nelle due pale di Stroncone e Magliano Sabina, eseguite a tredici anni di distanza dall'affresco di Sutri.

La pala di Stroncone, in particolare, rappresenta l'esito più eclatante dell'Anticlassicismo in Umbria meridionale (figg. 26-33). Essa costituisce, come è stato già detto, la prima versione data dall'artista del tema iconografico, in un certo senso quella originaria, da cui è stata ripresa, riutilizzando il cartone con qualche modifica, la composizione della pala di Magliano Sabina, e quindi rappresenta l'opera che maggiormente e con più immediatezza manifesta quelle caratteristiche contestatrici e quella forzatura dei toni espressivi tipici dei pittori che si inseriscono nella corrente dello Sperimentalismo anticlassico.

Il tema dell'*Incoronazione della Vergine*, piuttosto classico in Umbria, soprattutto grazie all'aulico ed accademico modello offerto da Domenico Ghirlandaio nella pala degli Osservanti di San Girolamo a Narni (e replicato nel Cinquecento in numerose chiese osservanti dell'Umbria da vari artisti come lo Spagna, Raffaello, Pintoricchio e Jacopo Siculo), il quale era senz'altro conosciuto e studiato da Rinaldo, viene da quest'ultimo forzato e compresso, portato alla massima tensione attraverso la saturazione degli elementi interni: le figure sono contenute a malapena all'interno della cornice, assiepate in uno spazio "claustrofobico", disorientante, da *horror vacui*. L'equilibrata (e un po' compassata) composizione del Ghirlandaio, impostata su una cristallina forma geometrica tridimensionale, viene completamente sovvertita a favore di uno scenario in cui è stato abolito ogni punto di

1725Cornini 2008, p. 255.
1726*Ibidem*.

riferimento spaziale. Le figure sono risolte tutte in superficie e scivolano le une sulle altre come se il retrostante fondale dorato della tavola le respingesse all'esterno del quadro. Gli angioletti assumono delle pose inconsuete e sforzate, e si incatenano e aggrovigliano confusamente tra di loro con una tensione e una magniloquenza che fanno pensare a Michelangelo, sprofondando i volti nelle nubi scure e minacciose che sostengono la Vergine e il Padreterno. Quest'ultimo è tratteggiato con una espressione tutt'altro che solenne e maestosa, descritto da una linea nervosa e "umorale" che ne rende i lineamenti caricati e bizzarri, mentre le espressioni degli angeli in preghiera e dei serafini ai lati si presentano spaurite e spiritate. Allo stesso modo appesantite, grottesche, animate da una profonda esaltazione interiore, appaiono le figure dei santi inginocchiati in basso, costruiti attraverso la stessa linea secca, indagatrice e inquieta incontrata nell'affresco di Sutri. Si noti come spaurito e grottesco, dall'accento fortemente "nordico", appaia san Paolo, così come un personaggio quasi "tedesco", caricato, si mostri lo sgraziato e "contadinesco" san Giovanni Battista. Allo stesso tempo san Pietro appare completamente assorto in se stesso, il profilo in ombra e lo sguardo stranamente concentrato in un punto estraneo tanto alla scena sacra quanto all'osservatore, mentre san Nicola, con le ciocche arruffate, l'espressione intimorita, spaesata, ripropone in maniera più esagitata la stessa carica umorale registrata nel san Rocco di Sutri. Esemplato sulla fisionomia dello stesso affresco laziale appare, inoltre, anche il volto della Vergine, una figura dall'aspetto discordante, in cui il pesante viluppo dei panneggi contrasta vivamente con l'esile, aggraziata e diafana fisionomia del volto. L'acconciatura della Maria, inoltre, risulta aggiornata alle composizioni raffaellesche, con i capelli avvolti nel tipico turbante alla romana, di moda tra le dame dell'Urbe nei primi decenni del Cinquecento.

Non ci troviamo, quindi, di fronte ad una riduzione paesana, popolare e provinciale di modi raffaelleschi, ad una non perfettamente riuscita comprensione e assimilazione del linguaggio dell'urbinate, ma al cospetto di una consapevole forzatura dei toni espressivi, realizzata mediante l'utilizzo di vari elementi figurativi desunti da diverse fonti: da Raffaello, da Michelangelo, da Filippino Lippi, dalle stampe nordiche.

La pala di Stroncone rappresenta un tipico esempio della corrente artistica definita "Rinascimento umbratile" o, ancora meglio, "Sperimentalismo anticlassico", al quale Rinaldo da Calvi deve essere giunto attraverso una personale ricerca maturata nel corso del secondo decennio del Cinquecento. Probabilmente, durante la sua più intensa stagione creativa, il maestro ha sentito nascere nel proprio mondo interiore tutti i dubbi e il disagio provati nei confronti di una forma artistica armonica ed equilibrata capace di risolvere e di ricondurre ad una superiore idea di unità i conflitti e le complesse contraddizioni che la razionalità

indagatrice del Rinascimento maturo aveva riportato alla luce nei primi anni del XVI secolo. La sofferenza e il disagio che provano le figure dipinte all'interno dell'*Incoronazione* di Stroncone rappresentano, quindi, la stessa sofferenza e il disagio avvertiti dalla società del tempo, specchio di una presa di coscienza drammatica e inquietante cui erano andati incontro gli uomini del primo Cinquecento: "a monte, complici i colpi inflitti dalla storia, vi sono il fallimento dei sogni universalistici e la crisi di dubbio che hanno assalito il mondo umanistico, travolgendone il castello di ordinate certezze. Crisi della visione orgogliosamente antropocentrica, dell'equivalenza natura-ragione, del mito della *renovatio* e dell'antico, della piena conoscibilità della natura, della dominabile razionalità della storia"[1727].

Il maestro ha perciò manifestato nel proprio immaginario creativo quell'esigenza espressiva nuova e quella generale tensione sperimentatrice che lo accomunano alla truppa degli "insorgenti anticlassici". Basti osservare come la prospettiva sia volutamente allentata e distorta nelle scenette della predella, dove le architetture si affastellano in maniera empirica come quinte sceniche di una rappresentazione teatrale, con forme esili, distorte, ribaltate in avanti, senza nessuna reale intenzione di suggerire uno spazio razionalmente ordinato e verosimilmente scalato in profondità. Un analogo effetto di spazio soffocante, incombente sulle figure, straniante, si ritrova anche nella predella della tavola di Magliano Sabina, dove i personaggi si muovono a disagio all'interno di scatole prospettiche che hanno un sapore quasi metafisico, come ad esempio nella scena dell'*Annunciazione*.

L'opera del duomo di San Liberato, sebbene riproduca precisamente la parte superiore della composizione di Stroncone, si presenta per un carattere più solenne e per un generale allentamento della tensione interna. Liberato dalla presenza dei quattro santi inginocchiati in basso e di un paio di angeli, il pittore ha potuto conferire più risalto ai protagonisti della scena, concentrandosi con più attenzione sulla definizione dei volti, ai quali è stato dato, inoltre, un aspetto mano caricato.

Gli angeli inginocchiati in preghiera sono stati così risolti con più attenzione e in maniera più definita, mentre più risalto hanno ricevuto le figure della Vergine e del Padreterno, personaggio quest'ultimo che ha perduto un po' della sua spiritata ed eccentrica fisionomia in favore di un aspetto più sobrio e autorevole.

Probabilmente, la scelta del maestro di conferire all'opera delle forme più misurate deve essere legata anche alla sede prestigiosa e ufficiale della tavola, destinata ad abbellire forse l'altare maggiore di quella che aveva assunto il titolo di chiesa madre della diocesi di Sabina da appena ventisei anni. Inoltre, è stato messo ben in evidenza come, proprio negli anni di

1727Pinelli 1993, p. 47.

commissione e realizzazione della tavola, Leone X avesse istituito una nuova gabella sul passaggio del Tevere per incrementare gli introiti della cattedrale ed erigervi cinque nuovi canonicati[1728]. Una più aulica impostazione del dipinto, d'altronde, si evidenzia anche nelle linee della carpenteria della cornice, disegnate con una fisionomia più apertamente classicheggiante rispetto a quella della pala umbra.

Ipotesi intorno a un'inedita attività laziale: gli affreschi di Vallerano e la tavola di Vignanello

Dopo aver osservato con attenzione i personaggi che compaiono nell'*Incoronazione* della chiesa di San Nicola di Stroncone e aver messo a fuoco la natura sperimentale, indagatrice, fantasiosa ed eccentrica di Rinaldo, il suo nome non può fare a meno di venire in mente quando si volge lo sguardo ad alcuni attestati presenti nel territorio viterbese, in particolare all'interno della diocesi di Civita Castellana, che fino ad ora non hanno beneficiato di approfondite analisi né di circostanziate proposte attributive, per il loro carattere "scivoloso", *border line*, e per la loro natura culturalmente composita.

Tra queste, di notevole interesse si presenta a mio avviso l'importante decorazione ad affresco dell'abside della chiesa di San Vittore a Vallerano (figg. 34-46).

Sull'ampia superficie dell'abside della chiesa dedicata al santo patrono del castello, si trovano all'interno di sette riquadri delimitati da cornici in stucco vari gruppi di figure che si dispongono tutti intorno ad una nicchia centrale che contiene una moderna statua raffigurante *San Vittore.*

Gli affreschi rappresentano in basso, ai lati della nicchia, i *Dodici Apostoli*, sei a destra e sei a sinistra, in alto, al centro del catino e in asse con la statua, l'*Incoronazione della Vergine;* ai lati di quest'ultima, due a destra e due a sinistra (una sopra all'altra), le figure dei *Quattro Evangelisti*, ciascuno effigiato all'interno di un riquadro.

Il ciclo è stato riportato per la prima volta all'attenzione degli studiosi da Alloisi nel 1983, che riteneva gli affreschi "eseguiti all'inizio dell'ultimo decennio del Quattrocento da un artista di ambito pasturesco, ma caratterizzato da una cadenza meno elegante rispetto al d'Avanzarano e più risentita"[1729]. Tali attestati pittorici, tra i più interessanti del territorio viterbese tra quelli realizzati tra la fine del XV e gli inizi del secolo successivo, non hanno più attirato successivamente l'attenzione della critica.

Gli affreschi vennero riscoperti al di sotto dell'intonaco tra il 1859 e il 1860, quando venne forato il muro con un chiodo in occasione dell'allestimento della festa di San Giuseppe[1730].

1728Santolini 2001, p. 85.
1729Alloisi 1983, p. 251.
1730APV, S. Nisini, *Cenni storici ...San Vittore*, 1931, p. 5.

Furono successivamente restaurati nel 1865 per la festa del Santo Patrono dal restauratore bolognese residente a Narni Angelo Barilatti, il quale intervenne sulle pitture con pesanti ed estesi rifacimenti, compromettendone in diverse zone la corretta lettura[1731].

Tuttavia, osservando con attenzione le figure meglio conservate, soprattutto quelle degli apostoli, si evidenzia nettamente lo stile di Rinaldo da Calvi così come lo abbiamo intravisto nell'affresco di Sutri e nelle successive pale d'altare del 1521. Alcune fisionomie dei volti sono, infatti, direttamente confrontabili anche con i personaggi della tavola di Stroncone, come ad esempio gli apostoli visti di profilo nel riquadro destro o il san Pietro inginocchiato nel riquadro di sinistra, avvicinabili al volto dell'omonimo santo effigiato nel dipinto umbro. Ritorna, inoltre, nei personaggi affrescati a Vallerano, quella particolare caratterizzazione emotiva, quella tensione interiore che Rinaldo conferisce alle sue figure, riscontrabile nelle espressioni intense ed esagitate degli apostoli, nelle bocche aperte che lasciano intravedere la dentatura, nelle sopracciglia corrucciate, nei gesti concitati e decisi che individuano i protagonisti della scena, dalle forme magniloquenti e fortemente risaltati da un'insistita linea di contorno (irrobustita rispetto all'affresco di Sutri). Rimandano ancora Rinaldo, infine, gli angioletti meglio conservati inseriti nel riquadro dell'*Incoronazione*, confrontabili con quelli delle due pale del 1521.

Osservando la parte alta della composizione si nota come le figure degli Evangelisti, purtroppo molto rovinate e ridipinte, risultino ispirate a celebri prototipi quattrocenteschi romani, come ad esempio quelli affrescati da Pintoricchio sulla volta della cappella Bufalini in Santa Maria in Aracoeli o ancora quelli nella volta della Cappella Ponziani in Santa Cecilia in Trastevere.

In effetti, gli affreschi rimandano ad una cultura figurativa tardoquattrocentesca e le stesse pose delle figure un po' legnose e bloccate tradiscono i punti di riferimento della prima formazione del pittore. Si coglie, ancora una volta, nell'articolata disposizione degli apostoli, nelle loro pose patetiche e teatrali, un'eco degli Apostoli appassionati e irrequieti dipinti da Filippino nella scena con l'*Assunzione della Vergine* nella Cappella Carafa, così come a Filippino sembrerebbe rimandare anche la linea guizzante e irrequieta che definisce i volti dei personaggi. Tuttavia, le forme più equilibrate e canoniche del ciclo di Vallerano fanno intendere che ci troviamo in un periodo distante dalla fase apertamente contestatrice dei primi anni venti e probabilmente in anni non molto lontani dalla fine del XV secolo. La decorazione dell'abside della chiesa di San Vittore potrebbe essere messa in relazione con dei lavori di ristrutturazione che interessarono l'edificio prima del 1497, come si ricava da un'iscrizione

1731*Ibidem.*

posta sull'architrave di accesso alla chiesa, che in questa occasione vide prolungato il corpo della navata in avanti a discapito della primitiva facciata, demolita per permettere l'erezione dell'abitazione del parroco[1732], operazione che ha comportato il conseguente spostamento dell'ingresso nel sito attuale, sul fianco sinistro della chiesa che si affaccia sulla piazzetta.

I lavori di decorazione dell'edificio restaurato, pertanto, potrebbero essere stati eseguiti nei primi anni del Cinquecento. Tuttavia, un ulteriore elemento potrebbe spostare in avanti di qualche anno il termine *post quem* degli affreschi absidali. A dispetto dell'impostazione piuttosto canonica delle figure, infatti, si segnala la singolare spartizione della superficie dell'abside in vari campi separati da cornici in stucco. Attualmente queste ultime sono databili per il loro aspetto stilistico tra la fine del Cinquecento e i primi anni del Seicento, ma senza dubbio in origine al loro posto dovevano comunque essere previsti degli elementi (dipinti o ugualmente in stucco) che isolavano all'interno di riquadri i vari gruppi dei personaggi, distanziati appositamente tra loro e collocati secondo una precisa scansione geometrica della superficie muraria. Una soluzione quest'ultima che sembra riprendere quella del tutto particolare, al punto da costituire un caso piuttosto isolato, dell'abside della chiesa di Sant'Onofrio al Gianicolo a Roma. Qui, infatti, le varie scene dipinte ad affresco nell'abside sono separate da cornici in stucco realizzate contestualmente ai dipinti, cornici che dividono in vari segmenti la superficie dell'abside all'interno dei quali sono raggruppati vari personaggi. Inoltre, anche nella chiesa di Sant'Onofrio è presente la scena dell'*Incoronazione della Vergine da parte del Cristo*, posta al centro della catino, in asse con la finta pala dipinta sopra l'altare, che presenta una struttura compositiva molto vicina a quella dell'analoga scena dipinta nella chiesa di San Vittore a Vallerano.

Sulla scorta dell'indicazione fornita da Vasari, Testa[1733] ha attribuito a Baldassarre Peruzzi la direzione del cantiere decorativo della chiesa gianicolense, seguita nella sua ipotesi da Angelini[1734].

Quest'ultimo studioso, tuttavia, ha ritenuto più corretto distinguere tra il maestro che aveva preso in affidamento l'incarico dal committente Benardino De' Cuppis, ossia il Pintoricchio (al quale assegnava lo schema ideativo generale del ciclo), e il direttore *de facto* dei lavori, Baldassarre Peruzzi, già collaboratore a Siena del maestro perugino, il quale oberato di lavori avrebbe rigirato a Baldassarre la conduzione del cantiere romano. Della stessa idea si è dimostrato recentemente anche Frapiccini[1735].

1732Ivi, p. 2.

1733Testa 1989, pp. 50-51.

1734 Angelini 2005, pp. 533-534. Angelini in particolare attribuisce la responsabilità degli affreschi a Pintoricchio, il quale avrebbe lasciato la direzione del cantiere a Baldassarre Peruzzi.

1735Frapiccini 2013, pp. 145-146.

Proprio la caratteristica spartizione dell'abside in campi geometrici attraverso una griglia in stucco, esprimerebbe secondo Testa il particolare amore per l'illusionismo architettonico manifestato da Peruzzi, il quale riproporrà diversi anni dopo la stessa tipologia decorativa nella volta della Cappella Ponzetti in Santa Maria della Pace a Roma e in quella del Castello di Belcaro a Siena[1736]. Una soluzione, quella della griglia di stucco che scompartisce l'abside, che probabilmente riprende modelli antichizzanti e che potrebbe essere ricondotta, come supposto da Angelini, allo stesso Pintoricchio, il quale nella volta della tribuna di Santa Maria del Popolo, dipinta per Giulio II tra il 1509 e il 1510, si ispirava più che al soffitto appena ultimato dall'artista in palazzo Petrucci a Siena, alla volta in stucco di una sala della Villa di Adriano a Tivoli[1737].

Le figure dipinte nell'abside della chiesa di Sant'Onofrio manifestano un legame evidente con quella "particolare accezione del pinturicchismo che si diffuse a Siena all'inizio del '500 grazie agli impegni artistici del maestro in città. La matrice senese delle raffigurazioni appare infatti esplicita non solo nel riquadro centrale, ma anche nella parte superiore della calotta"[1738]. I riquadri superiori sembrano infatti anticipare alcuni esiti formali di Girolamo del Pacchia, così come egli appare nelle opere del secondo decennio del Cinquecento, mentre altre analogie sono riscontrabili con alcuni dipinti attribuiti al Pacchiarotto e con le figure affrescate nella volta della Libreria Piccolomini, confrontabili con le *Sibille* nel riquadro di sinistra dell'abside gianicolense[1739]. Le vicinanze riscontrate dalla critica con i pittori senesi del primo Cinquecento nelle opere di Rinaldo, pertanto, potrebbero essere una conseguenza della frequentazione e dello studio dei cantieri artistici romani da parte del pittore umbro.

Oltre alla conoscenza del ciclo di Sant'Onofrio, la frequentazione di Rinaldo dei cantieri romani si evince infatti anche dalla soluzione decorativa adottata dal pittore nei pennacchi ai lati della centina dell'*Incoronazione* di Magliano Sabina, dove dei girali d'acanto sono campiti contro uno sfondo a finte tessere musive dorate, una soluzione utilizzata da Pintoricchio nelle sue ultime imprese, come ad esempio nella cappella di San Giovanni Battista nel Duomo di Siena, ma anche nello sfondo delle Sibille sulla volta della tribuna di Santa Maria del Popolo.

1736Testa 1989, p. 182.

1737Scarpellini 2003, p. 276.

1738 *Ibidem.* Sugli affreschi di Sant'Onofrio cfr. anche R. Cannatà, *Di alcune questioni relative relative agli affreschi nell'abside di Sant'Onofrio al Gianicolo in Roma*, in *Leonardo e il Leonardismo a Napoli e a Roma*, catalogo della mostra, Firenze 1983, pp. 218-225; *idem*, *La pittura a Roma prima di Raffaello: Baldassarre Peruzzi e Jacopo «de Rimpacta» (Ripanda)* in *Aspeti dell'Arte a Roma prima e dopo Raffaello*, catalogo della mostra, Roma 1984, pp. 25-33; D. Gallavotti Cavallero, *La pittura a Roma nella prima metà del Cinquecento*, *L'Arte in Roma nel secolo XVI. La pittura e la scultura*, II, a cura di D. Gallavotti Cavallero, F. D'Amico, C. Strinati, in *Storia di Roma*, vol. XXIX, 1992, pp. 33-35; Faietti-Oberhuber 1988, pp. 58-61 (dove si attribuisce l'ideazione e parte della realizzazione del ciclo a Jacopo Ripanda).

1739Ivi, p. 183.

Una stessa tipologia decorativa è stata adottata, inoltre, intorno tra il 1508 e il 1509, anche da Cesare da Sesto[1740] nella lunetta dipinta all'interno del convento di Sant'Onofrio al Gianicolo, ma in origine collocata sopra all'ingresso del chiostro.

La commissione degli affreschi dell'abside della chiesa di Sant'Onofrio si deve allo scrittore e sollecitatore della lettere apostoliche e tesoriere provinciale di Perugia Bernardino De Cuppis da Montefalco, maestro di casa del cardinale Girolamo Basso della Rovere[1741]. Tale personaggio, un'importante figura di curiale in stretti rapporti con il Tesoriere Generale Enrico Bruni, aveva istituito una cappella all'interno della chiesa di Sant'Onofrio e aveva sovvenzionato la decorazione dell'abside della chiesa, dove compare l'elemento araldico della casata del montefalchese.

La decorazione dell'abside della chiesa romana può quindi essere datata negli anni immediatamente precedenti alla morte del De Cuppis (avvenuta prima del febbraio 1508[1742]), ritratto inginocchiato in veste di committente nel riquadro centrale raffigurante la *Madonna in trono con il Bambino e santi*.

Si potrebbe prendere, pertanto, il 1507 come termine *postquem* per datare gli affreschi della chiesa di San Vittore a Vallerano, nei quali, come si è visto, Rinaldo manifesta una conoscenza dei fatti artistici Romani più recenti ai suoi tempi.

Le figure dei dipinti di Vallerano, infatti, nelle loro pose un po' appesantite, nei gesti legnosi, nelle fisionomie accentuate e un po' deformate, evidenziano una conoscenza dei personaggi dipinti dall'eterogenea *equipe* di pittori all'opera sui ponteggi dell'abside della chiesa gianicolense e provenienti dalle più diverse zone dell'Italia centro settentrionale (Lombardia, Emilia, Siena, Umbria, Roma[1743]). Un linguaggio che rimanda in parte anche a quello degli affreschi delle sale della Lupa e di Annibale nel Palazzo dei Conservatori in Campidoglio, databili non prima del 1507-1508[1744]. Delle decorazioni queste ultime che rappresentano parte di un ciclo più ampio, la cui perdita parziale era lamentata da Giulio Mancini già nel Seicento, e in cui la critica ha ampiamente riconosciuto un carattere stilistico altalenante, in cui si evidenzia la stessa amalgama “eclettica” delle pitture dell'abside di Sant'Onofrio[1745]. Variamente circoscrivibili all'interno di una cultura figurativa di matrice umbro-senese, gli

1740Carminati 1994, pp. 154-158 scheda n. 6.
1741Su Enrico Bruni e i sui rapporti con gli ambienti di curia e con Girolamo Basso della Rovere cfr. Frapiccini 2013, pp. 24-35. Per i rapporti tra De Cuppis e il complesso di Sant'Onofrio al Gianicolo cfr. Testa 1989, pp. 174-176.
1742Ivi, p. 176.
1743Frapiccini 2013, p.
1744Guarino 1993, p. 192.
1745Gallavotti Cavallero 1992, pp. 35-36. Sugli affreschi capitolini cfr. anche Faietti-Oberhuber 1988, pp. 59-63; Farinella 1992, pp. 80-99 e Cannatà 1984, pp. 29-34.

affreschi capitolini sono assegnati indicativamente a due distinte personalità principali su cui il dibattito è ancora aperto e tra le quali, in base alle fonti storiche, la critica vuole riconoscere il nome di Jacopo Ripanda[1746].

A mio avviso è possibile assegnare a Rinaldo anche un'altra opera conservata in un centro posto nelle immediate vicinanze di Vallerano. Nel Museo della collegiata di Santa Maria della Presentazione di Vignanello, infatti, si trova un dipinto bifacciale su tavola centinata realizzato tra la fine del Quattrocento e i primi anni del secolo successivo. I due lati della pala ospitano sul *verso* la *Vergine Assunta* e sul *recto* il *Redentore bendicente*, due dipinti eseguiti ad evidenza da due diversi artisti. Fin dalla pubblicazione dell'opera da parte di Alloisi, essa ha sempre destato l'interesse della critica per la raffigurazione della Madonna, assegnata concordemente a Cola da Orte[1747] (e perciò databile a un momento precedente la morte del pittore, avvenuta prima del 1 gennaio 1502), mentre poche attenzioni ha ricevuto l'immagine del *Redentore* (figg. 47-51). Quest'ultimo veniva assegnato da Alloisi ad un collaboratore di Giovan Francesco d'Avanzarano, responsabile per lo studioso dell'esecuzione dell'*Assunta*. Spetta a Petrocchi[1748]il merito di aver distinto nettamente l'autore della Vergine da quello del Cristo e di aver riconosciuto Cola da Orte nel pittore responsabile della prima figura.
Il Redentore, invece, spetterebbe al D'Avanzarano: l'opera, perciò, "potrebbe aver costituito l'opportunità di una collaborazione tra i due maestri, dei quali Cola era il più anziano e

1746Sulla questione, ancora non completamente risolta, ha fornito delle riflessioni interessanti Sergio Guarino che, già nella sua recensione al volume di Farinella (1993, pp. 191-198), dedicato all'attività romana di Jacopo Ripanda e alla diffusione del gusto archeologico a Roma nei primi anni del Cinquecento, aveva fornito una sua ipotesi su una diversa interpretazione della fisionomia artistica del pittore bolognese. Lo studioso, infatti, oltre a ribadire come non sia facile "accettare per il Campidoglio l'ipotesi di una decorazione unitaria, dovuta a Ripanda e alla sua bottega" (ivi, p. 194), lo indicava (sulla scorta di quello che aveva già proposto Cannatà) come l'autore della scena della *Battaglia delle Egadi* nella stanza di Annibale, caratterizzata da una qualità "mediocre" (ma rivelatrice di "una corretta e dettagliata cultura «antiquaria»"), invece di riferirgli (come consueto) le altre tre scene presenti nella sala, attribuibili ad una diversa mano di qualità più sostenuta (ivi, p. 195). In base a tali osservazioni, perciò, Guarino proponeva per Ripanda un profilo di artista dal carattere "erudito e privo di rielaborazioni personali", giudicandolo "un comprimario specializzato e senza dubbio apprezzato […] all'interno di gruppi più articolati" (ivi, p. 196). per una ricapitolazione della questione cfr. Guarino 2008, pp. 52-63.
Nella recente Giornata di Studi organizzata presso la Galleria Corsini lo scorso 2 febbraio 2016, dedicata ai cantieri decorativi e alla cultura antiquaria nella Roma di Raffaele Riario, sono stati nuovamente ripresi in esame tutti gli argomenti connessi con l'attività romana di Jacopo Ripanda. Oltre alle inedite notizie archivistiche riguardanti il pittore e suo fratello Antonio Rimpatta scoperte da Matteo Mazzalupi, sono state riportate all'attenzione degli studiosi da Luca Pezzuto anche le altrettanto inedite informazioni riguardanti l'attività del pittore bolognese per il palazzo della vigna di Raffaele Riario in Trastevere (inglobato all'interno dell'attuale Palazzo Corsini alla Lungara), dove Jacopo Ripanda è documentato al lavoro nel 1516 e nel 1517, ricevendo degli ingenti pagamenti per un totale di 371 ducati. Sono queste delle informazioni di estremo interesse, che forniscono ulteriori notizie sulle vicende professionali dell'artista bolognese e testimoniano i profondi legami che lo unirono al cardinale Riario.
1747Sul dipinto cfr. *infra* cap. II (*La* questio *della tavola della Madonna dei Raccomandati: Cola da Orte, Egidio di Cola e Giovanni Antonio da Roma*).
1748Petrocchi 1998, p. 152.

affermato”[1749], in quanto, se si accettasse l'ipotesi di una datazione del dipinto agli ultimi anni del Quattrocento, a questa data egli sarebbe stato “già attivo da almeno due decenni nella regione viterbese”[1750]. Allo stesso D'Avanzarano la figura del *Redentore* è attribuita anche da Ricci[1751].

Tuttavia, alla luce della nuova fisionomia che le presenti ricerche hanno conferito allo stile di Giovan Francesco D'Avanzarano, si è portati ad escludere categoricamente l'assegnazione della figura del Cristo benedicente al pittore viterbese.

Considerando, infatti, gli stilemi propri di questo maestro, così come essi si possono desumere dalle opere certe (la tavola di San Marco di Viterbo, gli affreschi della cappella della Madonna della Peste a Montefiascone e quelli della chiesa di sant'Agostino a Bagnoregio, l'affresco in San Giovanni a Tuscania e quelli nella chiesa di Santa Maria della Trinità a Bagnaia) non è possibile riscontrare alcun elemento caratteristico del linguaggio del Fantastico nella tavola di Vignanello.

Quest'ultima, infatti, senza dubbio opera di due diversi maestri i quali, probabilmente, sono intervenuti in due diversi momenti, palesa nel *Redentore benedicente* i modi di un pittore che, nonostante si sforzi di mantenere un'impostazione fortemente iconica nella sua figura, tradisce un linguaggio pienamente calato nella pittura a cavallo tra XV e XVI secolo.

Si è visto, invece, come il D'Avanzarano sia un pittore formatosi negli anni settanta del Quattrocento che muove i primi passi già nel 1480 e che mostra nelle proprie figure un carattere iconico e monumentale di derivazione antoniazzesca sposato a schemi ed eleganze tipicamente umbre.

Il Cristo di Vignanello, al contrario, si caratterizza per una strana, particolare, identità di scrittura, che conferisce alla figura un carattere un po' ibrido e difficilmente decifrabile, in quanto in esso convivono degli arcaismi accanto a motivi più aggiornati e già cinquecenteschi. Il Redentore è definito da una linea estremamente pulita e calligrafica, che tornisce con secco nitore tutti i contorni e staglia perentorio e monumentale il personaggio benedicente contro il piatto fondale dorato. Tuttavia, nonostante quest'ultimo, l'immagine si presenta di una sobrietà assoluta, mancando di qualsiasi elemento decorativo accessorio, come ad esempio i consueti ricami di passamaneria lungo i bordi delle vesti o le dorature nel globo o nelle ali dei serafini. La figura risulta come bloccata e priva di una reale intenzione di tridimensionalità al punto di sembrare scivolare sulla superficie della tavola; un carattere eccentrico, inoltre, gli è conferito dal nitore e dalla precisione con cui è fissata l'espressione

1749*Ibidem*.
1750Ivi, p. 153.
1751Ricci 2005, p. 17; *idem* 2011, p. 512.

“congelata” del volto, al quale è stato conferito un aspetto quasi “straniante”. La stessa caratterizzazione un po' allucinata riguarda anche i serafini che circondano il Cristo, soprattutto quelli rappresentati scorciati dal sotto in su nella parte bassa della composizione.
Proprio i serafini mi sembra che possano essere messi in relazione con quelli eseguiti nelle opere certe di Rinaldo da Calvi, in particolare con le due *Incoronazioni* del 1521, dove nella parte alta ai lati della Vergine e del Padreterno ritornano le stesse testine dipinte ai lati del *Redentore* di Vignanello. Quest'ultimo, condivide, inoltre, con i protagonisti delle due grandi tavole sopra menzionate la stessa sobrietà nella realizzazione delle vesti, completamente prive di decorazioni dorate e la presenza del particolare motivo ad intreccio detto “a vincij”: quest'ultimo deriva da una tendenza decorativa mutuata in pittura dalle decorazioni degli abiti delle dame di corte, realizzate con cordoncini, galloni o intrecci di pesanti fili d'oro, chiamati anche “groppi”, diventati di punta dopo il 1493 nella corte milanese, dalla quale si diffusero in tutta Italia[1752]. Tali motivi, che a Vignanello rigirano lungo tutta la cornice, a Stroncone si ritrovano nel bordo del piviale di San Nicola, mentre sono visibili anche nell'abside della chiesa di San Vittore a Vallerano, in una porzione della parte superiore del riquadro con gli *Apostoli* sulla destra. Infatti, all'interno di quest'ultima scena che conserva ancora nello sfondo parte dell'intonaco originale, la decorazione a vincij doveva dispiegarsi all'interno di una fascia che correva in orizzontale sopra alle teste dei discepoli di Gesù e che senza dubbio era replicata anche sull'altro riquadro contenente gli Apostoli dalla parte opposta dell'abside. Un ulteriore vicinanza tra la figura della tavola di Vignanello e quelle realizzate da Rinaldo si mostra nel modo in cui è realizzata la capigliatura e la barba del Redentore, definita da minute pennellate parallele, particolarmente vicine a quelle dell'affresco di San Sebastiano a Sutri.
Senza dubbio il carattere neomedievaleggiante della figura deve essere stato condizionato, da un lato, dall'impostazione molto iconica e rigida della *Madonna orante*, certamente realizzata prima del Cristo, dall'altro dalla funzione devozionale della pala. Ritengo, infatti, possibile che l'opera potesse essere destinata in origine alla funzione di dipinto processionale da portare in corteo nelle vie della città durante la celebrazione della festività dell'Assunzione della Vergine. Le due figure della Vergine Assunta in preghiera e del Cristo benedicente, infatti, realizzate sulle due facce della tavola, rappresentano i protagonisti della processione figurata allestita proprio in occasione della festa della sera del 14 e del 15 agosto in moltissimi borghi dell'Italia centrale.
Non si deve dimenticare, a tal proposito, che Vignanello si trova nella diocesi di Civitacastellana, riunita nel XV secolo a quella di Orte. Entrambe le antiche sedi vescovili

1752Gnignera 2015, p. 40.

potevano vantare una cerimonia liturgica che prevedeva l'allestimento di una processione per la festa dell'Assunzione di Maria in occasione della quale erano coinvolte delle tavole dipinte raffiguranti la Vergine e il Cristo[1753]. È possibile, quindi, che anche il centro di Vignanello si fosse munito del materiale iconografico necessario per replicare a livello locale un'usanza diffusa nel territorio diocesano.

Il fatto che nella tavola vignanellese le due immagini siano eseguite su uno stesso supporto, inoltre, non deve stupire, in quanto tale situazione è documentata anche per il non distante centro di Vetralla: inizialmente, a Vetralla, infatti, la processione dell'Assunta veniva organizzata con due tavole raffiguranti rispettivamente la *Vergine advocata* e il *Cristo*; tuttavia, a partire dal 1400 "nel retro dell'icona di Vetralla, dopo che era andata perduta la corrispondente tavola, fu aggiunta una rappresentazione di Cristo. Su un'unica tavola furono così riunite le due immagini processionali"[1754]. Tale situazione potrebbe essere stata presa a modello a Vignanello, dove forse, anche per motivi di economicità, si potrebbe aver preso la decisione di unire le due immagini su un unico supporto.

Ad ogni modo, risulta chiaro come la tavola di Vignanello rappresenti un dipinto di estrema importanza per la devozione locale.

È probabile che delle due rappresentazioni ospitate nella pala, quella generalmente esposta alla vista dei fedeli fosse quella della Vergine (da considerarsi, perciò, il *recto* dell'opera), in quanto il dipinto era conservato in origine all'interno dell'antica collegiata medievale dedicata proprio all'Assunta.

Non è da escludere, inoltre, che in un primo momento non si fosse pensato ad un uso processionale dell'icona, la quale potrebbe essere stata utilizzata semplicemente come pala d'altare e aver ospitato per un breve periodo unicamente l'immagine della Vergine orante. Tuttavia è possibile anche che, dopo essere stata commissionata a Cola da Orte, l'opera fosse rimasta interrotta a metà, (come è avvenuto per la Madonna dei Raccomandati del Museo Diocesano di Orte) per l'improvvisa morte dell'artista e che si sia trovato il maestro adatto a completare il lavoro solo in un secondo tempo.

Il dipinto potrebbe essere considerato un'opera giovanile di Rinaldo da Calvi ed essere datato entro il primo decennio del Cinquecento, forse in un momento prossimo all'esecuzione della decorazione dell'abside della vicina chiesa di San Vittore a Vallerano. A tal proposito non è possibile stabilire quale tra queste due opere debba avere la precedenza sull'altra, ma è utile ricordare come senza dubbio una delle due deve aver procurato all'artista la chiamata per

1753Principi 2013, pp. 18-20 n. 3; pp. 20-22, n. 4, cui si rimanda per la bibliografia specifica sul tema.
1754Solberg 2001, p. 127.

l'altro lavoro: esse rappresentano delle commissioni di primo piano in quanto rivolte a raffigurazioni dall'alto valore devozionale, simbolico e identitario per le comunità locali, e dimostrano la stima goduta dal maestro in questo momento nel territorio viterbese.

La possibile attività per la famiglia Anguillara e gli affreschi di Civita Castellana

Osservando la composizione del *Salvator Mundi* di Vignanello è possibile notare delle vicinanze con un altro affresco conservato in una chiesa posta all'interno della stessa diocesi di Civita Castellana, alle sue propaggini meridionali nel feudo della potente famiglia degli Anguillara. Si tratta della decorazione dell'altare di San Giovanni realizzata all'interno di una nicchia posta dietro al secondo altare nella navata destra della chiesa di San Giuliano nell'odierno centro di Faleria, anticamente noto con il nome di Stabia (figg. 52-60).

L'opera è stata rinvenuta negli anni novanta del secolo scorso in seguito alla rimozione della tela dell'altare ed è stata sottoposta ad un pesante ed invasivo intervento di restauro realizzato prima del 1999, che ne ha alterato le fattezze dei personaggi soprattutto nella zona superiore.

In origine la parte bassa della nicchia era spartita da una struttura architettonica che, attraverso delle paraste sormontate da capitelli corinzi, si divideva in tre riquadri, di cui si è conservato unicamente quello centrale. All'interno di quest'ultimo si trovano le due figure di Giovanni Battista e Giovanni Evangelista, mentre in quello sulla destra è possibile vedere unicamente degli steli (forse in origine potevano essere dei gigli) e un piccolo lacerto identificabile probabilmente nella manica del saio di un santo francescano, forse Antonio da Padova. Purtroppo la figura che doveva comparire dalla parte opposta è stata completamente distrutta dall'altare marmoreo che è stato addossato alla nicchia nel corso del Cinquecento. Sopra alle paraste, decorate nelle specchiature con eleganti candelabre, corre un architrave interrotto al centro da uno stemma della famiglia Anguillara.

Nel catino, infine, compaiono i protagonisti della Resurrezione: al centro è raffigurato il sepolcro da cui emerge la figura del Cristo redentore con un piede poggiato sul bordo del sarcofago (purtroppo la parte superiore del volto è perduta), la destra benedicente e la sinistra sostenente il vessillo crucifero, circondato da una mandorla iridescente di serafini. Ai lati sono dipinti, inoltre, due soldati addormentati in pose ricercate e con abiti alla moda del tempo.

L'affresco veniva giudicato da Russo di alta qualità e "non riferibile ad un artista di cultura romana", in primo luogo perché "le grottesche che delimitano lateralmente i due santi non sono riconducibili a consueti modelli raffaelleschi ma hanno una struttura e un disegno completamente diversi"[1755]. Inoltre vine riscontrato un deciso richiamo al mondo tardo

1755Russo 1999, p. 100.

quattrocentesco e memorie pierfrancescane[1756]. Un “bellissimo e raffinato brano di pittura”, inoltre, viene riconosciuto nel soldato addormentato a destra e nel cherubino dipinto vicino a lui, “che mostrano un certo tono leonardesco”. Un influsso lombardo viene d'altronde ravvisato anche nell'altro soldato e, più in generale, “nell'insieme dell'affresco”. Sulla base delle similitudini con un affresco nella chiesa di San Giovanni Battista a Campagnano Romano attribuito da Cannatà e da Carminati a Cesare da Sesto, Russo propone di riferire l'opera di Faleria ad un seguace del maestro milanese o a un artista del suo stesso ambito culturale e “d'indubbia perizia”[1757].

Le pitture della cappella di San Giovanni presentano una cultura pittorica particolarmente interessante, in quanto, anche in questo caso, essa non è immediatamente classificabile secondo l'appartenenza ad una precisa scuola pittorica. Come è stato osservato, nell'opera si assiste alla compresenza di vari riferimenti culturali che vanno da una generica impostazione antoniazzesca nella figura del San Giovanni Battista, ad altre soluzioni più monumentali e articolate, come nella scena della *Resurrezione* (in particolare i due soldati), e in quella dell'Evangelista, mentre i serafini dipinti all'interno della mandorla del Cristo richiamano soluzioni di matrice umbra. Proprio queste ultime figure mi sembra che presentino numerose vicinanze con gli analoghi angioletti che compaiono intorno al *Redentore benedicente* della tavola opistografa della collegiata di Vignanello: si confronti, infatti, il volto del serafino scorciato dal sotto in su e, soprattutto, quello effigiato di profilo (oltre a quelli ritratti di tre quarti in alto), estremamente vicini agli analoghi serafini della tavola vignanellese e a quelli dipinti da Rinaldo nelle *Incoronazioni* di Stroncone e di Magliano Sabina. Inoltre, diverse somiglianze si possono riscontrare tra la figura di San Giovanni Evangelista e gli apostoli affrescati nell'abside della chiesa di San Vittore a Vallerano. Molto simili sono gli abiti, con la tunica allacciata con due bottoni al petto e il colletto nero caratterizzato dalla medesima forma. Il panneggio con pieghe un po' rigide e angolose e, soprattutto, il modo di costruire la testa, le labbra ad arco circonflesso, gli occhi spiratati, sono avvicinabili, ad esempio, a quelli dell'apostolo dipinto a Vallerano nel riquadro sulla destra, il terzo inginocchiato da sinistra raffigurato con la mano al petto, e a quello in piedi subito vicino, rappresentato con delle fattezze giovanili e lunghi capelli castani (probabilmente sempre Giovanni Evangelista), un volto caratterizzato da uno sfumato molto delicato e da tenui passaggi tonali, che può essere messo bene a confronto per la sua qualità con il santo di Faleria.

Le stesse grottesche, seppur non ispirate allo stile all'antica di Raffaello, in voga a partire dalla

1756*Ibidem.*
1757*Ibidem.*

decorazione dalla Loggetta del Cardinal Bibbiena e dalle Logge Vaticane (1516-1517), presentano caratteri in linea con gli ornati di gusto antichizzante diffusi a Roma e nell'Italia centrale tra la fine del Quattrocento e i primi anni del Cinquecento, in quel periodo, appunto, che vede l'ultima fase dell'attività del Pintoricchio e dei maestri operosi prima di Raffaello, come Signorelli e Sodoma.

Ad esempio, l'esecuzione di motivi a grottesca eseguiti con un gesto abbreviato e rapido, schizzati con colori chiari e brillanti contro un fondo scuro, si ritrova in forme analoghe ad Orvieto nelle paraste che incorniciano nella tribuna i riquadri dipinti da Pintoricchio tra il 1492 e il 1496. Risulta, inoltre, interessante notare come un analogo modo di realizzare le grottesche e persino alcuni precisi elementi, come ad esempio gli ippogrifi schizzati di profilo, ritornino nella decorazione eseguita da Rinaldo Jacovetti nella fascia che rigira nel sottarco del catino absidale della chiesa di Sant'Antonio Abate a Civita Castellana.

Rimandano a Rinaldo, inoltre, anche il calligrafismo e la netta linea di contorno che definisce le figure, così come il modo con cui sono realizzati i capelli e la barba del Cristo Risorto, (uno dei pochi personaggi che ha conservato questo dettaglio) definiti dalle stesse pennellate sottili che si trovano, ad esempio, a Sutri.

Inoltre, seppur, con tutte le differenze dovute alla distanza di tempo e di stile che separa le due opere, mi sembra che si possa cogliere una vicinanza tra l'impostazione generale della figura del San Giovanni Battista di Faleria e quella del suo omonimo affrescato nell'abside della chiesa antoniana di Civita Castellana. Una figura, quella dipinta all'interno di quest'ultimo monumento che, sebbene di forme più monumentali e complesse, pienamente raffaellesche (ma in questo momento è intervenuto un radicale cambiamento nel linguaggio di Rinaldo, in chiave decisamente classicista e romana), presenta una analogo ancheggiamento e la stessa posa della mano destra che si osserva a Faleria.

Vi sono, quindi, a mio giudizio numerosi elementi che spingono in favore di un'attribuzione dell'affresco della chiesa di San Giuliano a Rinaldo da Calvi. Certamente la condizione estremamente sciupata delle pitture non consente di sbilanciarsi con assoluta certezza né si può fare a meno di osservare come in quest'opera il carattere monumentale e ricercato della composizione risulti singolare nell'ambito della produzione certa del pittore. Tuttavia non si deve dimenticare come proprio Rinaldo ha dimostrato di essere un artista aperto alla sperimentazione ed estremamente sensibile e ricettivo nei confronti delle nuove esperienze figurative con le quali entrava in contatto. Un artista che frequentava e conosceva sicuramente la scena romana, dove avrebbe potuto entrare in contatto con la pittura di Cesare da Sesto o con quella di altri maestri di estrazione settentrionale, come si è visto presenti nel cantiere

pittorico dell'abside di Sant'Onofrio al Gianicolo, che Rinaldo sicuramente dovette conoscere. Occorre, inoltre, ricordare come lo Jacovetti sia documentato nel 1508 nel vicino centro di Sutri e proprio in rapporti con un esponente della famiglia Anguillara. La ricevuta di un pagamento effettuato in suo favore dalla confraternita sutrina di San Sebastiano viene, infatti, firmata dal pittore nella casa di Angelo di Giulietto dell'Anguillara[1758].

Questo personaggio probabilmente era entrato in rapporto con il pittore grazie alla sua frequentazione di Calvi, in quanto è testimoniato il suo possesso di un terreno nella città umbra, che veniva venduto proprio nel 1508[1759]. Inoltre precedentemente, sempre a Calvi, la moglie del conte Giovanni Anguillara risultava proprietaria di un uliveto, di cui il marito aveva ratificato la cessione nel 1505 ad una chiesa di Sutri[1760].

Come ha giustamente proposto Proietti, quindi, probabilmente il tramite tra la confraternita di Sutri e Rinaldo da Calvi deve essere stato proprio un esponente della famiglia Anguillara, una famiglia che, già prima della nomina di Renzo da Ceri degli Anguillara a vicario Apostolico di Calvi nel 1527, aveva dei rapporti diretti con la patria del pittore, in un periodo in cui è possibile datare l'affresco della cappella di San Giovanni nella parrocchiale di San Giuliano[1761].

Quest'ultimo edificio venne interessato da lavori di abbellimento proprio negli anni a cavallo tra Quattro e Cinquecento, grazie alla sollecitudine di Giuliano Anguillara, conte di Stabbia, il quale oltre a promuovere la ristrutturazione di quella che può essere definita la chiesa della famiglia (in quanto situata dirimpetto al castello Anguillara), vi fece realizzare nell'abside prima del 1503[1762] un interessantissimo ciclo di affreschi (riscoperto da sotto lo scialbo tra il 2006 e il 2010[1763]) che esalta la figura di San Giuliano, santo eponimo del nobile esponente della famiglia. L'edificio, come testimoniano le iscrizioni incise nei tre portali in travertino della facciata, fu oggetto di un intervento di ristrutturazione tra il 1498 e il 1504, che modificò il prospetto della chiesa, a cui fu conferita una terminazione orizzontale.

Probabilmente, quindi, l'altare di San Giovanni deve essere stato decorato al termine di questi lavori, in quanto una datazione intorno al 1505 risulterebbe pertinente allo stile delle pitture. La presenza dello stemma Anguillara e la dedicazione della cappella a Giovanni Battista (ed Evangelista) potrebbe, inoltre, far pensare proprio ad una committenza da parte di quel conte

1758Proietti 2011, p. 65.
1759*Ibidem.*
1760*Ibidem.*
1761*Ibidem.*
1762L'affresco è datatbile sulla base della rappresentazione sullo sfondo di Castel Sant'Angelo contraddistinto dalle insegne dei Borgia (Petrocchi 2011, p. 145 n. 43). L'autore è individuato da Petrocchi in una nuova personalità prossima al Pastura (ivi, p. 141).
1763*Ibidem*.

Giovanni Anguillara la cui moglie aveva una vigna nel territorio di Calvi. Non è escluso che quest'ultimo possa essere identificato con Giovanni Battista figlio di primo letto di Giuliano, noto alle cronache per aver assassinato nel novembre del 1505 la seconda moglie del padre, Girolama Farnese, sorella del cardinale Alessandro e futuro papa Paolo III, sposata dal conte Giuliano nel 1495 e portata a vivere nel castello di Stabbia, dove venne consumato il delitto[1764].

La frequentazione con la famiglia Anguillara, inoltre, potrebbe spingere a ricercare una ipotetica attività di Rinaldo anche nel centro di Capranica, antico possedimento feudale del nobile casato, che vi esercitava uno *Ius Patronato* all'interno della chiesa di San Francesco, già collegiata di San Lorenzo[1765]. All'interno dell'edificio, concesso ai Francescani proprio dalla nobile famiglia laziale, sulla parete sinistra del presbiterio si conserva ancora un lacerto di affresco che raffigura una *Vergine con il Bambino benedicente in braccio.* L'opera risulta rovinata e in parte ritoccata, ma i lineamenti del viso della Madonna e, in parte, anche quelli del Bambino, appaiono estremamente vicini a quelli dell'affresco di San Sebastiano di Sutri: in particolare, la forma del naso e della bocca di Maria risultano quasi sovrapponibili, mentre il corpo di Gesù appare più esile e ancora vicino a formule quattrocentesche; ancora a Rinaldo, potrebbe rimandare il *foulard* che copre la testa della Vergine, utilizzato dall'artista nelle due *Incoronazioni* di Stroncone e Magliano Sabina.

Se le attribuzioni sopra proposte venissero confermate, si prospetterebbe, quindi, una prima attività di Rinaldo Jacovetti, probabilmente collocabile alla metà del primo decennio del Cinquecento, nei territori controllati dalla famiglia Anguillara e, subito dopo o in contemporanea, nei due centri vicini di Vallerano e Vignanello.

Non si esclude, quindi, che opere di Rinaldo Jacovetti (forse anche scultoree), possano essere in futuro rintracciate anche in altre zone dell'area viterbese (e nella stessa città di Viterbo) e nei numerosi feudi in cui si divideva il territorio che da Roma risaliva fino alla patria del pittore, al quale deve essere restituito un ruolo da protagonista nell'ambito della pittura del primo Cinquecento tra Lazio e Umbria.

Per concludere la riflessione sull'attività di Rinaldo da Calvi ritengo necessario avanzare alcune brevi considerazioni sugli affreschi della chiesa di Sant'Antonio a Civita Castellana.

L'indubbia qualità del ciclo pone, infatti, questi dipinti su un piano molto alto all'interno del catalogo del maestro, rispetto al quale essi si distinguono per una nuova, rasserenata, più magniloquente e classica impostazione.

1764Arrighi 1995, p. 93.

1765Sulla chiesa di San Lorenzo a Capranica cfr. S. Ruvolo, *La chiesa e il convento di San Lorenzo a Capranica*, in “Palladio”, 33, 2004, pp. 109-114.

Contrariamente a quanto sostenuto da Laura Russo[1766] e in accordo con le osservazioni di Santolini[1767], occorre restituire completamente le pitture absidali a Rinaldo da Calvi, come si evince chiaramente dai documenti, soprattutto dall'atto di commissione pubblicato da Fagliari Zeni Buchicchio, in cui risulta come il committente fra' Geronimo abbia allogato allo Jacovetti l'intera decorazione della chiesa di sant'Antonio.

Tuttavia, la proposta avanzata da Russo che ritiene di due mani diverse gli affreschi della calotta e quelli del tamburo merita di essere valutata con attenzione, perché mette in luce una diversità di tono linguistico effettivamente esistente tra le pitture della parte alta e quelle della parte bassa dell'abside[1768]. Rispetto alle figure della *Pietà* che compaiono nella calotta, più vicine alle opere precedenti di Rinaldo, quelle del tamburo si segnalano infatti per un carattere nuovo rispetto a quanto realizzato dal maestro fino a questo momento.

Esse, infatti, si presentano pienamente "raffaellesche" e vivono credibilmente lo spazio architettonico che le alberga attraverso una corporeità monumentale, risaltata da una gestualità ampia e solenne. A differenza di quelle dei personaggi dipinti dal maestro in passato, le posture dei santi si fanno a Civita più ponderate e cadenzate, mentre i panneggi si presentano caratterizzati da un vivo senso della massa. Estremamente elegante, inoltre, risulta il fregio con gli angioletti disposti ai lati del simbolo di sant'Antonio (già notato dalla critica), attraverso i quali il pittore ci offre la visuale frontale e di schiena di un corpo atteggiato in una studiata posizione serpentinata: essi sono realizzati a monocromo su fondo rosso e denunciano un'esecuzione sofisticata, che ricerca un particolare effetto di grazia e sprezzatura dal sapore pienamente manierista.

Si guardi come appare monumentale il personaggio di Antonio Abate assiso in cattedra, giganteggiante all'interno dell'arcata che lo incornicia e sovradimensionato rispetto a tutti gli altri personaggi. Antonio è vivamente ritratto con una caratterizzazione solenne e maestosa, i gesti misurati e molto calcolati, un panneggio grave e avvolgente. Si veda la qualità dei tratti del volto accigliato, il dettaglio della mano sinistra appoggiata sul libro aperto, a tenere il segno tra le pagine con le dita. Una figura che sembra per alcuni versi ispirarsi ad esempi di importanti opere che Rinaldo poteva aver visto in Umbria, come ad esempio la scultura lignea del Vecchietta raffigurante Antonio Abate in cattedra, eseguita nel 1475 per la confraternita narnese di Sant'Antonio o la tavola di Piermatteo d'Amelia nella pinacoteca comunale presso il Museo Archeologico di Amelia.

In particolare, con quest'ultima opera la figura di Rinaldo condivide l'impostazione generale

1766Russo, in Russo-Santarelli, 1999, p. 51.
1767Santolini 2001, p. 96.
1768Russo, in Russo-Santarelli, 1999, p. 51.

del personaggio, la posizione del libro sul ginocchio sinistro e, soprattutto, la disposizione del bastone appoggiato in diagonale sul braccio destro. Una figura, tuttavia, quella dello Jacovetti, concepita con un senso della massa pienamente classico, come se fosse una scultura antica, così vitale da imporsi notevolmente rispetto a quanto in questo periodo andavano dipingendo localmente anche gli artisti più aggiornati.

Basti fare un esempio con le opere di Jacopo Siculo, con il quale il pittore sembra avere più di un elemento in comune in questi affreschi, rispetto al quale, tuttavia, Rinaldo mostra un piglio più vivace, una vena poetica più alta, delle intuizioni che lo pongono allo stesso livello dei più diretti seguaci romani di Raffaello. Si guardi, ad esempio, come sia scorciato con efficacia il braccio dell'eremita Paolo, che protende in avanti il rosario, una figura risolta attraverso un studiatissima impostazione del corpo, che ruota con la testa in contrapposto rispetto al busto e al contempo sembra avanzare verso lo spettatore; un gesto quello di Paolo che è efficacemente replicato dalla vicina Caterina d'Alessandria, una figura piena, volumetrica e possente.

Si guardi ancora l'efficace soluzione scelta per il san Girolamo, simmetrico rispetto all'eremita Paolo e poderoso sotto ai pesanti panneggi del mantello. Girolamo è efficacemente ritratto di profilo, in modo da sottolineare l'andamento emiciclico della composizione: tutte le figure, infatti, sono disposte secondo uno schema semicircolare che riprende la convessità dell'abside e, a partire dai santi più esterni, ritratti più a ridosso del proscenio, scalano lievemente in profondità per aumentare l'effetto illusionistico dell'architettura. Quest'ultima costituisce un ulteriore elemento che si segnala per la sua qualità e per l'attento studio con il quale è stata concepita.

La convessità della muratura, infatti, è stata utilizzata per simulare una grande esedra costituita da un architrave semicircolare appoggiato su un alto basamento e sorretto da quattro pilastri decorati al centro da riquadri contenenti motivi a grottesca, poggianti su dadi quadrangolari e terminanti con un capitello composito. La testata dell'architrave, invece, è sostenuta da una parasta rincassata che termina in alto con l'elemento molto aggiornato della mensola a voluta. Subito dietro, il piano di appoggio si alza lievemente con una pedana su cui si impostano, subito dietro alle paraste, dei pilastri quadrangolari che sostengono tre arcate. Al di sotto di queste si dispongono i cinque santi, due coppie ai lati e la possente e solitaria figura di Antonio abate al centro.

Alle estremità, inoltre, attraverso un espediente prospettico, il pittore ha simulato due ali rettilinee più arretrate che risaltano la convessità dell'abside: due possenti pilastri caratterizzati da un colore più scuro (come se fossero in ombra) e decorati da pregevoli candelabre all'antica dipinte a chiaroscuro come scolpite su una superficie lapidea.

La parte superiore dell'arcata absidale, purtroppo molto rovinata, è organizzata in maniera piuttosto canonica secondo uno schema piuttosto diffuso e semplificato a partire da quello dipinto da Raffaello nella cappella Chigi in Santa Maria della Pace, con una sibilla ed un profeta a cavalcioni della ghiera, accompagnati da angioletti che sostengono vari oggetti e i libri su cui i due personaggi stanno scrivendo i propri vaticini; completano la composizione tre clipei contenenti il *Padreterno* (in alto al colmo della scena) l'*Angelo annunziante* e la *Vergine annunziata* (alla base dell'arcata, rispettivamente a sinistra e a destra).

Originale, invece, risulta l'ambientazione della scena della Pietà nel catino absidale, purtroppo molto consunta e sbiancata. Il gruppo è organizzato secondo una rigorosa logica compositiva geometrica e si staglia isolato e scultoreo in un'ambientazione dal sapore "metafisico": uno spazio artificiale, vuoto e desolato, la cui prospettiva, esaltata dal reticolato della pavimentazione convergente verso il punto di fuga centrale, produce una sorta di effetto "straniante" che già era stato ricercato dal pittore nelle scene della predella di Magliano Sabina e Stroncone.

Un'analoga ricerca, che tende a forzare la veduta prospettica per produrre particolari suggestioni disorientanti, era stata sperimentata da Rinaldo negli affreschi della parrocchiale di Sant'Urbano a Narni, dove un pavimento dalle insolite piastrelle verdi scorcia obliquamente sotto ai piedi dell'*Angelo annunziante* producendo un risultato analogo a quello della chiesa di Sant'Antonio a Civita Castellana. Qui, l'effetto, risulta inoltre amplificato dalla convessità della calotta, che aumenta la distorsione della prospettiva.

Le figure della *Pietà*, come si è detto, sono organizzate con senso della misura e secondo una regolare struttura compositiva. Esse, tuttavia, in particolare i volti, sono talmente rovinate da rendere impossibile un oggettivo giudizio sulla loro reale qualità esecutiva. Tuttavia, sembrerebbe che rispetto ai santi sottostanti quelli del catino appaiano di una tensione stilistica meno sostenuta, sebbene i panneggi meglio conservati, come quello di Nicodemo o i manti delle due Marie inginocchiate ai lati, si mantengano in linea con l'effetto volumetrico delle figure del registro inferiore.

Mentre al Cristo e alla Vergine è stato conferito un carattere compassato e piuttosto sereno, con forme che tradiscono una certa rigidità, altri personaggi sono stati risolti in maniera più studiata e drammatica, come ad esempio la Maddalena, ritratta piangente di profilo con i lunghi capelli rossi che ricadono verso il basso, o il San Giovanni, contraddistinto da un'espressione patetica e di intenso dolore. Tra tutti si segnala l'eccentrico Nicodemo, un personaggio dall'aria un po' allucinata, con i bianchi capelli ricci arruffati e mossi al vento, gli occhi sgranati, che tradisce una ricordo della fase anticlassica attraversata dal pittore.

Probabilmente, la differenza di qualità tra i personaggi della parte superiore rispetto a quelli della zona sottostante dell'abside, oltre alla diverso stato di conservazione con cui sono arrivati fino a noi i dipinti (probabilmente devono esserci state delle infiltrazioni di umidità nella calotta che hanno alterato completamente i colori) potrebbe essere imputata anche ad una maggiore partecipazione del garzone di Rinaldo nella realizzazione degli affreschi della parte alta della parete, come si evince, ad esempio, nella figura del Padreterno, ad evidenza realizzata da una mano diversa da quella dello Jacovetti.

Ad ogni modo il carattere dei tipici personaggi di Rinaldo è ancora pienamente apprezzabile in alcune figure della parte bassa dell'abside, come ad esempio nel rustico san Giovanni Battista, la cui fisionomia ferina del volto, dai tratti fisionomici accentuati, contadineschi, la bocca aperta con i denti in vista, rimandano allo stesso santo dipinto nell'*Incoronazione della Vergine* di Stroncone e ad alcuni apostoli dell'abside di San Vittore a Vallerano. Allo stesso modo, le fattezze di Santa Caterina possono essere avvicinate a quelle della Vergine delle due *Incoronazioni* e dell'affresco di Sutri, tutti dipinti in cui ritorna un analoga forma della bocca, realizzata con un accentuato arco circonflesso delle labbra. Tipica di Rinaldo Jacovetti, inoltre, è la linea tagliente che definisce i personaggi, una linea strutturante e avvolgente che si è evoluta notevolmente rispetto a quanto si è potuto osservare nelle opere realizzate in precedenza.

Senza dubbio il progresso registrato negli affreschi di Civita Castellana, rispetto ai dipinti certi del 1508 e del 1521, appare sorprendente. Occorre tener presente come nelle figure di Rinaldo si sia sempre messa in evidenza una certa propensione alla monumentalità, fin dagli affreschi di Sutri, che ha tuttavia trovato una piena espressione solo con i dipinti dell'abside di Sant'Antonio.

Io credo che una possibile spiegazione possa risiedere nelle esperienze maturate dal pittore negli altri settori dell'attività artistica, nella scultura e nell'architettura, proprio negli anni precedenti al 1524. Si è visto, infatti, come nel 1523 Rinaldo abbia ricevuto commissioni sia nel campo architettonico, come la progettazione della chiesa della Madonna delle Grazie a Calvi, sia in quello della modellazione in terracotta, attraverso la commissione di un san Gregorio per la chiesa di Vasciano presso Narni; dei campi in cui il maestro probabilmente deve essere stato spinto a confrontarsi con canoni estetici diversi da quelli presi a modello fino a quel momento, per i quali potrebbe aver sentito la necessità di utilizzare una sintassi più misurata e razionale.

Spesso gli artisti nei diversi media arrivano ad esiti molto differenti tra loro, a volte contrastanti (si pensi a Francesco di Giorgio pittore, scultore e architetto; o al Vecchietta

pittore e scultore).

Io credo che soprattutto l'esercizio nella composizione architettonica abbia spinto Rinaldo a confrontarsi con un linguaggio in cui la misura, l'euritmia, l'organizzazione formale più razionale, il confronto con l'antico costituivano una base essenziale per la realizzazione di un'opera che fosse al passo con i tempi. Si coglie, infatti, proprio nella struttura architettonica dipinta a Civita Castellana un respiro nuovo, che organizza il linguaggio in forme monumentali e organiche, probabilmente derivato dallo studio che in questo momento il maestro sta portando avanti per il santuario della Madonna dello Sportello di Calvi. Stranamente la critica non ha mai sottolineato l'originalità della struttura di questa chiesa, a mio giudizio uno degli edifici più interessanti nel panorama architettonico di primo Cinquecento nell'Umbria meridionale. Un organismo che, forse lasciato incompiuto dal maestro per la morte improvvisa, manifesta una certa coerenza e omogeneità stilistica al punto da poter essere assegnato nelle sue linee principali a Rinaldo e al suo collaboratore Mastro Bernardino di Menicuccio Guastalamarca.

L'impianto della chiesa è a pianta centrale, impostato su un presbiterio a pianta ottagonale sormontato da una lanterna e scandito al suo interno da fasci di lesene doriche che si pongono agli angoli delle pareti. Il corpo ottagonale è innestato direttamente nel vano dell'aula, voltato a crociera e di ampiezza uguale a quello del presbiterio. La facciata risulta molto sobria ed essenziale, con un portale centinato affiancato da due paraste che sorreggono una trabeazione con una iscrizione in capitali latine nel fregio, conclusa in alto da una aggettante cornice decorata a dentelli; sopra al portale si trovava in origine un oculo poi chiuso, mentre la facciata è conclusa da un timpano che si staglia sopra a una cornice orizzontale marcapiano.

La ricerca di armonia ed euritmia perseguita nelle chiese a pianta centrale, lo studio dei nessi strutturali e dei rapporti proporzionali tra le varie componenti della struttura, devono aver portato probabilmente una nuova consapevolezza anche nella strutturazione formale delle composizioni pittoriche dell'artista. Forse, perciò, anche grazie ai nuovi stimoli ricevuti dai modelli architettonici cui deve essersi rivolto per trarre ispirazione, Rinaldo potrebbe aver trovato quelle suggestioni che possono averlo spinto a guardare con occhi diversi e con rinnovato interesse alle soluzioni figurative che erano state diffuse a partire dalla fine del secondo decennio a Roma da Raffaello e dai suoi seguaci.

In ogni caso, la ventata contestatrice e anticlassica che nell'*Incoronazione* di Stroncone (e in parte in quella di Magliano Sabina) aveva sovvertito tutti gli equilibri compositivi, trova negli affreschi di Civita Castellana uno sbocco pienamente classicista.

Questa riconciliazione attraverso un reinserimento nell'alveo della tradizione figurativa

ufficiale, quella canonizzata dai seguaci di Raffaello e diffusa negli anni seguenti al Sacco del 1527 attraverso i pittori della Maniera, vede una accomunamento del percorso artistico di Rinaldo a quello di Monaldo Trofi. Anche il Truffetta, infatti, attraverso vie diverse e seguendo corde del tutto differenti da quelle dello Jacovetti, dopo aver attraversato una fase di aperta contestazione, nel corso del terzo decennio si era attestato su posizioni più accomodanti e in linea con la tendenza figurativa generale.

È così che l'esperienza sperimentale e contestatrice vissuta dal territorio del *Patrimonium Petri* nei primi decenni del Cinquecento trova nel classicismo raffaellesco un nuovo linguaggio estremamente attraente, capace di incardinare all'interno di un canone più sofisticato ed espressivo (ma equilibrato e normalizzato) le spinte di rinnovamento di inizio secolo: la crisi, sentita e vissuta dalla società nella fase matura del Rinascimento e apertamente dichiarata da alcuni artisti, viene così incanalata "negli argini rassicuranti di una garbata e non più lacerante dialettica fra norma ed eccezione, razionalismo e irrazionalismo, naturalezza e artificio [...] dove le tesi e le antitesi si annullano o si stemperano in un più ampio e disincantato canonismo"[1769]. Un efficace compromesso tra regola e licenza, conformismo e sperimentazione[1770], che costituiranno il punto di arrivo delle esperienze artistiche della grande Maniera dei decenni centrali del Cinquecento.

1769Pinelli 1993, p. 48.
1770Ivi, p. 49.

BIBLIOGRAFIA

Fonti manoscritte

ASBLN (Archivio Storico Istituto Beata Lucia di Narni), *Istruzione della Venerabile Compagnia del Santissimo Sacramento.*

ASBLN, *Libro delle Entrate e delle uscite della compagnia del Santissimo Sacramento in Santa Maria Maggiore dall'anno 1553.*

ACGA (Archivio Curia Generalizia Agostiniana), *Notiziae Provinciae Romanae*, II, (1-248); (249-573).

APV (Archivio parrocchiale di Vignanello), S. Nisini, *Cenni storici della venerabile chiesa di San Vittore*, datt., 1931.

AODO (Archivio dell'Opera del Duomo di Orvieto), G. C. Clementini, *Esatta descrizione del celebre Duomo o sia Chiesa Cattedrale di Orvieto e facciata di esso*, ms. 594.

AODO, *Riformanze 1484-1526*, 25.

AODO, *Memorie 1484-1500.*

ASCO (Archivio Storico Comunale di Orte), L. Leoncini, *Fabrica ortana*, 4 voll,. 1584-1634.

AVMf (Archivio Vescovile di Montefiascone), *Sacra Visita Cecchinelli (1630).*

AVMf, *Sacra Visita Giustiniani (1754-55).*

ASDN, *Visita apostolica Pietro de Lunel (marzo-giugno 1571)*, copia dattiloscritta.

ASDO (Archivio Storico Diocesano di Orvieto), *Sacra Visita Salnesio (1606).*

ASDO, *Sacra Visita Crescenzi (1637-39).*

ASVT (Archivio di Stato di Viterbo), Notarile Orte, 161/a, *Cherubino di ser Luca Marco.*

ASVT, Notarile Orte, 457/b, *Guidantonio di ser Aloisio da Orte.*

ASVT, Notarile Orte, 46/XII, *Antonius Andree Collis de Malliano in Sabina civis ortanus.*

ASVT, Notarile Orte, 10, *Ser Aloysius q. ser Luce de Orto.*

ASVT, Notarile Vitorchiano, *Angelo di Ser Evangelista di ser Angelo da Vitorchiano*, 85.

ASVT, Notarile Vitorchiano, *Prospero Flamini*, *80.*

ASCVitor. (Archivio Storico Comunale di Vitorchiano), C. Gobbino, *Delle cronache di Vitorchiano, brevemente raccolte per il servizio dei suoi amici, alle quali fu dedicato quest'opera l'anno del N. Sig.re 1571 al tempo del Pontificato di Papa Pio Quinto.*

BCN (Biblioteca Comunale di Narni), P. F. Brusoni, *Memorie storiche sopra la città di Narni*, *ms. 2 voll., sec. XVIII.*

Fonti edite

Acidini Luchinat 1982

C. Acidini Luchinat, *La Grottesca* in *Storia dell'Arte italiana*, vol IV, III, 1982, pp. 161-200.

Acidini Luchinat 1988

C. Acidini Luchinat, *Il priore Cattani nel percorso di Bartolomeo di Giovanni frescante*, in "Bollettino d'Arte", XLVII, pp. 49-70.

Acidini Luchinat 1992

C. Acidini Luchinat, *Pittori fiorentini al servizio dei papi*, in *Maestri e botteghe. Pittura a Firenze alla fine del Quattrocento*, a cura di M. Gregori, A, Paolucci, C. Acidini Luchinat, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 16 ottobre 1992 – 10 gennaio 1993), Milano 1992, pp. 271-281.

Adami 1736

A. Adami, *Storia di Volseno Antica Metropoli della Toscana descritta in quattro libri dall'abbate D. Andrea Adami*, Roma 1737 (ripr. Anastatica Bologna 1970).

Adorno 1976

P. Adorno, *Giovan Francesco Perini: un pittore quasi sconosciuto del '500*, in "Antichità viva", XV, 2, 1976, pp. 18-28.

Adorno 1996

P. Adorno, *Un inedito di Giovan Francesco Perini,* in "Antichità viva", XXXV, 4, 1996, pp. 21-27.

Antoniazzo Romano … 1508

Antoniazzo Romano. Pictor Urbis *1435/1440 - 1508*, catalogo della mostra (Roma Palazzo Barberini 1 novembre 2013 – 2 febbraio 2014) a cura di A. Cavallaro e S. Petrocchi, Milano 2013.

Aleandri 1910 (a)

V. Aleandri, *Artisti che operavano a Vitorchiano nella prima metà del secolo XVI*, in

"Rassegna bibliografica dell'arte italiana", 8-9, 1910, pp. 105-110.

Aleandri 1910 (b)

V. Aleandri, *Artisti che operavano a Vitorchiano nella prima metà del secolo XVI*, in "Rassegna bibliografica dell'arte italiana", 9-10, 1910, pp. 146-150.

Aleandri 1911

V. Aleandri, *Artisti ed Artieri lombardi a Vitorchiano nei secoli XV e XVI*, in "Archivio Storico Lombardo", XV, 1911, pp. 102-132.

Aleandri 1913

V. Aleandri, *Gli affreschi della Madonna di San Nicola in Vitorchiano*, in "Arte e Storia", 8, 1913, pp. 245-248

Alloisi 1983

S. Alloisi, *Giovan Francesco d'Avanzarano detto il Fantastico*, in *Il Quattrocento a Viterbo*, catalogo della mostra a cura di R. Cannatà e C. Strinati (Viterbo, Museo Civico 11 giugno-10 settembre 1983), Roma 1983, pp. 251-253.

Andreocci 1829

G. Andreocci, *Breve ragguaglio di ciò che in genere di belle Arti si contiene di più prezioso in Città di Castello*, Arezzo 1829.

Andreani 1996

L. Andreani, *Appendice I. I Documenti*, in *La Cappella Nova o di San Brizio nel Duomo di Orvieto*, a cura di Giusi Testa, Milano 1996, pp. 422-443.

Andreani 2010

L. Andreani, *L'Opera del Duomo di Orvieto: nascita e sviluppo di una istituzione tra tardo Medioevo e prima Età Moderna*, in *Storia di Orvieto. Quattrocento e Cinquecento*, I, a cura di C. Benocci, G. Della Fina, C. Fratini, Pisa 2010, pp. 119-138.

Andreani-Cannistrà 2012

L. Andreani-A. Cannistrà, *La Libreria Albèri nel duomo di Orvieto*, in *Luca Signorelli. "De ingegno et spirto pelegrino"*, catalogo della mostra (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, Orvieto Museo dell'Opera del Duomo, Città di Castello, Pinacoteca Comunale, 21 aprile-26 agosto 2012), a cura di F. De Chirico, V. Garibaldi, T. Harry, F. F. Mancini, Milano 2012, pp. 153-163.

Angelini 2005

A. Angelini, *Pintoricchio e i suoi: dalla Roma dei Borgia alla Siena dei Piccolomini e dei Petrucci* in *Pio II e le arti. La riscoperta dell'antico da Federighi a Michelangelo* a cura di A. Angelini, Cinisello Balsamo 2005, pp. 483-553.

Anelli 2001

V. Anelli, *Chiesa di San Marco*, in *Il Centro Storico di Viterbo*, a cura di M. G. Gimma, Viterbo 2001, pp. 179-180.

Anselmi 2006

S. E. Anselmi, *Committenze a Orte in età barocca. Cultura gesuita e influenza pozziana. Gli Alberti e i Nuzzi*, Roma 2006.

Anselmi 2007

S. E. Anselmi, *La decorazione pittorica delle residenze farnesiane di Capodimonte e di Gradoli. Due esempi di vulgata raffaellesca*, in *La Tuscia nell'età di Michelangelo*, atti della giornata di studi (Bagnaia, 24 maggio 2006), Viterbo 2007, pp. 28-41.

Anselmi 2009

S. E. Anselmi, *In Lilio decor. Committenze farnesiane in Tuscia tra XVI e XVII secolo*, Campisano Editore, Roma 2009.

Antonelli 1912

L. Antonelli, *Il Fantastico a Montefiascone*, in *Per l'inaugurazione del Museo Civico a Viterbo*, Viterbo 1912.

Arrighi 1995

V. Arrighi, *Farnese Girolama*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 45, 1995, p. 93.

Auciello 2013

L. Auciello, *Antonio Aquili detto Antoniazzo Romano, 32. San Vincenzo di Saragozza, Santa Illuminata (già santa Caterina d'Alessandria), san Nicola da Tolentino (già sant'Antonio da Padova)*, in *Antoniazzo Romano.* Pictor Urbis *1435/1440 - 1508*, catalogo della mostra (Roma Palazzo Barberini 1 novembre 2013 – 2 febbraio 2014) a cura di A. Cavallaro e S. Petrocchi, Milano 2013, pp. 130-133.

Bagnoli 1993

A. Bagnoli, *Lorenzo di Pietro detto il Vecchietta. San Bernardino*, in *Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena 1450-1500*, catalogo della mostra a cura di L. Bellosi, Milano 1993, pp. 206-209.

Balduini 1985

L. Balduini, *Il pittore Monaldus "*civis cornetanus*"*, Civitavecchia 1985.

Barlozzetti 2013

A. Barlozzetti, *Guelfi e ghibellini* «contra pacificum statum civitati Hortanae». *Il problema delle lotte civili attraverso la «*Fabrica Ortana*» di Lando Leoncini di Orte*, in *Il Lazio e Alessandro VI. Civita Castellana, Cori, Nepi, Orte, Sermoneta*, a cura di G. Pesiri, Roma 2003, pp. 107-181.

Bartolini-Faustini 2010

M. Bartolini – G. Faustini, *Il convento dei Domenicani a Narni*, in *La chiesa di Santa Maria Maggiore e i Domenicani a Narni*, atti delConvegno di Studi a cura di R. Nini e S. Novelli (Narni 29-30 settembre 2006), Terni 2010, pp. 107-147.

Bartolucci 2010

R. Bartolucci, *Notizie del convento dei Domenicani dai libri delle Riformanze e dal manoscritto del padre Ferdinando Brusoni*, in *La chiesa di Santa Maria Maggiore e i*

Domenicani a Narni, atti del Convegno di Studi a cura di R. Nini e S. Novelli (Narni 29-30 settembre 2006), Terni 2010, pp. 89-106.

Bartsch

A. Bartsch, *Le peintre graveur*, 23 voll., Leipzig 1843-1876.

Belli Barsali 1962

I. Belli Barsali, *Avanzarani*, *Giovan Francesco* detto *il Fantastico* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 4, 1962, p. 639.

Belting 2001

H. Belting, *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo*, traduzione a cura di B. Maj, Roma 2001.

Benati 2005

D. Benati, *Presenze tedesche a L'Aquila da Gualtieri d'Alemagna a Giovanni Teutonico*, in *L'Abruzzo in età angioina. Arte di frontiera tra Medioevo e Rinascimento*, Atti del convegno (Chieti, 1-2 aprile 2004) a cura di Daniele Benati e Alessandro Tomei, Silvana editoriale, Milano, pp. 309-319.

Benazzi 1997

G. Benazzi, *Le 'Storie della Vergine' di Filippo Lippi nel Duomo di Spoleto: alcune valutazioni dopo il restauro*, in *Scritti per l'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze: settanta studiosi italiani*, Firenze 1997, pp. 125-2132.

Benazzi 2002

G. Benazzi, *Le Storie della Vergine di Filippo Lippi*, in La Cattedrale di Spoleto. Storia Arte Conservazione, a cura di G. Benazzi – G. Carbonara, Milano 2002, pp. 261-277.

Benocci 2010

C. Benocci, *Architetture religiose e civili orvietane nel Quattrocento e nel Cinquecento*, in *Storia di Orvieto. Quattrocento e Cinquecento* (2 voll.), I, a cura di C. Benocci, G. Della Fina, C. Fratini, Pisa 2010, pp. 251-340.

Bentivoglio 1982

E. Bentivoglio, *Nel cantiere del palazzo del Cardinale Raffaele Riario (la Cancelleria). Organizzazione, materiali, maestranze, personaggi*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", XXVII, 169-174, 1982

Bentivoglio – Valtieri 1973

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

Berenson 1932

B. Berenson, *Italian pictures of the Renaissance. A list of the principal Artists and Their Works with an Index of places*, Oxford 1932.

Bernini 1981

D. Bernini, *Il Salone Riario nell'episcopio di Ostia Antica*, in "Quaderni di Palazzo Venezia", 1, 1981, pp. 7-9.

Bertoldi-Marinozzi-Scolari-Varagnoli 1986

M. Bertoldi, M. C. Marinozzi, L. Scolari, C. Varagnoli, *Note sul Palazzo Farrattini ad Amelia*, in *Antonio da Sangallo il Giovane: la vita e l'opera* , atti del XXII congresso di Storia dell'Architettura (Roma 19-21 febbraio1986), Roma 1986, pp. 297-308.

Bolli 1920

L. Bolli, *La famiglia Petrignani di Amelia. Memorie inedite raccolte e pubblicate da Luigi Bolli*, Amelia 1920.

Bolli 2011

G. Bolli, *La corte degli Ottoni e Johannes pictor optimus a Narni*, Narni 2011.

Borghini 1981

G. Borghini, Il Salone Riario nell'episcopio di Ostia Antica, in "Quaderni di Palazzo Venezia", 1, 198, pp. 11-50

Branchetti 2012

M. G. Branchetti, *La Cappella del Santissimo Sacramento nella chiesa parrocchiale di Santa Maria Assunta di Otricoli*, in *Il Tevere a Otricoli. Vita e fede sulle rive del fiume (Otricoli 13 maggio 2010 – 31 gennaio 2011)* a cura di M. R. Caponeri e E. David, Bollettino per i beni culturali dell'Umbria, quaderno 4, 2012, pp. 68-76.

Brandi 1949

C. Brandi, *Quattrocentisti senesi*, Milano 1949

Breccola – Mari 1979

G. Breccola – M. Mari, *Montefiascone*, Grotte di Castro 1979

Breccola 2012

G. Breccola, *Nomi, cognomi e soprannomi nella Montefiascone del tardo medioevo*, in *Famiglie nella Tuscia tardomedievale. Per una storia*, atti delle Giornate di Studio per la Storia della Tuscia (*XV, Per una storia delle famiglie nella Tuscia tardomedievale*, Orte 14 dicembre 2008; *XVI Per una storia delle famiglie nella Tuscia tardomedievale*, secondo incontro Viterbo-Orte 18-19 dicembre 2009) a cura di A. Pontecorvi e A. Zuppante, Orte-Viterbo 2012, pp. 1-30.

Brugnoli 1962

M. V. Brugnoli, Gli affreschi di Perin del Vaga nella Cappella Pucci, note sulla prima attività romana del pittore, in "Bollettino d'Arte", 47, 1962, pp. 335-336.

Brunelli 1908

E. Brunelli, *Documenti inediti sul pittore Giacomo Siciliano* in *Scritti di storia, di filologia e d'arte*, Napoli 1908, pp. 309-327.

Buranelli 2008

F. Buranelli, *L'appartamento Borgia in Vaticano*, in *Pintoricchio*, catalogo della mostra a cura di V. Garibaldi e F. F. Mancini, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, Spello, Collegiata di Santa Maria Maggiore, 2 febbraio-29 giugno 2008, Cinisello Balsamo (Mi) 2008, pp. 69-73

Busolini 1996

D. Busolini, *Farrattini, Baldo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 46, 1996, pp. 774-775.

Caciorgna-Guerrini 2007

M. Caciorgna- R. Guerrini, *Cicli biografici di Storia antica. Tra biografia, autobiografia, gesta dipinte*, in *Alma Sena. Percorsi iconografici nell'Arte e nella cultura senese*, a cura di M. Caciorgna- R. Guerrini, Siena 2007, pp. 306-361)

Calvesi 1984

M. Calvesi, *Raffaello pittore*, in *Raffaello in Vaticano*, catalogo della mostra (Città del Vaticano 16 ottobre 1984-16 gennaio 1985), Milano 1984, pp. 33-56.

Campana 1936

A. Campana, *Intorno all'incisore Gian Battista Palumba e al pittore Jacopo Rimpacta (Ripanda)*, in "Maso Finiguerra", 2/3, 1936, pp. 164-181, p. 175 n. 24.

Campanari 1856

S. Campanari, *Tuscania e i suoi monumenti, opera postuma*, 2 voll., Montefiascone 1856.

Cannatà 1983(a)

R. Cannatà, *Problemi stilistici e attributivi del ciclo di Civita Castellana*, in *Il Quattrocento a Viterbo*, catalogo della mostra a cura di R. Cannatà e C. Strinati (Viterbo, Museo Civico 11 giugno-10 settembre 1983), Roma 1983, pp. 289-309

Cannatà 1983(b)

R. Cannatà, *Il Maestro di Castiglione in Teverina*, in *Il Quattrocento a Viterbo*, catalogo della mostra a cura di R. Cannatà e C. Strinati (Viterbo, Museo Civico 11 giugno-10 settembre 1983), Roma 1983 , pp. 211-219

Cannatà 1983(c)

R. Cannatà, *Di alcune questioni relative relative agli affreschi nell'abside di Sant'Onofrio al Gianicolo in Roma*, in *Leonardo e il Leonardismo a Napoli e a Roma*, catalogo della mostra,

Firenze 1983, pp. 218-225.

Cannatà 1984

R. Cannatà, *La pittura a Roma prima di Raffaello: Baldassarre Peruzzi e Jacopo «de Rimpacta» (Ripanda)* in *Aspeti dell'Arte a Roma prima e dopo Raffaello*, catalogo della mostra, Roma 1984, pp. 25-33.

Cannistrà 2010

A. Cannistrà, *Fino all'ultima pietra. Il completamento della costruzione del Duomo e del "mirabile frontespizio"*, in *Storia di Orvieto. Quattrocento e Cinquecento* (2 voll.), I, a cura di C. Benocci, G. Della Fina, C. Fratini, Pisa 2010, pp.341-357.

Cannistrà - Andreani 2009

A. Cannistrà - L. Andreani, *Itinerari a Orvieto*, in *Piermatteo d'Amelia e il inascimento. Itinerari in Umbria*, a cura di S. Ricci, Milano 2009, pp. 60-67

Cansacchi 1938

C. Cansacchi, *Famiglie nobili di Amelia ancora viventi: Cansacchi, conti e patrizi di Amelia, già baroni di Castel del Monte*, Roma 1938.

Cansacchi 1956

C. Cansacchi, Cronistoria amerina, in "Rivista del Collegio Araldico", LIV, 1956, pp. 94-98; 375-377.

Capuani 1983

C. Capuani, *La chiesa di Santa Maria di Montedoro*, Montefiascone 1983.

Carli 1960

E. Carli, *Il Pintoricchio*, Milano 1960.

Carli 1965

E. Carli, *Il Duomo di Orvieto*, Roma 1965.

Carminati 1994

M. Carminati, *Cesare da Sesto 1477-1523*, Milano-Roma 1994.

Carosi 1981

A. Carosi, *Storie di tutti i giorni nei graffiti di San Rocco a Montecalvello*, in "Biblioteca e Società", IX, 1981, pp. 5-11.

Carsilio 2006

L. Carsilio, *Bolsena e la pittura del Settecento*, in L. Carsillo-C. Metelli, *Ricerche in Umbria, 4: l'antica diocesi di Orvieto*, a cura di G. Sapori e B. Toscano, Treviso 2006, pp. 36-38.

Casimiro 1744

P. Casimiro da Roma, *Memorie istoriche delle chiese e dei conventi dei Frati Minori della Provincia Romana raccolte da Casimiro da Roma Frate dello stesso Ordine*, Roma 1744.

Castelnuovo-Ginsburg 1979

E. Castelnuovo-C. Ginsburg, *Centro e periferia*, in *Storia dell'Arte italiana. Parte prima. Materiali e problemi. Questioni e metodi*, Torino 1979, pp. 283-352.

Castrichini 1996

M. Castrichini, *Piermatteo d'Amelia: catalogo delle opere*, in *Piermatteo d'Amelia pittura in Umbria meridionale fra '300 e '500*, Todi 1996, pp. 127-201.

Castrichini 2009

L. Castrichini, *Itinerari della via Amerina*, in *Piermatteo d'Amelia e il Rinascimento. Itinerari in Umbria*, a cura di S. Ricci, Milano 2009, pp. 52-59.

Castrichini 2011

M. Castrichini, *La pittura tra '400 e '500 ad Avigliano Umbro. Piermatteo d'Amelia*, in *Avigliano Umbro. Itinerari storici e artistici*, a cura di B. Cerquaglia, Todi 2011, pp. 119-171.

Cavallaro 1983

A. Cavallaro, *Un ciclo per i Borgia a Civita Castellana*, in *Il Quattrocento a Viterbo*, catalogo della mostra a cura di R. Cannatà e C. Strinati (Viterbo, Museo Civico 11 giugno-10 settembre

1983), Roma 1983, pp. 262-288

Cavallaro 1992

A. Cavallaro, *Antoniazzo Romano e gli antoniazzeschi. Una generazione di pittori nella Roma del Quattrocento*, Udine 1992.

Cavallaro 1998

A. Cavallaro, *La custodia quattrocentesca con le* Storie di Sant'Egidio in *Tesori di Orte*, atti delle giornate di studio (Orte 12-13 novembre 1994), a cura di S. Maddalo, Roma 1998, pp. 109-135.

Cavallaro 2001

A. Cavallaro, *Pinturicchio "familiare" della corte borgiana: l'Appartamento di Alessandro VI a Castel Sant'Angelo* in *Roma di fronte all'Europa al tempo di Alessandro VI*, Atti del Convegno, a cura di M. Chiabò, S. Maddalo, M. Miglio, A. M. Oliva, Vol. III, Roma dicembre 1999, Roma 2001, pp. 781-801.

Cavallaro 2013

A. Cavallaro, *Antoniazzo Romano, pittore "dei migliori che fussero allora in Roma"* (pp. 20-47); *Antonio Aquili detto Antoniazzo Romano, 6. Madonna con il Bambino e i santi Francesco e Antonio da Padova* (pp. 78-79)*; Antonio Aquili detto Antoniazzo Romano, 9. Madonna con il Bambino, i santi Pietro e Paolo e il committente Onorato II Caetani d'Aragona* (pp. 84-85), in *Antoniazzo Romano* Pictor Urbis *1435/1440 - 1508*, catalogo della mostra (Roma Palazzo Barberini 1 novembre 2013 – 2 febbraio 2014) a cura di Anno Cavalloro e Stefano Petrocchi, Silvana editoriale, Milano 2013.

Cavalcaselle - Crowe 1908

G.B. Cavalcaselle - J.A. Crowe, *Storia della pittura in Italia*, IV, Firenze 1908.

Cavatorti 2013

S. Cavatorti, *6. Maestro di Gallese. Madonna in trono con il Bambino tra angeli, san Famiano e san Francesco* (pp. 26-27), in *Il Museo d'Arte sacra di Orte*, a cura di Salvatore Enrico Anselmi e Lorenzo Principi, Centro Studi Patrimonio san Pietro in Tuscia, Diocesi di Civita Castellana, Perugia 2013.

Cavatorti 2016

S. Cavatorti, *Giovanni Teutonico. Scultura lignea tedesca nell'Italia del secondo Quattrocento*, Perugia 2016.

Ceroni 1930

G. Ceroni, Castelli umbro-sabini, Roma 1930

Chittolini 2000

G. Chittolini, *Società e poteri. Note sull'organizzazione territoriale del Patrimonio nel secolo XV*, in Patrimonium *in Festa. Cortei, tornei, artifici e feste alla fine del Medioevo (secoli XV-XVI)*, atti del Convegno di studi (Orte, 3-4 novembre 1995), a cura di A. Modigliani, Roma 2000, pp. 9-24.

Cicinelli 1996

A. Cicinelli, *Gli affreschi dell'Edicola di Toscolano e il 'recupero' di Piermatteo d'Amelia*, in *Piermatteo d'Amelia. Pittura in Umbria meridionale fra '300 e '500*, Todi (Pg), 1996, pp. 99-117.

Cigalino 2000

C. Cigalino, *La piazza e il duomo di Vetralla*, Vetralla 2000.

Cimarra 1993

L. Cimarra, *Artisti ed opere d'arte a Civita Castellana nei secoli XV-XVI*, in "Biblioteca e Società", 1993, XII, 1-2, pp. 20-26.

Cirulli 2002

B. Cirulli, *Note sulla cappella Albertoni all'Aracoeli a Roma e la* Vergine in gloria *della collegiata dell'Assunta a Sermoneta (1456-1458)*, in *Benozzo Gozzoli, allievo a Roma, maestro in Umbria*, a cura di Bruno Toscano e Giovanna Capitelli, Milano 2002, pp. 230-237.

Clementini 1612

C. Clementini, *Raccolto istorico della fondazione di Rimino di e dell'origine e vite de' Malateste*, Rimini 1612.

Codini 1909

L. Codini, *Arte*, in L. Salotti – L. Codini, *Montefiascone nella Storia e nell'Arte*, Grotte di Castro 1909.

Coliva 1994

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

Colonna 2005

S. Colonna. *Hypnerotomachia Poliphili e Roma. Metodologie euristiche per lo studio del Rinascimento*, Roma 2005.

Colucci 2011

I. Colucci, *69, 70. Perseo Libera Andromeda, Sacrificio e Nozze di Andromeda*, in *Il Rinascimento a Roma. Nel segno di Michelangelo e Raffaello*, a cura di M. G. Bernardini e M. Bussagli, catalogo della Mostra (Roma, Fondazione Roma Museo palazzo Sciarra, 25 ottobre 2011-12 febbraio 2012), Verona 2011, p. 291.

Corbo 1977

A. M. Corbo, *Documenti: chiese e artisti viterbesi nella prima metà del secolo XV*, in "Commentari", n.s., XXVIII (1977), pp. 1-3.

Cornini 2008

G. Cornini, *Filippino Lippi, la cappella Carafa*, in *Il '400 a Roma. La rinascita delle arti da Donatello a Perugino*, a cura di M. G. Bernardini e M. Bussagli, I, pp. 247-255.

Dacos 2008

N. Dacos, *Le Logge di Raffaello*, Foligno 2008.

Dalli Regoli 2008

G. Dalli Regoli, *Un problema difficile: la pala quattrocentesca di Villamagna*, in "Paragone", anno LIX, terza serie, 78 (697), 2008, pp. 3-18.

Dalli Regoli 2011

G. Dalli Regoli, *Due asterischi per Piermatteo d'Amelia. Il germoglio e il cofanetto*, in "Predella", Monografie, *Su Lorenzo da Viterbo e Piermatteo d'Amelia*, a cura di G. De Simone – F. Marcelli, n. 4, 2011(2012), pp. 191-196.

Danesi Squarzina 1981

S. Danesi Squarzina, *Il borgo di Ostia da Sisto IV a Giulio II*, Roma 1981.

Danesi Squarzina 2005

S. Danesi Squarzina*, Gli affreschi nell'Episcopio di Ostia antica*, in *Baldassarre Peruzzi 1481 – 1536*, Vicenza 2005, pp. 169-180.

David- Lucci 2009

E. David-E. Lucci, *Piermatteo d'Amelia: note d'archivio*, in *Piermatteo d'Amelia e il Rinascimento nell'Umbria meridionale*, a cura di V. Garibaldi e F. F. Mancini, pp. 57-63.

Davidson 1970

B. F. Davidson, *Pellegrino da Modena*, in "Burlington magazine", 803, 1970, pp. 81-83.

De Angelis D'Ossat 1984

G. De Angelis D'Ossat, *Raffaello architetto*, in *Raffaello in Vaticano*, catalogo della mostra (Città del Vaticano 16 ottobre 1984-16 gennaio 1985), Milano 1984, pp. 106-117.

De Francovich 1926-1927

G. De Francovich, Nuovi aspetti della personalità di Bartolomeo di Giovanni, in "Bollettino d'Arte", VI, 1926-1927, pp. 65-92.

Della Rocca 2000

L. Della Rocca, *Gli affreschi dell'Oratorio della chiesa di Santo Stefano a Bagnaia (VT) e la loro realtà storico artistica*, in "Biblioteca e società", pp. 10-17.

Della Rocca 2006

L. Della Rocca, *Gli affreschi della chiesa di Santo Stefano a Bagnaia e la società delle Disciplinatrici nel tardo medioevo*, Vetralla 2006.

De Marchi 1994

A. De Marchi, *38. Lorenzo Salimbeni.* Crocefissione, in *Galleria Nazionale dell'Umbria. Dipinti, sculture e ceramiche: studi e restauri*, a cura di C. Bon Valsassina e V. Garibaldi, Firenze 1994, pp. 169-170.

De Marchi 2010

A. De Marchi, *Gentile da Fabriano per il Duomo di Orvieto*, agosto-ottobre 1425, in *Storia di Orvieto. Quattrocento e Cinquecento*, I, a cura di C. Benocci, G. Della Fina, C. Fratini, Pisa 2010, pp. 403-411.

De Simone 2011 (2012)

G. De Simone, *Per Lorenzo da Viterbo, dal Palazzo orsini di Tagliacozzo alla Cappella Mazzatosta*, in *Su Lorenzo da Viterbo e Piermatteo d'Amelia. Ricerche in Abruzzo, Lazio, Marche, Umbria* a cura di G. De Simone e F. Marcelli, "Predella", 4, 2011, (Pisa 2012), pp. 29-79.

Di Tommaso 1928

A. Di Tommaso, *Giovan Francesco Perini e la sua Coena Domini*, Amelia 1928.

Dottarelli 1928

C. Dottarelli, *Storia di Bolsena*, Orvieto 1928.

Egidi 1912

P. Egidi, *Viterbo*, Napoli 1912

Enei 2013

F. Enei, *Santa Severa tra legenda e realtà storica*, Pyrgi-Santa Severa 2013.

Enei-Gentile 1999

F. Enei- F. Gentile, *Il castello di Santa Severa*, S. Marinella 1999.

Erbert-Schifferer 1986

S. Erbert-Schifferer, *Ripandes KapitolinischerFreskenzyklus und die Selbstdarstellung der Konservatoren um 1500*, in *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 23, 1986.

Erbert-Schifferer 1988

S. Erbert-Schifferer, *Nuove acquisizioni sulla personalità artistica di Jacopo Ripanda*, in *Bologna e l'Umanesimo* a cura di M. Faietti e K. Oberhuber, Bologna 1988, pp. 237-245.

Ermini 2013

G. Ermini, *Il coro del duomo di Orvieto. Il cantiere, i maestri (1332-1356)* in *Forme del legno. Intagli e tarsie fra Gotico e Rinascimento*, atti del convegno (Pisa, Scuola Normale Superiore, 30-31 ottobre 2009) a cura di Gabriele Donati e Valeria E. Genovese, Pisa 2013, pp. 45-80.

Errico-Finozzi-Giglio 1985

M. Errico-S. Finozzi-I. Giglio, *Ricognizione e schedatura delle facciate affrescate e graffite a Roma nei secoli XV e XVI*, in "Bollettino d'Arte", 1985, LXX, 33-34, pp. 53-134.

Esposito

G. Esposito*, Magistro Angelo de Vignanello. Testimonianze della pittura viterbesedi fine '400 in terra umbra*, in "Arte e Società, IV, 2003, pp. 25-35.

Fagliari Zeni Buchicchio 1978

T. Fagliari Zeni Buchicchio, *Santa Cristina a Bolsena e gli autori della sua facciata*, in "Storia dell'Architettura", 1978, pp. 79-100.

Fagliari Zeni Buchicchio 1979

T. Fagliari Zeni Buchicchio, *Artisti del vetro e della miniatura nella Bolsena del '400*, in *Biblioteca e società*, I (1979), 4, pp. 27-30.

Fagliari Zeni Buchicchio 1991

T. Fagliari Zeni Buchicchio, *La Madonna dei Raccomandati di Orte e i pittori Cola e Giovani*

Antonio da Roma, in «Biblioteca e società» 3-4 (1991), pp. 17-22.

Fagliari Zeni Buchicchio 1995 (a)

T. Fagliari Zeni Buchicchio, *I Monaldeschi della Cervara a Bolsena*, in *I Monaldeschi nella storia della Tuscia*, atti della giornata di studio (Bolsena 1994), a cura di Antonio Quattranni, Acquapendente 1995, pp. 161-192.

Fagliari Zeni Buchicchio 1995 (b)

F. T. Fagliari Zeni Buchicchio, *Il soggiorno di Sanmicheli nello stato della Chiesa* in *Michele Sanmicheli. Architettura linguaggio e cultura artistica nel Cinquecento*, 1995, pp. 38-53.

Fagliari Zeni Buchicchio 1996 (a)

F. T. Fagliari Zeni Buchicchio, *La costruzione della Libreria Alberi nel Duomo di Orvieto* in *La Cappella Nova o di San Brizio nel Duomo di Orvieto*, a cura di Giusi Testa, Milano 1996, pp. 460-466.

Fagliari Zeni Buchicchio 1996 (b)

F. T. Fagliari Zeni Buchicchio, *Pictor Smiraldus quondam magistri Bernardinj magistri Johanni pictori de Urbeveteri* in *La Cappella Nova o di San Brizio nel Duomo di Orvieto*, a cura di Giusi Testa, Milano 1996, p. 467.

Fagliari Zeni Buchicchio 1997

F. T. Fagliari Zeni Buchicchio, *Le fonti d'archivio sulla chiesina campestre della Madonna dei Cacciatori a Bolsena*, in *La Madonna dei Cacciatori a Bolsena. Una chiesa ritrovata*, Acquapendente 1997, pp. 21-38.

Fagliari Zeni Buchicchio 2002

F. T. Fagliari Zeni Buchicchio, *Il palazzo per Giovanni Corrado Orsini*, in *Il palazzo Orsini a Bomarzo: opera di Baldassarre Peruzzi* (estratto da "Romisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana", vol. 32, 1997-1998), Munchen 2002, pp. 7-36.

Fagliari Zeni Buchicchio 2003

F. T. Fagliari Zeni Buchicchio, *L'organizzazione del cantiere nelle rocche di Nepi e Civita Castellana in età alessandrina: dati archivistici*, in *Le rocche alessandrine e la rocca di*

Civita Castellana, Atti del convegno, Viterbo, 19-20 marzo 2001, a cura di M. Chiabò - M. Gargano, Roma, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, 2003, pp. 47-66.

Fagliari Zeni Buchicchio 2004

F. T. Fagliari Zeni Buchicchio, *Fondi notarili di Gradoli e della Tuscia. Nuovi contributi su pittori e dipinti murali del XVI secolo*, in *Dipinti murali dnella Tuscia tra il XVI e il XVII secolo*, Gradoli 2004, pp. 41-81.

Faietti 1990

M. Faietti, *Jacopo da Bologna: per una ricostruzione del corpus dei disegni*, in "Bollettino d'arte", VI Ser., LXXV (1990), n. 62-63, pp. 97-110.

Faietti - Oberhuber 1988

M. Faietti - K. Oberhuber, *Jacopo Ripanda e il suo collaboratore (il maestro di Oxford) in alcuni cantieri romani del primo Cinquecento*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", 34, 1988, pp. 55-72.

Faldi 1954

La pittura viterbese dal XIV al XVI secolo, a cura di I. Faldi - L. Mortari, catalogo della mostra, Viterbo 1954.

Faldi 1955

I. Faldi, *Dipinti e sculture nel Museo Civico di Viterbo dal medioevo al XVIII secolo*, Viterbo 1955.

Faldi 1970

I. Faldi, *Pittori Viterbesi di cinque secoli*, Roma 1970.

Faldi 1990

I. Faldi, *Connessioni tra l'Umbria Meridionale e il viterbese*, in *Dall'Albornoz all'Età dei Borgia. Questioni di cultura figurativa nell'Umbria meridionale*, Atti del Convegno di Studi, Amelia, Teatro Sociale, 1-2-3 ottobre 1987, Todi (PG) 1990, pp. 99-112.

Farinella 1992

Farinella, *Archeologia e pittura a Roma tra Quattrocento e Cinquecento. Il caso di Jacopo Ripanda*, Torino 1992.

Favetti 2008

C. Favetti, *Dal belice all'0Umbria. Giacomo Santoro da Giuliana detto Jacopo Siculo Pittore (Giuliana 1490-Rieti 1540)*, Terni 2008.

Felicetti 1996

S. Felicetti, *Sulle tracce di Piermatteo di Manfredo. Nuove indagini archivistiche*, in *Piermatteo d'Amelia pittura in Umbria meridionale fra '300 e '500*, Todi 1996, pp. 241-269.

Felicetti 1997

S. Felicetti, *Lorenzo e Bartolomeo Torresani pittori veronesi nella chiesa di S. Agostino di Narni (1523)*, in "Studi di Storia dell'Arte", 8, 1997, pp. 297-306.

Felicetti 2001

S. Felicetti, *"Locatio ad pingendum". Nuovi spogli archivistici sui pittori in Umbria fra trecento e Cinquecento*, in "Studi di Storia dell'Arte", 12, 2001, pp. 253-329.

Ferrari 1970

T. Ferrari, *Bernardino Zachetti, appunti biografici e artistici*, Roma 1970.

Ferrari 1980

T. Ferrari, *I pittori reggiani Trignoli e Zachetti, aiuti di Michelangelo nella Sistina*, in "Bollettino Storico Reggiano", XIV, settembre 1982, pp. 7-12.

Ferretti 1984

M. Ferretti, *Note su pellegrino da Modena*, in "Bollettino d'Arte", 24, 1984, pp. 53-57.

Filippini 2007

R. Filippini, Mutatio Sacramentorum*: Il repertorio biblico negli affreschi della Cappella del Corporale*, in *Spazi e immagini dell'Eucarestina. Il caso di Orvieto*, a cura di G. Cioli e S. Dianich, V. Mauro, Bologna 2007.

Fiorio 2000

M. T. Fiorio, *Giovanni Antonio Boltraffio. Un pittore milanese nel lume di Leonardo*, Milano 2000

Frale 1995

B. Frale, *Orte 1303-1367. La città sul fiume*, Roma 1995.

Francescutti 2006

E. Francescutti, *Un'aggiunta al corpus di Jhoannes tedesco*, in «Arte veneta», 61, 2006, pp. 178-187.

Franco de Mendoça 2002

L. Franco de Mendoça, *La Madonna in trono fra i santi Sebastiano e Rocco in S. Sebastiano*, in *Pittura a Sutri dal Medioevo al Novecento*, a cura di E. Guidoni, Vetralla 2002, pp. 25-35.

Frapiccini 2013

D. Frapiccini, *L'età aurea di Giulio II: arti, cantieri e maestranze prima di Raffaello*, Roma 2013

Fratini 1986

C. Fratini, *Maestro del 1409 di Narni*, in *La Pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, a cura di E. Castelnuovo, II, Milano 1986, p. 615.

Fratini 1990

C. Fratini, *Pittori dell'area ternana fra la fine del '300 e l'inizio del '400*, in *Dall'Albornoz all'Età dei Borgia. Questioni di cultura figurativa nell'Umbria meridionale*, Atti del convegno di studi (Amelia, 1-3 ottobre 1987), Todi 1990, pp. 127-175.

Fratini 1996

C. Fratini, *Per un riesame della pittura trecentesca e quattrocentesca nell'Umbria meridionale*, in *Piermatteo d'Amelia pittura in Umbria meridionale fra '300 e '500*, Todi 1996, pp. 285-375.

Fratini 2004

C. Fratini, *Scultori e pittori nell'Umbria meridionale al tempo di Piermatteo d'Amelia*, in *Bartolomeo Corradini (Fra Carnevale) nella cultura urbinate del XV secolo*, atti del convegno, Urbino, Chiesa di san Cassiano-Castelcavallino, 11-12 ottobre 2002, a cura di Bonita Cleri, Sant'Angelo in Vado ("Quaderni di notizie di Palazzo Albani"), 2004, pp. 163-178.

Fratini 2015

"Ad pingendum in cappella Corporis Christi". *Gli affreschi della Cappella del Corporale nel Duomo di Orvieto*, in *Il Corpus Domini, teologia, antropologia e politica*, a cura di Laura Andreani e Agostino Paravicini Bagliani, Firenze 2015, pp. 329-342.

Frommell 1978

C. L. Frommell, *"Disegno" und Ausführung: Ergärzungen zu Baldassarre Peruzzis figuralem Oeuvre*, in *Kunst als Bedeutungsträger. Gedenkschrift für Gunter Bandmann*, a cura di W. Busch, R. Haussherr, E. Tryer, Berlin 1978, pp. 205-250.

Frommell 1994

C. L. Frommell, *San Pietro*, in *Il Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, catalogo della mostra (Venezia 1994), Milano 1994, pp. 399-424.

Frommell 2011

C. L. Frommell, *Baldassarre Peruzzi. Schizzo per scenografia*, in *Il Rinascimento a Roma. Nel segno di Michelangelo e Raffaello*, a cura di M. G. Bernardini e M. Bussagli, catalogo della Mostra (Roma, Fondazione Roma Museo palazzo Sciarra, 25 ottobre 2011-12 febbraio 2012), Verona 2011, pp. 279-280.

Fumi 1891 (a)

L. Fumi, *Il Duomo di Orvieto e i suoi restauri: monografie storiche condotte sopra i documenti*, Roma 1891.

Fumi 1891 (b)

L. Fumi, *Documenti inediti sopra un oratorio del secolo XV nel duomo di Orvieto*, in

"Archivio Storico dell'Arte", IV, 1891, I, pp. 50-56.

Gabrielli 1932

M. Gabrielli, *Il Museo Civico di Viterbo*, Viterbo 1912.

Gabrielli 2004

E. Gabrielli, *Sistemi di lavoro e linguaggio figurativo in un artista imprenditore di secondo Quattrocento. La Cappella Bufalini e altri cantieri della giovinezza e della maturità di Bernardino Pinturicchio*, in "Bollettino d'Arte", 129, 2004, pp. 1-50.

Gabrielli 2008

E. Gabrielli, *Oltre la "*florentina mathodus*". Pratica e pratiche di bottega a Roma nel XV secolo*, in *Il '400 a Roma. La rinascita delle arti da Donatello a Perugino*, catalogo della mostra a cura di M. G. Bernardini e M. Bussagnli (Roma, 29 aprile – 7 settembre 2008), Milano 2008, I, pp. 63-69.

Gallavotti Cavallero 1992

D. Gallavotti Cavallero, *La pittura a Roma nella prima metà del Cinquecento*, in D. Gallavotti Cavallero, F. D'Amico, C. Strinati, S*toria di Roma - vol. XXIX - La pittura e la scultura*, Bologna 1992, pp. 9-133.

Gallavotti Cavallero 2002

D. G. Gallavotti Cavallero, *Decorazioni cortesi del tardo Rinascimento viterbese: mito, allegoria, religione*, in *Satira e beffa nelle commedie europee del Rinascimento*, atti del XXV convegno internazionale (Roma, 6-9 settembre 2001), a cura di M. Chiabò e F. Doglio, Roma 2002, pp. 205-235).

Garibaldi 2004

V. Garibaldi, *Perugino*, Cinisello Balsamo (Mi), 2004.

Garofolo 2002

C. Garofolo, *Catalogo*, in *Raffaello. Il catalogo completo*, a cura di S. Beguin-C. Garofolo,

Toledo 2002.

Garzelli 1972

A. Garzelli, *Museo di Orvieto. Museo dell'Opera del Duomo*, Bologna 1972.

Gennari Santori 1996

F. Gennari Santori, *Il Palazzo Farnese di Gradoli*, in *Decorazioni farnesiane nei palazzi di Valentano, Capodimonte e Gradoli*, a cura di F. Gennari Santori, S. Robert, F. Vicarelli, Roma, De Luca, 1996, pp. 131-151**.**

Gessari 1761

B. Gessari, *Dizionario Storico della Medicina composto in francese dal signor Eloy e ora nell'italiana favella accresciuto di correzioni, di annotazioni, colla giunta di quantità di nuovi articoli*, Napoli 1761, 2 voll.

Ghidiglia Quintavalle 1962

A. Ghidiglia Quintavalle, *Aretusi, Pellegrino*, Dizionario Biografico degli Italiani, 4, 1962, pp. 105.

Gilbert 1996

C. Gilbert, *La Libreria dell'arcidiacono Alberi*, in *La Cappella Nova o di San Brizio nel Duomo di Orvieto*, a cura di Giusi Testa, Milano 1996, pp. 307-319.

Gioacchini 1961

D. Gioacchini, *Curiosità ortane*, Orte 1961.

Gioacchini 2001

D. Gioacchini, *Orte, le contrade e i borghi attraverso la "Fabbrica Ortana"*, Orte 2001

Gioacchini 2002

D. Gioacchini, *Le Confraternite nella comunità ortana tra impegno civile e culturale e vita religiosa*, III ed. ampliata, Orte 2002.

Giovio 1972

P. Giovio, *Gli elogi degli uomini illustri (letterati, artisti, uomini d'arme)*, a cura di R. Merengazzi, VIII/4, Roma 1972.

Gnann 1999

A. Gnann, *I giovani artisti a Roma dalla morte di Raffaello al sacco di Roma (1520-1527)*, in *Roma e lo stile classico di Raffaello (1515-1527)*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te, 20 marzo-30 maggio 1999; Vienna, Graphische Sammlung Albertina, 23 giugno-5 settembre 1999), a cura di K. Oberhuber, Milano 1999, pp. 31-57.

Gnignera 2015

E. Gnignera, Quod dicte figure sint pulcherrime. *Moda e lusso sotto il manto della Madonna dei Raccomandati di Orte (1500-1503)*, in "Frammenti", 2015, pp. 39-53.

Gnoli 1921

U. Gnoli, *Pittori in Amelia*, in "Rassegna d'Arte Umbra", III, 1921, fasc. II, pp. 51-52.

Gnoli 1923

U. Gnoli, *Pittori e miniatori dell'Umbria*, Spoleto 1923.

Grassi 1955

L. Grassi, *La pittura nel Viterbese*, in "Nuova Antologia", gennaio 1955.

Grilli 2010

S. Grilli, *De sepolturis et funeribus. Norme e reali applicazioni nelle pratiche funerarie a Narni fra il XVII ed il XVIII secolo – le norme* in *La chiesa di Santa Maria Maggiore e i Domenicani a Narni*, atti delConvegno di Studi a cura di R. Nini e S. Novelli (Narni 29-30 settembre 2006), Terni 2010, pp. 251-263.

Gualdi 2009

F. Gualdi, *Pintoricchio e collaboratori nelle cappelle della navata destra*, in *Santa Maria del Popolo. Storia e restauri*, vol. I, Roma 2009, pp. 257-294.

Guardabassi 1972

M. Guardabassi, Indice guida dei monumenti pagani e cristiani riguardanti l'istoria e l'arte esistenti nella Provincia dell'Umbria, Perugia 1872 (rist. Anast. Bologna 1980).

Guarino 1993

S. Guarino, *L'antiquario sfegatato nuovi studi su Jacopo Ripanda*, in "Roma moderna e contemporanea", I, gennaio-aprile 1993, pp. 191-198.

Guarino 2008

S. Guarino, *Sala di Annibale e Sala della Lupa*, in *Gli affreschi del Palazzo dei Conservatori*, a cura di S. Guarino e P. Masini, Milano 2008, pp. 52-63.

Guéant 2013

V. Guéant, *Maestro dei Messali della Rovere (Jacopo Ravaldi) 12.* Statuta Artis Picturae in *Antoniazzo Romano Pictor Urbis* a cura di A. Cavallaro e S. Petrocchi, Roma 2013, pp. 90-91.

Guidi di Bagno 1980

L. Guidi di Bagno, *L'attività orvietana di Antonio del Massaro detto il Pastura*, in "Bollettino dell'Istituto Storico Artistico Orvietano", XXXVI, 1980 (1987), pp. 3-14)

Guidi di Bagno 2010

A. Guidi di Bagno, *La pittura del tardo Quattrocento e inizi del Cinquecento nelle chiese e nei palazzi di Orvieto*, in *Storia di Orvieto. Quattrocento e Cinquecento*, I, a cura di C. Benocci, G. Della Fina, C. Fratini, Pisa 2010, pp. 413-444.

Harding 1988

C. D. Harding, *I mosaici della facciata (1321ca – 1390)*, in *Il Duomo di Orvieto*, a cura di L. Riccietti, Roma 1988, pp. 121-138.

Harprath 1984

R. Harprath, *137. Agostino dei Musi, detto Agostino Veneziano (1490 c. - dopo il 1536). La conversione del Proconsole Sergius Paolus*, in *Raffaello in Vaticano*, catalogo della mostra

(Città del Vaticano 16 ottobre 1984-16 gennaio 1985), Milano 1984, p. 365.

Herrmann Fiore 1990

K. Herrmann Fiore, *La retorica romana delle facciate dipinte da Polidoro*, in *Raffaello e l'Europa*, atti del IV corso internazionale di alta cultura (Roma 1984) a cura di M. Fagiolo e M. L. Madonna, Roma 1990, pp. 269-286.

Herrmann Fiore 2011

K. Herrmann Fiore, *Roma trionfante. Riverberi del tema di Flavio Biondo sulle facciate romane del Cinquecento: il caso del Collegio Capranica decorato da Polidoro e Maturino*, in *Il Rinascimento a Roma. Nel segno di Michelangelo e Raffaello*, a cura di M. G. Bernardini e M. Bussagli, catalogo della Mostra (Roma, Fondazione Roma Museo palazzo Sciarra, 25 ottobre 2011-12 febbraio 2012), Verona 2011, pp. 42-51.

Indrio 1986

L. Indrio, *Trevignano: l'affresco absidale di Santa Maria Assunta*, 1986.

Indrio 1997

L. Indrio, *Gli affreschi della chiesa di S. Severa e S. Lucia nel castello di S. Severa*, in *Le due Rome del Quattrocento. Melozzo, Antoniazzo e la cultura artistica del '400 romano*, atti del Convegno Internazionale di Studi (Università di Roma "La Sapienza" - Facoltà di Lettere e Filosofia, Istituto di Storia dell'Arte, Roma 21-24 febbraio 1996), a cura di S. Rossi e S. Valeri, Roma 1997, pp. 154-158.

Indrio 1997

L. Indrio, *La chiesa di S. Severa e S. Lucia nel castello di S. Severa: persistenze rinascimentali sopravvissute alle trasformazioni*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", 68, 1999, pp. 53-67.

Lanzi 1902

L. Lanzi, *Rinaldo da Calvi*, in “Rassegna d'Arte”, 2, 1902, pp. 23-24.

Lanzetta-Narciso-Ricci 2005

F. Lanzetta-M. Narciso-F. Ricci, *Monaldo Trofi, nuovi documenti, nuove attribuzioni*, in “Beni culturali”, vol. 13, 2005, n. 6, pp. 36-44.

Leone 2011

G. Leone, *Meridionali a Roma nel Rinascimento: di nuovo sulla Cappella Turchi e la Cappella Marciac nella chiesa della Santissima Trinità dei Monti*, in *Il Rinascimento a Roma. Nel segno di Michelangelo e Raffaello*, a cura di M. G. Bernardini e M. Bussagli, catalogo della Mostra (Roma, Fondazione Roma Museo palazzo Sciarra, 25 ottobre 2011-12 febbraio 2012), Verona 2011, pp. 142-149.

Lisner 1960

M. Lisner, *Deutsche Holzkruzifixe des 15. Jahrhunderts in Italien*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institut in Florenz», 9, III-IV, 1960, pp. 159-206.

Longhi 1926

R. Longhi, *Primizie di Lorenzo da Viterbo*, in “Vita artistica”, 1926, pp. 109-114.

Loppi 2005

A. Loppi, *Il sorriso di Giulia Farnese*, Viterbo 2005.

Lucco 1976

M. Lucco, *Una traccia per Jacopo Ripanda*, in “Paragone. Arte”, 27, 1976, 315, pp. 11-26.

Luisi 2015

F. Luisi, *I Cardoli*, Terni 2015.

Luzi 1866

L. Luzi, *Il Duomo di Orvieto descritto ed illustrato per Lodovico Luzi*, Firenze 1866.

Macioce 1983

S. Macioce, *Monaldo e Costantino di Jacopo Zelli*, in *Il Quattrocento a Viterbo*, catalogo della mostra a cura di R. Cannatà e C. Strinati (Viterbo, Museo Civico 11 giugno-10 settembre 1983), Roma 1983, pp. 240-246.

Madonna 1983

M. L. Madonna, *Momenti della politica edilizia e urbanistica dello stato Pontificio nel '400, l'*exemplum *della Piazza del Comune a Viterbo*, in *Il Quattrocento a Viterbo*, catalogo della mostra a cura di R. Cannatà e C. Strinati (Viterbo, Museo Civico 11 giugno-10 settembre 1983), Roma 1983, pp. 23-89.

Maddoli 1983

C. Maddoli, *Orvieto. Chiesa di San Bernardino. Sinibaldo Ibi, Vergine in trono con il Bimbo e i santi Pietro, Paolo, Francesco e Bernardino*, in *Pittura in Umbria tra il 1480 e il 1540. Premesse e sviluppi nei tempi di Perugino e Raffaello*, a cura di F. F. Mancini – P. Scarpellini, Milano 1983, p. 171.

Maire Vigueur 1981

J. C. Maire Vigueur, *Les pâturages de l'Eglise et la Douane du bétail dans la province du Patrimonio (XIV-XV siecles)*, Roma 1981.

Mancinelli 1984

F. Mancinelli, *99. Marcantonio raimondi (1480 c. - av. 1534). La Vergine col Bambino in gloria* (pp. 270-271); *131. Marco Dente da Ravenna (1493 c.-1527).* L'Ultima Cena (pp. 350-351); in *Raffaello in Vaticano*, catalogo della mostra (Città del Vaticano 16 ottobre 1984-16 gennaio 1985), Milano 1984.

Mancini 1832

G. Mancini, *Istruzione storico pittorica per visitare le chiese e palazzi di Città di Castello*, Perugia 1832, I-II.

Mancini 2008

F. F. Mancini, *Gli esordi di Pintoricchio sulla scena romana*, in *Pintoricchio*, catalogo della mostra a cura di V. Garibaldi e F. F. Mancini, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, Spello,

Collegiata di Santa Maria Maggiore, 2 febbraio-29 giugno 2008, Cinisello Balsamo (Mi) 2008, pp. 47-57.

Mancini 2007

F. F. Mancini, *Pintoricchio*, Cinisello Balsamo (Mi) 2007.

Mangia 2004

P. Mangia, *La decorazione pittorica dei palazzi nobiliari di Amelia nel Cinquecento einizi Seicento*, in *I Geraldini di Amelia nell'Europa del Rinascimento*, Atti del Convegno Storico Internazionale, Amelia 21-22 Novembre 2003, Viterbo 2004, pp. 25-45

Marcelli 1997

F. Marcelli, *Piermatteo d'Amelia e la liberalitas principis* in *Piermatteo d'Amelia pittura in Umbria meridionale fra '300 e '500*, Todi 1996, pp. 11-86.

Marcelli 2002

F. Marcelli, *Crocifisso*, scheda n. 79, in *Il Quattrocento a Camerino. Luce e prospettiva nel cuore della Marca*, a cura di Andrea De Marchi e Maria Giannatiempo Lopez, Federico Motta editore, Milano, 2002, pp. 254-255.

Marchese 1998

G. Marchese, *Giacomo Santoro da Giuliana detto Jacopo Siculo. Pittore del sec. XVI*, 1998.

Marchi 2002

A. Marchi, *"Jhoannes teutonico", stato degli studi e raccolta dei materiali*, in *Nuovi contributi alla cultura lignea marchigiana*, a cura di Anna Giannatiempo Lopez e Antonio Iacobini, Grafica Vadese, Sant'Angelo in Vado, 2002, pp. 73-87.

Mariani 1957

S. Mariani, *Il cavaliere di Cristo. San Lando martire, protettore di Bassanello*, Orte 1957 (ed. anastatica Orte 2003).

Marini 1714

G. Marini, *Degli Archiatri pontifici*, Roma 1714, II voll.

Massagli 2008

R. Massagli, *Michelangelo da Lucca nella Roma di Pintoricchio*, in *Pintoricchio*, catalogo della mostra (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria – Spello, collegiata di Santa Maria Maggiore, 2 febbraio – 29 giugno 2008), a cura di V. Garibaldi, F. F. Mancini, Milano 2008, pp. 81-86.

Matteoli 1979

A. Matteoli, *Fra' Tommaso da Cortona.* Cristo e la Samaritana al pozzo in *Tesori d'Arte antica a San Miniato*, Genova 1979, pp. 95-96.

McLellan 1995

D. McLellan, *Da tiranno a cittadino. La committenza artistica dei Monaldeschi nel tardo Quattrocento*, in *I Monaldeschi nella storia della Tuscia*, atti della giornata di studio (Bolsena 1994), a cura di Antonio Quattranni, Acquapendente 1995, pp. 193-208.

Medori (2014)

G. Medori, *Civita di Bagnoregio. Guida Turistica*, Acquapendente 2014

Melelli 2013

A. Melelli, *Il territorio dell'Umbria meridionale. Considerazioni di natura geografica*, in *La storiografia sull'Umbria meridionale. Bilancio di un sessantennio (1950-2012)*, a cura di C. Arconte, Roma 2013, pp. 15-26.

Mencarelli 1996

R. Mencarelli, *Intermezzo: Piermatteo d'Amelia, Perugino, Antonio del Massaro e Pinturicchio*, in *La Cappella Nova o di San Brizio nel Duomo di Orvieto*, a cura di Giusi Testa, Milano 1996, pp. 87-93.

Mercati 1919

A. Mercati, *Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Provincie Modenesi*, serie V, XII, 1919, pp. XLVII-XLIX.

Mercati 1951

A. Mercati, *Saggi di Storia e Letteratura* vol. I, 1951.

Metelli 2003

C. Metelli, *Lugnano in Teverina. Chiesa di San Francesco. 10. Altare maggiore*, in *Arte e Territorio. Interventi di restauro 2*, a cura di A. Ciccarelli, Terni 2003, pp. 99-102.

Mezzetti 1958

A. Mezzetti, *Opere d'arte in Sabina*, in "Emporium", 127, 1958, pp. 22-23.

Miglio 1998

M. Miglio, *Tesori di Orte* in *Tesori di Orte*, atti delle giornate di studio (Orte 12-13 novembre 1994), a cura di S. Maddalo, Roma 1998, pp. 7-9.

Monastero benedettino di San Magno

Il Monastero benedettino di San Magno ad Amelia, cronaca di un restauro tra passato e presente, a cura di M. Catalucci, M. Orazi, G. Maccaglia, (2009?)

Montaldo 2003

D. Montaldo, *Note di restauro*, in *Arte e Territorio. Interventi di restauro 2*, a cura di A. Ciccarelli, Terni 2003, pp. 103-105.

Morello 1984

G. Morello, *127. Marcantonio raimondi (1480 c. - av. 1534). La strage degli Innocenti*, in *Raffaello in Vaticano*, catalogo della mostra (Città del Vaticano 16 ottobre 1984-16 gennaio 1985), Milano 1984 pp. 345-347.

Moretti 2001

F. R. Moretti, *Gli affreschi del Pastura nella chiesa di Santa Maria e Margherita in Corneto*, in "Bollettino della Società Tarquinese di Arte e Storia", XXX, 2001 (2002), pp. 135-170.

Moretti 2009

M. Moretti, *Caravaggio e Fantino Petrignani, committente e protettore di artisti*, in *Da Caravaggio ai caravaggeschi*, a cura di M. Calvesi e A. Zuccari, Roma 2009, pp. 69-121.

Moretti 2021

M. Moretti, *I Petrignani di Amelia. Fasti, committenze, collezioni tra Roma e l'Umbria*, Isola Gran Sasso 2012.

Moroni – Ricci 2009

M. L. Moroni- S. Ricci, *Itinerari a Terni e nel Ternano*, in *Piermatteo d'Amelia e il Rinascimento. Itinerari in Umbria*, a cura di S. Ricci, Milano 2011, pp. 22-37.

Mortari 1957

L. Mortari, *Opere d'Arte in Sabina dall'XI al XVII secolo*, catalogo della mostra di Rieti, Roma 1957.

Mortari 1967

L. Mortari, *Museo Diocesano di Orte*, Viterbo 1967.

Mortari 1994

L. Mortari, *Museo Diocesano di Orte*, Viterbo 1994.

Moscini 2009

M. Moscini, *La Basilica di Santa Cristina di Bolsena*, Viterbo 2009

***Mostra antologica...*1996**

L. Salerno (a cura di) *Mostra antologica dell'attività delle Soprintendenze. IX settimana dei Musei*, catalogo della mostra, Roma 1966.

Muñoz 1912

A. Muñoz, *Uno sguardo al nuovo museo civico di Viterbo*, in *Per l'inaugurazione del Museo Civico a Viterbo*, Viterbo 1912, pp. 33-46.

Müntz 1878

E. Müntz, *Les arts à la cour des papes pendant le XV et le XVI siècle*, Paris 1878-1898.

Musolino 1993

G. Musolino, *le Confraternite di Montefiascone*, Vitorchiano 1993.

Nessi 1985

S. Nessi, *Jacopo di Vinciolo da Spoleto: un pittore sconosciuto rivelato dai documenti d'archivio*, in *Studi in onore di Luigi Grassi*, "Prospettiva", 33-36, 1983-1984 (1985), pp. 76-83.

Nicoletti 2014

L. Nicoletti, *Sulle tracce della custodia di Campodigiove: fortuna critica e di mercato dei frammenti delle Stoerie di Sant'Eustachio*, in *La via degli Abruzzi e le Arti nel Medioevo*, a cura di C. Pasqualetti, L'Aquila 2014, pp. 75-86.

Nispi Landi 2006

C. Nispi Landi, *Storia dell'antichissima città di Sutri*, Roma 1887 (rist. anast. 2006).

Novelli 2012

A. Novelli, *La nobile casata degli Eroli e il palazzo della famiglia a Narni* (pp. 115-169); *296. Maestro di Narni del 1409, Dipinto bifacciale* (pp. 324-326), in *Museo della città in Palazzo Eroli a Narni*, a cura di D. Manacorda e F. F. Mancini, Firenze 2012, .

Novelli 2013 (a)

A. Novelli, *Precisazioni sulle vicende decorative della cappella di San Sebastiano a Narni*, in "Ricerche Umbre", 2, 2013 (2015), pp. 56-109.

Novelli 2013 (b)

A. Novelli, *In casa dell'illustrissimo Bernardino Scotti. Questioni architettoniche e figurative nella Narni del Cinquecento*, Roma 2013.

Novelli 2015

A. Novelli, *Intorno a tre opere umbre di Lorenzo di Pietro detto il Vecchietta*, in *Curiosa Itinera. Scritti per Daniela Gallavotti Cavallero*, a cura di E. Parlato, Città di Castello 2015, pp. 121-132.

Novelli - Vignoli 2004

A. Novelli - L. Vignoli, *L'arte a Narni tra Medioevo e Illuminismo. Nuove acquisizioni, letture, proposte siu maestri opere e committenti*, Perugia 2004.

Novelli - Vignoli 2011

A. Novelli - L. Vignoli, *Itinerari a Narni*, in *Piermatteo d'Amelia e il Rinascimento. Itinerari in Umbria*, a cura di S. Ricci, Milano 2011, pp. 38-45.

Nesserlath 2012

A. Nesserlath, *Raphael at Pinturicchio, les grands dècors des appartements du pape au Vatican*, Parigi 2012.

Oberhuber 1984

K. Oberhuber, *Raffaello e l'incisione* in *Raffaello in Vaticano*, catalogo della mostra (Città del Vaticano 16 ottobre 1984-16 gennaio 1985), Milano 1984 pp. 333-341.

Oberhuber 1999 (a)

K. Oberhuber, *Lo stile classico di Raffaello e la sua evoluzione a Roma fino al 1527*, in *Roma e lo stile classico di Raffaello (1515-1527)*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te, 20 marzo-30 maggio 1999; Vienna, Graphische Sammlung Albertina, 23 giugno-5 settembre 1999), a cura di K. Oberhuber, Milano 1999, pp. 17-29.

Oberhuber 1999 (b)

K. Oberhuber, *Raffaello l'opera pittorica*, Venezia 1999.

Oliger 1941

P. L. Oliger, O. F. M., *De domibus III Ordinis S. Francisci Hortae (1486), Lugnani in Teverina (1494), Volsiniis (1517) constitutis*, in "*Archivum Franciscanum Historicum*", XXXIV, 1-2, 1941, pp. 115-132.

Ortenzi 2009

F. Ortenzi, *Lorenzo di Pietro detto il Vecchietta. San Bernardino*, in *Piermatteo d'Amelia e il Rinascimento nell'Umbria meridionale*, a cura di V. Garibaldi e F. F. Mancini, pp. 158-159.

Pace Bonelli 2001

M. Pace Bonelli, *Tempietto di Santa Maria della Peste*, in *Il Centro Storico di Viterbo*, a cura di M. G. Gimma, Viterbo 2001, pp. 214-215.

Padoa Rizzo 2003

A. Padoa Rizzo, *Benozzo Gozzoli*, Milano 2003

Pallottino 2002

M. Pallottino, *Etruscologia*, Roma 2002

Panuzzi 2009

S. Panuzzi, *Il bagno papale del castello di Ostia Antica*, in *Il castello di Giulio II ad Ostia Antica*, a cura di S. Panuzi, Firenze 2009, pp. 61-71.

Paoli 2015

E. Paoli, *Il miracolo di Bolsena e i miracoli eucaristici del medioevo latino fra scrittura e immagini*, in *Il Corpus Domini, teologia, antropologia e politica*, a cura di Laura Andreani e Agostino Paravicini Bagliani, Firenze 2015, pp. 49-71.

Papi 2002

F. Papi, *Il ciclo di Santa Rosa a Viterbo*, in *Benozzo Gozzoli, allievo a Roma maestro in Umbria*, catalogo della mostra a cura di B. Toscano e G. Capitelli (Montefalco, chiesa -museo di San Francesco 2 giugno 2002-31 agosto 2002), Milano 2002, pp. 219-229.

Parlato 2001 (a)

E. Parlato, *Santa Cristina a Bolsena*, in E. Parlato-S. Romano, *Roma e Lazio. Il Romanico*, Milano 2001, p. 313.

Parlato 2001 (b)

E. Parlato, *Il "cielo" di Raffaellino del Garbo alla Minerva: artisti toscani e decorazioni all'antica nella Roma di fine Quattrocento*, in *Roma di fronte all'Europa al tempo di Alessandro VI*, atti del convegno (Città del Vaticano-Roma, 1-4 dicembre 1999), a cura di M. Chiabò, S. Maddalo, M. Miglio, A. M. Oliva (3 voll.), tomo III, Roma 2001, pp. 837-859.

Pasti 1983

S. Pasti, *Lo scomparso ciclo di Affreschi di S. Rosa da Viterbo di Benozzo Gozzoli e la sua influenza nel viterbese: gli affreschi dell'isola Bisentina*, in *Il Quattrocento a Viterbo*, catalogo della mostra a cura di R. Cannatà e C. Strinati (Viterbo, Museo Civico 11 giugno-10 settembre 1983), Roma 1983, pp. 159-178.

Pedrocchi 1983 (a)

A. M. Pedrocchi, *Francesco d'Antonio Zacchi detto il Balletta* in *Il Quattrocento a Viterbo*, catalogo della mostra a cura di R. Cannatà e C. Strinati (Viterbo, Museo Civico 11 giugno-10 settembre 1983), Roma 1983, pp. 137-146.

Pedrocchi 1983 (b)

A. M. Pedrocchi, *la decorazione della chiesa di S. Agostino a Tuscania* in *Il Quattrocento a Viterbo*, catalogo della mostra a cura di R. Cannatà e C. Strinati (Viterbo, Museo Civico 11 giugno-10 settembre 1983), Roma 1983, pp. 151-154.

Pedrocchi 1982

A. M. Pedrocchi, *Trittico con i santi Rocco, Terenziano e Sebastiano*, in *Un'antologia di Restauri. 50 opere d'arte restaurate dal 1974 al 1981*, catalogo della mostra, Roma 1982, pp. 25-27.

Perali 1919

P. Perali, *Orvieto: note storiche di topografia, note storiche d'arte, dalle origini fino al 1800*, Orvieto 1919.

Perrazino 2005

S. Perrazino, *La chiesa di San Donato a Civita di Bagnoregio*, in “Palladio, rivista di Storia dell'Architettura e restauro”, 36, 2005, pp. 125-134.

Petrocchi 1998

S. Petrocchi, *La Madonna dei Raccomandati di Orte*. *Cola da Orte e Giovan Francesco d’Avanzarano*, in *Tesori di Orte* , atti delle giornate di studio (Orte 12-13 novembre 1994), a cura di S. Maddalo, Roma 1998, pp. 147-166.

Petrocchi 2005

S. Petrocchi, *Da Lorenzo da Viterbo a Piermatteo d'Amelia: ipotesi intorno a* Nicolaus pictor *alias il Maestro del Trittico di Chia*, in "Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte", XXVIII, 60, 2005, pp. 175-192.

Petrocchi 2007

S. Petrocchi, *Artisti viterbesi del Quattrocento a Roma. Da Antonio a Lorenzo da Viterbo*, in "Studi romani", 55, 2007 (2009), pp. 355-380.

Petrocchi 2009

S. Petrocchi, *Note sul Pastura e alcuni inediti*, in "Predella", Monografie, *Su Lorenzo da Viterbo e Piermatteo d'Amelia*, a cura di G. De Simone – F. Marcelli, 4, 2011, (2012), pp. 135-145.

Petrocchi 2011

S. Petrocchi, *Note sul Pastura con alcuni inediti*, in *Su Lorenzo da Viterbo e Piermatteo d'Amelia* , "Predella", 4, 2011, pp. 135-145.

Petrocchi 2013

S. Petrocchi, *Pancrazio Jacovetti. 41. Matrimonio mistico di santa Caterina alla presenza di san Giovanni Battista* (pp. 156-157); *Maestro della pala Vitetti. 42 Madonna con il Bambino in trono, san Pietro Apostolo, dsan Paolo apostolo, san Domenico, san Giacomo (?) e una santa* (pp. 158-159), in *Antoniazzo Romano* Pictor Urbis *1435/1440 - 1508*, catalogo della mostra (Roma Palazzo Barberini 1 novembre 2013 – 2 febbraio 2014) a cura di Anno Cavalloro e Stefano Petrocchi, Silvana editoriale, Milano 2013.

Petrocchi 2015

S. Petrocchi, *Aggiunte a Monaldo Trofi*, in *Curiosa Itinera. Scritti per Daniela Gallavotti Cavallero*, a cura di E. Parlato, Città di Castello 2015, pp. 161-175.

Piccolomini Adami 1883

T. Piccolomini Adami, *Guida Storico-Artistica della città di Orvieto e i suoi contorni*, Siena 1883.

Pinelli 1981

A. Pinelli, *La Maniera: definizione di campo e modelli di lettura*, in *Storia dell'arte italiana*, VI, Dal Cinquecento all'Ottocento, I, Cinquecento e Seicento, Einaudi, Torino 1981, pp. 87-179.

Pinelli 1987

A. Pinelli, La pittura a Roma e nel Lazio nel Quattrocento in *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, II Milano 1987, pp. 414-436.

Pinelli 1993

A. Pinelli, *La bella Maniera. Artisti del Cinquecento tra regola e licenza*, Vicenza 1993.

Pintoricchio… 2008

Pintoricchio, catalogo della mostra a cura di V. Garibaldi e F. F. Mancini, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, Spello, Collegiata di Santa Maria Maggiore, 2 febbraio-29 giugno 2008, Cinisello Balsamo (Mi) 2008.

Piermatteo d'Amelia e il Rinascimento… 2009

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

Piermatteo d'Amelia…1996

Piermatteo d'Amelia. Pittura in Umbria meridionale fra '300 e '500, Todi (Pg), 1996.

Pinzi 1890

C. Pinzi, *Memorie e documenti inediti sulla Basilica di S. Maria della Quercia in Viterbo,* in "Archivio Storico dell'Arte", III, 1890, pp. 300-305.

Pinzi 1893

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

Pinzi 1911

C. Pinzi, *I principali monumenti di Viterbo*, Viterbo 1911.

Pinzi 1912

C. Pinzi, *Memorie sulla chiesa di Santa Maria della Verità ora Museo viterbese*, in *Per l'inaugurazione del Museo Civico di Viterbo*, Viterbo 1912, pp. 7-14.

Pirondini 1978

M. Pirondini, *Bernardino Zachetti, un aiuto reggiano di Michelangelo*, in "Reggio. Storia" 1978, I, n. 1, pp. 49.

Pirondini 1985

M. Pirondini, *La pittura del Cinquecento a Reggio Emilia*, Milano 1985.

Porfido 2003

P. A. Porfido, *Il monastero dei Santi Simone e Giuda delle Clarisse di Viterbo*, in "Bollettino della Società Tarquinese di Arte e Storia", 28, 1999 (2000), pp. 343-348.

Porfido 2003

P. A. Porfido, *Monastero di Santa Maria delle Grazie in Vitorchiano*, in "Bollettino della Società Tarquinese di Arte e Storia", 32, 2003 (2004), pp. 249-258.

Principi 2010

L. Principi, *"Fino a oggi ha chiamato del continuo a ornarla maestri forestieri". I contributi esterni nella scultura a Orvieto del Quattrocento e i riflessi dei prototipi orvietani nella produzione scultorea del Rinascimento*, in *Storia di Orvieto. Quattrocento e Cinquecento*, a cura di C. Benocci, G. M. Della Fina, C. Fratini, Pisa 2010, tomo II, pp. 517-563.

Principi 2012

L. Principi, *Il Sant'Egidio di Orte: aperture per Saturnino Gatti scultore*, in "Nuovi studi", XVII, 18, pp. 101-128.

Principi 2013

L. Principi, *Redentore Benedicente*, n. 3, pp. 18-20; *Madonna avdocata* detta *Madonna*

assunta, n. 4, pp. 20-22; *Madonna dei Raccomandati*, n. 13, pp. 39-41, in *Il Museo d'Arte sacra di Orte*, a cura di Salvatore Enrico Anselmi e Lorenzo Principi, Centro Studi Patrimonio san Pietro in Tuscia, Diocesi di Civita Castellana, Perugia 2013.

Principi 2016

L. Principi, *Cola da Orte - Egidio di Cola da Orte.* Madonna dei Raccomandati, in *La Misericordia nell'Arte. Itinerario giubilare tra i capolavori dei grandi artisti italiani*, Roma 2016, p. 80

Proietti 2001

F. Proietti, *Rinaldo Iacovetti nella Chiesa di S. Sebastiano a Sutri*, in "Studi Romani", LIX, nn. 1-4, 2011, pp. 64-73.

***Pittura in Umbria...*1983**

Pittura in Umbria tra il 1480 e il 1450. Premesse e sviluppi nei tempi di Perugino e Raffaello, V centenario della nascita di Raffaello, a cura di F. F. Mancini – P. Scarpellini, Milano 1983.

Ranucci 1992

C. Ranucci, *Il Maestro di Narni del 1409: nuove ipotesi*, in "Bollettino della Deputazione di Storia Patria per l'Umbria", LXXXIX, 1992, pp. 81-88.

Rebecchini 1997

G. Rebecchini, *Francesco d'Antonio da Viterbo (Francesco d'Antonio Zacchi) detto il Balletta*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 49, Roma, 1997, pp. 662-664.

Riccetti 2014

L. Riccetti, *"Un viluppetto di taffetà cremisino". Storia di una festa dal Corporale al Corpus Domini*, Orvieto 2014

Ricci 1912

C. Ricci, *Antonio da Viterbo detto il Pastura e l'appartamento Borgia*, in *Per l'inaugurazione del Museo Civico di Viterbo*, Viterbo 1912, pp. 23-27.

Ricci 1997

F. Ricci, *La Madonna del Giglio a Ischia di Castro, un santuario terapeutico rurale sconosciuto*, in "Informazioni", VI, 14, 1997, pp. 50-56.

Ricci 1999

F. Ricci, *Schalabrinus pistoriensis nella chiesa di Santa Maria del Riposo a Tuscania*, in "Informazioni", vol. 8, 1999, 16, pp. 41-45.

Ricci 2004

F. Ricci, *Antonio da Viterbo alias Pastura e le tavole tavole di Nepi*, in "Antiqua. Quaderni di studi e ricerche", VII, I, Nepi 2004.

Ricci 2005

F. Ricci, *Giovan Francesco d'Avanzarano detto il Fantastico. Per un approfondimento*, in "Biblioteca e Società", XXIV, 2005, pp. 72-75.

Ricci 2011

F. Ricci, *Pastura, Truffetta, Fantastico. Il problema della pittura viterbese tra XV e XVI secolo; ipotesi, conferme e nuove acquisizioni*, in *Studi in ricordo di Attilio Carosi*, Viterbo 2011, pp. 499-532.

Ricci 2012

S. Ricci, *Un lascito, due iscrizioni, la fortuna del modello e il riuso del cartone: il* Redentore *di Orte restituito a Piermatteo d'Amelia*, in *Su Lorenzo da Viterbo e Piermatteo d'Amelia. Ricerche in Abruzzo, Lazio, Marche, Umbria* a cura di G. De Simone e F. Marcelli, "Predella", 4, 2011, (Pisa 2012), pp. 167-189.

***Ricerche in Umbria, 3:...* 2000**

P. Caretta e C. Metelli, *Ricerche in Umbria, 3: la Teverina umbra e laziale*, Treviso 2000.

***Ricerche in Umbria, 4...*2006**

L. Carsillo-C. Metelli, *Ricerche in Umbria, 4: l'antica diocesi di Orvieto*, a cura di G. Sapori e B. Toscano, Treviso 2006.

Rigaux 2009

D. Rigaux, *Miracula, reliques et images dans la* chapelle du Corporal *à Orvieto (1337-1364)*, in Pratiques de leucharistia dans las églisies d'Orient et d'Occident (Antiquitas et Mayer Age, Volume I, *L'institution*, Actes du séminaire tenu à Paris, Institut catholique (1997-2004) a cura di N. Bériou – B. Caseau – D. Rigaux Paris 2009, pp. 201-245.

Righi 1940

O. Righi, *La chiesa della SS. Annunziata e il convento di S. Agostino in Bagnoregio*, Orvieto 1940.

Rimbouillault 2005

D. Rimbouillault, *Il cardinale Gambara e il Palazzo della Loggia A Bagnaia*, in *Villa Late a Bagnaia* a cura di Sabine Frommel, 2005, pp. 44-53.

Rinaldi 2004

S. Rinaldi, *I dipinti del Museo Civico di Viterbo*, Todi 2004.

Rinaldi 2008

S. Rinaldi, *La tutela e la sua storia*, in *Conoscere per conservare. Percorsi culturali e didattici nella Tuscia*, a cura di S. Rinaldi, Roma 2008, pp. 177-238.

Rivas Carmona 1994

J. Rivas Carmona, *Los trascoros de las catedrales espagñolas: estudio de una tipología arquitettónica*, Murcia 1994.

Robert 1996

S. Robert, *Un exemplum di fedeltà nella Rocca di Capodimonte*, in *Decorazioni farnesiane nei palazzi di Valentano, Capodimonte e Gradoli*, a cura di F. Gennari Santori, S. Robert, F. Vicarelli, Roma, De Luca, 1996.

Rossi 1876 (a)

A. Rossi, *Racimolature orvietane. Giacomo di Lorenzo mosaicista e pittore bolognese*, in "Giornale di Erudizione Artistica"", vol. V, fasc. 1-2, 1876, pp. 3-20.

Rossi 1876 (b)

A. Rossi, *Racimolature orvietane. Antonio da Viterbo detto il Passtura pittore*, in "Giornale di Erudizione Artistica"", vol. V, fasc. 3-4, 1876, pp. 87-98.

Rossi 1877

A. Rossi, *Spogli Vaticani. Partire di pittori e miniatori*, in "Giornale di Erudizione Artistica. Racimolature orvietane", vol. VI, fasc. X, 1877, pp. 262-284.

Russo - Santarelli 1999

L. Russo, F. Santarelli, *La media valle del Tevere. Riva destra. Repertorio dei dipinti del Quattrocento e del Cinquecento*, Roma 1999.

Ruvolo 2004

S. Ruvolo, *La chiesa e il convento di San Lorenzo a Capranica*, in "Palladio", 33, 2004, pp. 109-114.

Salotti – Codini 1909

L. Salotti – L. Codini, *Montefiascone nella Storia e nell'Arte*, Grotte di Castro 1909.

Santanicchia 2010

M. Santanicchia, *Pittura del Quattrocento a Orvieto*, in *Storia di Orvieto. Quattrocento e Cinquecento* (2 voll.), a cura di C. Benocci, G. M. Della Fina, C. Fratini, Pisa 2010, tomo I, pp. 377-399.

Santolini 1999

S. Santolini, *Da Rinaldo da Calvi a Giacomo e Raffaele da Montereale. Storia di una vicenda critica*, in *Li pintori del presepio*, Terni 1999.

Santolini 2001

S. Santolini, *I pittori del Sacro*, Città di castello 2001

Santolini 2003

S. Santolini, *Sant'Urbano (Narni), Chiesa di San Michele Arcangelo*, scheda n. 14, in *Arte e Territorio. Interventi di Restauro 2*, a cura di A. Ciccarelli, Terni 2003, pp. 135-145.

Sapori 2006

C. Sapori, *San Gemini. Chiesa di Santo Gemine. Crocifisso* (pp. 247-250); *Stroncone. Palazzo del Municipio. San Sebastiano* (pp. 277-288), in *Arte e Territorio. Interventi di restauraro -3-,* a cura di A. Ciccarelli, Terni 2006.

Sapori 2009

C. Sapori, *Papigno (Terni). Chiesa di Santa Maria Annunziata e San Brizio. Crocifisso*, in *Arte e Territorio. Interventi di Restauro -4-*, a cura di A. Ciccarelli, Terni 2009, pp. 439-448.

Sapori 1980

G. Sapori, *Il pittore di Francesco Eroli*, in "Paragone", XXXI, 363, 1980, pp. 3-20.

Sapori 1993

G. Sapori, *Di Stanza o di Passaggio. Pittori del Cinquecento in area umbra*, in *La pittura in Umbria Meridionale dal Trecento al Novecento*, Terni 1993, pp. 49-103

Sbrilli 1987 (a)

A. Sbrilli, *Il Balletta/Francesco d'Antonio Zanchi*, in *La Pittura in Italia. Il Quattrocento*, II, Milano 1987, p. 570.

Sbrilli 1987 (b)

A. Sbrilli, *Il Maestro del Trittrico di Chia*, in *La Pittura in Italia. Il Quattrocento*, II, Milano 1987, p. 686.

Sbrilli 1987 (c)

A. Sbrilli, *Il Maestro di Castiglione in Teverina*, in *La Pittura in Italia. Il Quattrocento*, II, Milano 1987, p. 689.

Scarpellini 2004

P. Scarpellini, *L'infaticabile capocantiere*, in P. Scarpellini, M. R. Silvestrelli, *Pintoricchio*,

Milano 2004, pp. 135-191.

Scarpellini 1984

P. Scarpellini, *Perugino*, Milano 1984.

Sensi 1993

M. Sensi, *La famiglia Geraldini di Amelia*, in *Alessandro Geraldini e il suo tempo*, a cura di E. Menestò, Atti del Convegno storico internazionale, Amelia, 19-21 novembre 1992, Todi 1993, pp. 56-85.

Sensi 2008

M. Sensi, *La forma dell'adorazione e della pietà eucaristica*, in «Laurenianum», LXXIV, 2008, pp. 275-318.

Sensi 2010

M. Sensi, *I Mendicanti a Orvieto*, in *Storia di Orvieto. Quattrocento e Cinquecento* (2 voll.), I, a cura di C. Benocci, G. Della Fina, C. Fratini, Pisa 2010, pp. 91-118.

Serafini 1648

L. Serafini, *Vetralla antica cognominata il foro di Cassio*, 1648.

Sgarbi 1985

V. Sgarbi, *Quel pennello l'ho già visto*, in "L'Europeo", 37, 14 settembre 1985, pp. 96-98.

Sgarbi 2008

V. Sgarbi, *Apparizioni di Piermatteo d'Amelia*, in *Il '400 a Roma. La rinascita delle arti da Donatello a Perugino*, catalogo della mostra a scura di M. G. Bernardini e M. Bussagli, Museo del Corso della Fondazione Roma, 29 aprile-7 settembre 2008, Milano 2008, 2 voll., vol. I, pp. 189-195.

Shearman 1984

J. Shearman, Raffaello e la bottega, in *Raffaello in Vaticano*, catalogo della mostra (Città del Vaticano 16 ottobre 1984-16 gennaio 1985), Milano 1984 pp. 258-263.

Schifferer 1988

C. Heberert Schifferer, *Jacopo Ripanda, cat. 92.* Trionfo di Scipione, in *Bologna e L'Umanesimo, 1490-1510*, a cura di M. Faietti C. Oberhuber, Bologna 1988, pp. 310-311.

Signorelli 1934

G. Signorelli, *I più antichi pittori viterbesi*, in "Bollettino Municipale" (Viterbo), VII (1934), 10, pp. 6-9.

Signorelli 1965

G. Signorelli, *Guida di Viterbo*, Viterbo 1965.

Signorelli 1967

M. Signorelli, *Santuario Madonna della Quercia Viterbo, Storia, Arte e culto nei secoli*, Viterbo 1967

Silvani 2005

B. Silvani, *Il Palazzo Giustiniani di Amelia*, in *Dai Giustiniani all'Unione Europea: un percorso continuo*, atti del Convegno a cura di Enrico Giustiniani (Bassano Romano 17 aprile 2004), Bassano Romano 2005, pp. 313-319.

Silvestrelli 1993

M. R. Silvestrelli, *Dal Maestro di Cesi a Piermatteo d'Amelia: aspetti della cultura figurativa dell'Umbria meridionale tra XIV e XV secolo*, in *La pittura in Umbria Meridionale dal Trecento al Novecento*, Terni 1993, pp. 25-47.

Silvestrelli 2004

M. R. Silvestrelli, *Pintoricchio tra Roma e Perugia* (pp. 97-133); La documentazione per regesto (pp. 284-295), in P. Scarpellini, M. R. Silvestrelli, *Pintoricchio*, Milano 2004, pp. 135-191.

Solberg 2001

G. E. Solberg, *The Madonna Avvocata Icon at Orte and Geography*, in *Visions of Holiness. Art and Devotion in Renaissance Italy*, a cura di A. Ladis – S. E. Zuraw, Athens 2001, pp. 123-135.

Sricchia Santoro 1984

F. Sricchia Santoro, *Intorno a Raffaello: un contributo per Pellegrino da Modena*, in "Prospettiva", 1984, pp. 168-169.

Steinman 1901

E. Steinman, *Antonio da Viterbo*, München 1901

Strinati 1983

C. Strinati, *Lorenzo da Viterbo*, in *Il Quattrocento a Viterbo*, catalogo della mostra a cura di R. Cannatà e C. Strinati (Viterbo, Museo Civico 11 giugno-10 settembre 1983), Roma 1983, pp. 179-201.

Strinati 1984

C. Strinati, *Influsso di Raffaello sull'arte del suo tempo*, in *Aspetti dell'arte a Roma prima e dopo Raffaello*, catalogo della mostra (Roma 22 marzo 1984 - 13 maggio 1984), Roma 1984, pp. 39-48.

Subioli 2003

B. E. Subioli, *La Quercia, Narni. Santuario di Santa Maria della Cerqua, Allegoria della regola francescana*, in *Arte e Territorio. Interventi di restauro 2*, a cura di A. Ciccarelli, Terni 2003, pp. 125-131.

Surh 2000

D. N. Surh, *Corpus Christiand the Cappella del Corporale at Orvieto*, Dissertation Presented to the Graduale Faculty of the Virginia in Candidacy for Degree of Doctor of Philosofy , May 2000

Testa 1989

L. Testa, *Gli affreschi absidali della Chiesa di Sant'Onofrio al Gianicolo: committenza, interpretazione e attribuzione*, in “Storia dell'Arte”, 66, 1989, pp. 171-186.

Testa 1996

G. Testa, *L’attività orvietana di Piermatteo d’Amelia*, in *Piermatteo d’Amelia. Pittura in Umbria meridionale fra ’300 e ’500*, Todi (Pg), 1996, pp. 119-125.

Tiziani 2008

G. Tiziani, *Tarquinia-Canino-Tivoli, i percorsi artistici di Monaldo Còrso*, in “Bollettino della Società Tarquinese d'Arte e Storia”, 37, 2008-2009, pp. 113-140.

Thieme - Becker 1933

Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, a cura di U. Thieme – F. Becker, VIII, München – Leipzig 1933, p. 314.

Todini 1989

F. Todini, *La pittura umbra. Dal Duecento al primo Cinquecento*, 2 voll., Milano 1989.

Tommasini 1983

O. Tommasini, *E. Maddaleni*, in “Atti della regia Accademia dei Lincei”, IV, vol. X, Roma 1983, pp. 3-20.

Toscano 1990

B. Toscano, Confini amministrativi e confini culturali, in *Dall'Albornoz all'Età dei Borgia. Questioni di cultura figurativa nell'Umbria meridionale*, Atti del convegno di studi (Amelia, 1-3 ottobre 1987), Todi 1990, pp. 363-375.

Toscano 2005

M. Toscano, *Vitorchiano nel Medioevo. La chiesa di San Pietro*, Vetralla 2005.

Tosini 2010

P. Tosini, *Esercizi di stile: pittori all'opera sui ponteggi di Villa d'Este tra Cinque e Seicento*, in “Studi di Memofonte”, 5/2010, pp. 25-35.

***Trevignano*...2004**

Trevignano. L'affresco absidale di Santa Maria Assunta, celebrazioni del V centenario della nascita di Raffaello, Roma 1986, II ed. Trevignano Romano 2004.

Valtieri 1983

S. Valtieri, *Il Tempietto di S. Maria della Peste*, in *Il Quattrocento a Viterbo*, catalogo della mostra a cura di R. Cannatà e C. Strinati (Viterbo, Museo Civico 11 giugno-10 settembre 1983), Roma 1983, pp. 101-102.

Valtieri-Bentivoglio 2012

S. Valtieri-G. Bentivoglio, *Viterbo nel Rinascimento*, Roma 2012.

Van Marle 1925

R. Van Marle, *The local schools of Central and Southern Italy of the 14th century*, in *The development of the Italian Schools of Painting*, 19 voll., The Hague, 1923-1938, vol. V, 1925.

Van Marle 1927

R. Van Marle, *Gentile, Pisanello and late Gothic painting in Central and Southern Italy*, in *The development of the Italian Schools of Painting*, 19 voll., The Hague, 1923-1938, vol. VIII, 1927.

Van Marle 1933

R. Van Marle, *The Renaissance Painters of Umbria*, in *The development of the Italian Schools of Painting*, 19 voll., The Hague, 1923-1938, vol. XIV,

Van Marle 1934

R. Van Marle, *The Renaissance Painters of Umbria*, in *The development of the Italian Schools of Painting*, 19 voll., The Hague, 1923-1938, vol. XV, 1934.

Vaquero Piñeiro 2010

M. Vaquero Piñeiro, *Economia e società a Orvieto all'inizio dell'Età Moderna*, in *Storia di Orvieto. Quattrocento e Cinquecento* (2 voll.), I, a cura di C. Benocci, G. Della Fina, C. Fratini, Pisa 2010, pp. 7-35.

Varoli Piazza 2002

C. Varoli Piazza, *La Loggia di Amore e Psiche alla Farnesina*, Milano 2002.

Vasari 1906

G. Vasari, *Le Vite dei de' più eccellenti pittori e scultori e architettori scritte da Giorgio Vasari; con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, Firenze 1906.

Venturi 1913

A. Venturi, *Storia dell'Arte Italiana*, VII, 2, Milano 1913.

Venturini 1992

L. Venturini, *Modelli fortunati e produzione di serie*, in *Maestri e botteghe. Pittura a Firenze alla fine del Quattrocento*, a cura di M. Gregori, A, Paolucci, C. Acidini Luchinat, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 16 ottobre 1992 – 10 gennaio 1993), Milano 1992, pp. 147-157.

Vignoli 2000

L. Vignoli, *Attività artistica a Narni tra XIV e XV secolo: la decorazione pittorica della chiesa di San Francesco*, in "Memoria Storica", 17, IX, pp. 73-116.

Vignoli 2006

L. Vignoli, *34. Pierantonio Mezzastris. Storie della vita di San Francesco e di San Bernardino* (pp. 149-154); *Il cardinale Berardo Eroli e la decorazione della cappella di san Bernardino a Narni* (pp. 193-217), in *Pierantonio Mezzastris. Pittore a Foligno nella seconda metà del Quattrocento*, a cura di E. Lunghi e G. Benazzi, Foligno 2006.

Vignoli 2011

L. Vignoli, *Sulla formazione di Piermatteo d'Amelia nella Firenze del Quattrocento*, in "Predella", Monografie, *Su Lorenzo da Viterbo e Piermatteo d'Amelia*, a cura di G. De

Simone – F. Marcelli, 4, 2011, (2012), pp. 147-165.

Vignoli 2012

L. Vignoli, *304. Benozzo Gozzoli. Annunciazione della Vergine*, in *Museo della città in Palazzo Eroli a Narni*, a cura di D. Manacorda e F. F. Mancini, Firenze 2012, pp. 333-339.

Vignoli 2015

L. Vignoli, *Piermatteo d'Amelia. Un maestro umbro tra Firenze e Roma*, Perugia 2015.

Vincenti 2011

F. Vincenti, *Cultura peruginesca tra Orvieto e alto Lazio: un inedito episodio del mecenatismo farnesiano*, estratto da "Bollettino dell'Istituto Storico Artistico Orvietano", LXI-LXIV, 2005 – 2008, pp. 195-234, Orvieto 2011.

***Vitorchiano il passato*...2005**

B. Premoli - R. Spinella – E. Vagnozzi – A. Porciani, *Vitorchiano il passato presente*, a cura di F. Mascagna, Art Grafiche Artigiane 2005.

Volaterrani 1552

R. Volaterrani, *Commentariorum urbanorum Raphaelis Volaterrani Octo et triginta libri*, Lugduni 1552.

Volbach 1942

W. F. Volbach, *Il Cristo di Sutri e la venerazione del SS. Salvatore nel Lazio*, in "Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Rendiconti", XVII, 3-4 (1942), pp. 97-126.

Weil-Garris Brandt 1984

K. Weil-Garris Brandt, *Raffaello e la scultura del Cinquecento*, in *Raffaello in Vaticano*, catalogo della mostra (Città del Vaticano 16 ottobre 1984-16 gennaio 1985), Milano 1984, pp. 221-245.

Zeri 1953 (a)

F. Zeri, *Il Maestro dell'Annunciazione Gardner*, in "Bollettino d'Arte", XXXVIII, s. IV, 1953, II (aprile-giugno), pp. 125-139, III (luglio-settembre), pp. 233-249.

Zeri 1953 (b)

F. Zeri, *Una pala d'altare di Lorenzo da Viterbo*, in "Bollettino d'Arte", 4, 38,1953, pp. 38-44.

Zeri 1955

F. Zeri, *La mostra della pittura viterbese*, in "Bollettino d'Arte", XL, 1955, pp. 85-91.

Zeri 1958

F. Zeri, Un pittore di Narni del 1409, in "Paragone", IX, 1958, pp. 3-9.

Zeri 1968

F. Zeri, *Raffaello Botticini*, in «Gazzette des Beaux-Arts», LXXII, 1968, pp. 159-170.

Zeri 1976

F. Zeri, *Italian paintings in the Walters Art Gallery*, II voll., Baltimora 1976.

Zeri 1983

F. Zeri, *Rinascimento e Pseudo-Rinascimento*, in *Storia dell'Arte italiana Einaudi*, Parte seconda, Vol. I, Torini 1983, pp. 545-572.

Zuccari 1983

A. Zuccari, *L'attività viterbese di Antonio del Massaro detto il Pastura*, in *Il Quattrocento a Viterbo*, catalogo della mostra a cura di R. Cannatà e C. Strinati (Viterbo, Museo Civico 11 giugno-10 settembre 1983), Roma 1983, pp. 222-239.

Zuccari 2011

A. Zuccari, *Raffaello a Roma: la grandi imprese pittoriche*, in *Il Rinascimento a Roma. Nel segno di Michelangelo e Raffaello*, a cura di M. G. Bernardini e M. Bussagli, catalogo della Mostra (Roma, Fondazione Roma Museo palazzo Sciarra, 25 ottobre 2011-12 febbraio 2012), Verona 2011, pp. 52-67.

Zuppante 2002

A. Zuppante, *Le Confraternite di Orte e la processione del Cristo morto*, in *Le Confraternite nella comunità ortana tra impegno civile e culturale e vita religiosa*, (III ed. ampliata), Orte 2002, pp. 62-87.

Zuppante 2009

A. Zuppante, *Roberteschi Girolamo* (pp. 225-228); *Roberteschi Brancaleone* (p. 1677), in *Dizionario Storico Biografico del Lazio, 3,* Roma 2009.

Zuppante 2012

A. Zuppante, *Posizioni opposte: Roberteschi, Pandolfini e altre famiglie delle fazioni ortane*, in *Famiglie nella Tuscia tardomedievale. Per una storia*, atti delle giornate di studio (Orte-Viterbo 2008-2009), a cura di A. Pontecorvi-A. Zuppante, Orte-Viterbo 2012, pp. 215-256.

CAPITOLO I

Da Piermatteo d'Amelia e Antoniazzo Romano ai pittori locali: un travaso di maniere e iconografie dal centro alla periferia attraverso la vicenda professionale di Pancrazio Jacovetti da Calvi



Fig. 1. Pancrazio Jacovetti, *Nozze mistiche di santa Caterina e san Giovanni Battista*, Viterbo, Museo Civico.



Fig. 2. Corchiano, Chiesa di San Biagio, parete meridionale



Fig. 3. Corchiano, Chiesa di San Biagio, parete settentrionale.



Fig. 4. Corchiano, chiesa di San Biagio, veduta generale dal presbiterio



Fig. 5. Maestro di Gallese (attr.),
San Biagio in cattedra, Corchiano, Chiesa di San Biagio.



Fig. 6. Anonimo,
San Biagio benedicente e con libro e pastorale,
Corchiano, Chiesa di San Biagio.



Fig. 7. Pancrazio Jacovetti, *Teoria di santi*, Corchiano, Chiesa di San Biagio, parete settentrionale.



Fig.8. Pancrazio Jacovetti, *Teoria di santi*, Corchiano, Chiesa di San Biagio, parete settentrionale.



Fig.9. Pancrazio Jacovetti e altri maestri, *Edicola della parete meridionale*, Corchiano, Chiesa di San Biagio.



Fig. 10. Anonimo (Maestro di Gallese?), *Capitello*, Corchiano, Chiesa di San Biagio, edicola della parete meridionale.



Fig.11. Pancrazio Jacovetti, *Natività*, Corchiano, Chiesa di San Biagio, parete

meridionale.



Fig.12. Pancrazio Jacovetti, *San Giorgio e il drago*, Corchiano, Chiesa di San Biagio, parete meridionale.



Fig. 13. Maestri anonimi, S*anta Maria Maddalena, San Giuliano*, Corchiano, Chiesa di San Biagio, parete meridionale.



Fig. 14. Maestro di Gallese (attr.), *San Vincenzo Ferrer*,Corchiano, Chiesa di San Biagio, parete meridionale.



Fig. 15. Pancrazio Jacovetti, *San Bernardino da Siena*,Corchiano, Chiesa di San Biagio, parete meridionale.



Fig. 16. Maestro di Gallese (attr.), *San Vincenzo Ferrer*,Corchiano, Chiesa di San Biagio, parete meridionale, part.



Fig. 16. Maestro di Gallese (attr.), *San Biagio in cattedra*,Corchiano, Chiesa di San Biagio, parete settentrionale, part.



Fig. 17. Maestro di Gallese (attr.), *Angelo*,Corchiano, Chiesa di San Biagio, parete settentrionale, part.



Fig. 18. Maestro di Gallese (attr.), *San Pietro martire*, Gallese, Basilica di San Famiano,
Cappella della pietà, part.



Fig. 19. Maestro di Gallese (attr.), *San Giuliano*, Gallese,
Basilica di San Famiano,
Cappella della pietà, part.



Fig. 20, Pancrazio Jacovetti, *Capitello* Corchiano, Chiesa di San Biagio, parete meridionale.



Fig. 21, Pancrazio Jacovetti, *Capitello* Corchiano, Chiesa di San Biagio, parete meridionale.



Fig. 22, Pancrazio Jacovetti, *Capitello* Corchiano, Chiesa di San Biagio, parete meridionale.



Fig. 23, Anonimo, *Capitello* Corchiano, Chiesa di San Biagio, parete meridionale.



Fig. 24, Pancrazio Jacovetti, *Capitello*, Corchiano, Chiesa di San Biagio, parete settentrionale.



Fig. 25, Maestro di Gallese, *Coronamento della nicchia con il San Biagio in cattedra*, Corchiano, Chiesa di San Biagio, parete settentrionale.



Fig. 26, Maestro di Gallese, *San Cristoforo*, Gallese, Basilica di San Famiano, parete sinistra.



Fig. 27, Pancrazio Jacovetti, *Edicola destra*, Corchiano, Chiesa di San Biagio, parete settentrionale, part. con la decorazione a valva di conchiglia.



Fig. 28, Pancrazio Jacovetti, *Edicola sinistra*, Corchiano, Chiesa di San Biagio, parete settentrionale, part. della decorazione con gli angioletti.



Fig. 29, Pancrazio Jacovetti, *Madonna con il Bambino*, Corchiano, Chiesa di San Biagio, parete settentrionale, edicola destra, part.



Fig. 30, Pancrazio Jacovetti, *Madonna con il Bambino*, Corchiano, Chiesa di San Biagio, parete meridionale, part.



Fig. 31. Antoniazzo Romano, *Madonna con il Bambino e il committente*, Houston, Museum of Fine Arts.



Fig. 32. Antoniazzo Romano, *Madonna con il Bambino, i santi Pietro e Paolo e il committente Onorato II Caetani d'Aragona*, 1476, Fondi, Chiesa di San Pietro, Cappella della Croce



Fig. 33. Pancrazio Jacovetti, *Annunciazione e Madonna con il Bambino e angeli*, Corchiano, Chiesa di San Biagio, parete meridionale.



Fig. 34. Pancrazio Jacovetti, *Madonna con il Bambino tra i santi Andrea e Agostino* Narni, Chiesa di Sant'Agostino, facciata.



Fig. 35. Pancrazio Jacovetti, *Madonna con il Bambino tra i santi Andrea e Agostino* Narni, Chiesa di Sant'Agostino, facciata, part.



Fig. 36. Pancrazio Jacovetti, *Madonna con il Bambino*, Corchiano, Chiesa di San Biagio, parete settentrionale.



Fig. 37. Anonimo, *Madonna con il Bambino*, Narni, Chiesa di Santa Maria Impensole controfacciata.





Figg. 38-39. Anonimo, *Madonna con il Bambino* Le Coppe, Stroncone, cappella inferiore della distrutta chiesa di San Nicola



Fig. 40. Pancrazio Jacovetti, *Madonna con il Bambino e santi*, Narni, Chiesa di Sant'Agostino, facciata, part.



Fig. 41. Pancrazio Jacovetti, Annunciazione, Corchiano, Chiesa di San Biagio, parete meridionale, part.





Fig. 42. Lorenzo di Pietro detto il Vecchietta, *San Bernardino da Siena*, Firenze, Museo Nazionale del Bargello

Fig. 43. Lorenzo di Pietro detto il Vecchietta, *Sant'Antonio abate*, Narni, Cattedrale di San Giovenale



Fig. 44. Lorenzo di Pietro detto il Vecchietta, *San Giovenaòle*, Narni, Cattedrale di San Giovenale

Fig. 45. Lorenzo di Pietro detto il Vecchietta, *San Bernardino da Siena*, Firenze, Museo Nazionale del Bargello





Fig. 46. Pancrazio Jacovetti, San *Bernardino da Siena*, Corchiano, Chiesa di San Biagio, parete meridionale





Fig. 47. Pancrazio Jacovetti, *Adorazione del Bambino*, Corchiano, Chiesa di San Biagio, parete meridionale, part.
Fig. 48. Lorenzo da Viterbo, *Adorazione del Bambino*, Viterbo, Chiesa di Santa Maria della Verità, Cappella Mazzatosta, part.



49. Pancrazio Jacovetti, *Annunciazione*, Corchiano, Chiesa di San Biagio, parete meridionale, part.







Fig. 51. Lorenzo da Viterbo, *Annunciazione*, Viterbo, Chiesa di Santa Maria della Verità, Cappella Mazzatosta, part.

52. Pancrazio Jacovetti, *Annunciazione*, Corchiano, Chiesa di San Biagio, parete meridionale, part.



Fig. 53. Benozzo Gozzoli, *Annunciazione*, Narni, Museo della città in Palazzo Eroli



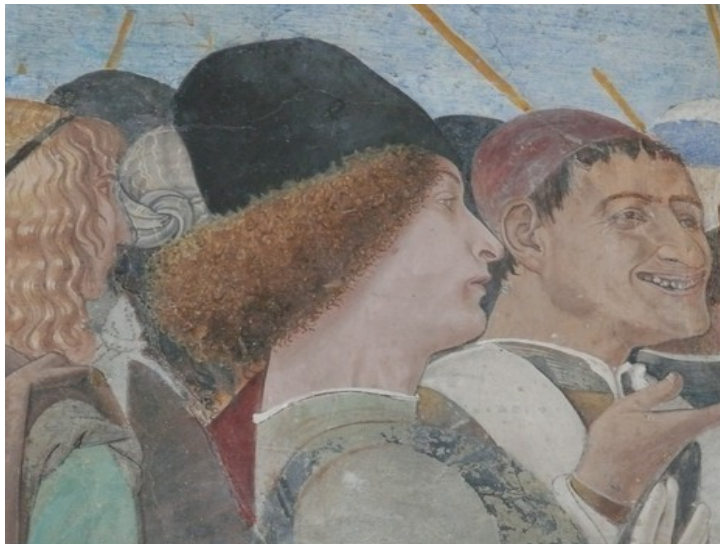


Fig. 54. Pancrazio Jacovetti, *Annunciazione*, Corchiano, Chiesa di San Biagio, parete meridionale, part.
Fig. 55. Lorenzo da Viterbo, *Sposalizio della Vergine*, Viterbo, Chiesa di Santa Maria della Verità, Cappella Mazzatosta, part.





Figg. 56-57. Anonimo intagliatore italo-tedesco (Giovanni Teutonico?), *San Sebastiano*, Ohio, Museo Oberlin



Fig. 58. Pancrazio Jacovetti, *Edicole con Madonna in trono con il Bambino*, Corchiano, Chiesa di San Biagio, parete meridionale.



Fig. 59. Pancrazio Jacovetti, *Madonna in trono con il Bambino*, Corchiano, Chiesa di San Biagio, parete meridionale.



Fig. 60. Pancrazio Jacovetti, *Madonna in trono con il Bambino*, Corchiano, Chiesa di San Biagio, parete meridionale.



Fig. 61. Pancrazio Jacovetti, *Natività*, Corchiano, Chiesa di San Biagio, parete meridionale, part.



Fig. 62. Pancrazio Jacovetti, *Natività*, Corchiano, Chiesa di San Biagio, parete meridionale, part.



Fig. 63. Pancrazio Jacovetti, *San Giorgio e il drago*, Corchiano, Chiesa di San Biagio, parete meridionale, part.



Fig. 64. Anonimo, *San Giorgio e il drago*, Narni, Chiesa di Santa Maria Maggiore, controfacciata.



Fig. 65. Pancrazio Jacovetti, *Nozze mistiche di santa Caterina e san Giovanni Battista*, Viterbo, Museo Civico, part.



Fig. 66. Piermatteo d'Amelia, *Madonna con il Bambino tra le sante Lucia e Apollonia*, Narni, chiesa di Sant'Agostino, part.



Fig. 67. Piermatteo d'Amelia, *Madonna con il Bambino tra le sante Lucia e Apollonia*, Narni, chiesa di Sant'Agostino.

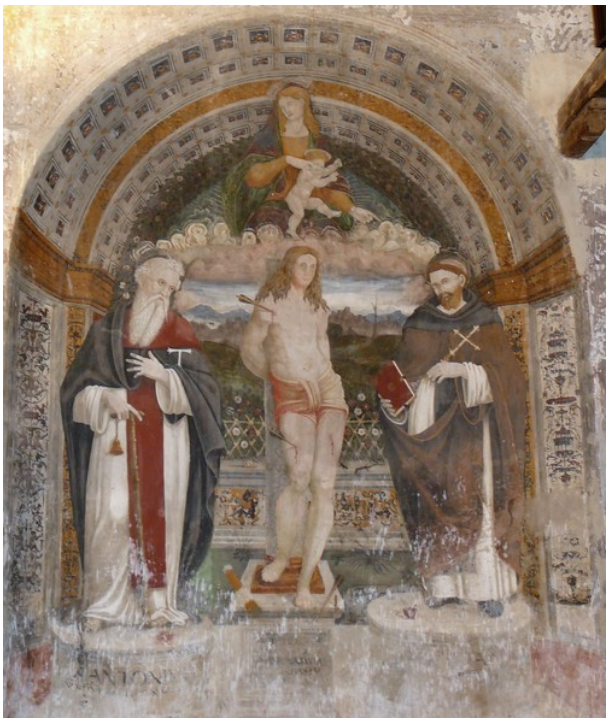


Fig. 68. Pancrazio Jacovetti, *Nozze mistiche di santa Caterina e san Giovanni Battista*, Viterbo, Museo Civico, part.





Figg. 69-70. Anonimo pointoricchiesco, *Madonna con il Bambino*, Vasanello, Chiesa di Santa Maria delle Grazie, part.



Figg. 71-72. Anonimo, *I santi Sebastiano Antonio abate, Famiano e l'apparizione in cielo della Madonna con il Bambino*, Gallese, Chiesa di Sant'Agostino, generale e part.





Fig. 73. Pancrazio Jacovetti, *Nozze mistiche di santa Caterina e san Giovanni Battista*, Viterbo, Museo Civico, part.



Fig. 74. Antoniazzo Romano, *Madonna con il Bambino e donatore*, Rieti, Museo Civico.



Fig. 75. Giovanni Boccati, *Madonna con il Bambino e angeli*, Ajaccio, Museo Fesch.



Fig. 76. Pancrazio Jacovetti, *Nozze mistiche di santa Caterina e san Giovanni Battista*, Viterbo, Museo Civico, part.



Fig. 77. Giovanni Boccati, *Salvator mundi e santi*, Viterbo, Cattedrale di San Lorenzo.





Fig. 78. Pancrazio Jacovetti, *Nozze mistiche di santa Caterina e san Giovanni Battista*, Viterbo, Museo Civico, part.

Fig. 79. Pancrazio Jacovetti, *Angelo ceroforo*, Corchiano, Corchiano, chiesa dio San Biagio, parete settentrionale, edicola sinistra.



Fig. 80. Pancrazio Jacovetti, *Nozze mistiche di santa Caterina e san Giovanni Battista*, Viterbo, Museo Civico, part.



Fig. 81. Pancrazio Jacovetti, *Nozze mistiche di santa Caterina e san Giovanni Battista*, Viterbo, Museo Civico, part.

CAPITOLO II
I maestri dell'area ortana



Fig. 1. Maestro del Trittico di Chia, *Salvator mundi e Annunciazione*, Orte, Museo Arte Sacra.

Fig. 2. Maestro del Trittico di Chia, *I santi Egidio e Agostino e scene della vita di sant'Egidio*, Orte, Museo Arte Sacra.





Fig. 3. Maestro del Trittico di Chia (attr.), *Madonna con il Bambino tra i san Michele Arcangelo e un santo vescovo*, Vasanello, Chiesa di San Salvatore.



Fig. 4. Maestro del Trittico di Chia (attr.), *San Bernardino da Siena*, Otricoli, Collegiata di Santa Maria Assunta.



Fig. 5. Maestro del Trittico di Chia (attr.), *Madonna assunta*, Porchiano di Amelia, Chiesa di San Simeone.



Fig. 6. Maestro del Trittico di Chia (attr.),
Crocifissione tra la Vergine e san Giovanni Evangelista,
Orte,
Centro di aggregazione Sociale, già Ospedale della
Madonna dei Raccomandati



Fig. 7. Cola da Orte, Egidio di Cola,
Giovanni Antonio da Roma,
Madonna dei Raccomandati,
Orte, Museo d'Arte Sacra.



Fig. 8. Cola da Orte (attr.), *Santa Monica e confratelli*, Bagnoregio, Chiesa della Santissima Annunziata.



Fig. 9. Cola da Orte (attr.), *Vergine orante*, Vignanello, Collegiata di Santa Maria della presentazione, Museo della Collegiata.



Fig. 10. Cola da Orte, Egidio di Cola, Giovanni Antonio da Roma, *Madonna dei Raccomandati*, Orte, Museo d'Arte Sacra.



Fig. 11. Cola da Orte, Egidio di Cola, Giovanni Antonio da Roma, *Madonna dei Raccomandati*, Orte, Museo d'Arte Sacra, part.



Fig. 12. Cola da Orte (attr.), *Santa Monica e confratelli*, Bagnoregio, Chiesa della Santissima Annunziata, part.



Fig. 13. Cola da Orte (attr.), *Santa Monica e confratelli*, Bagnoregio, Chiesa della Santissima Annunziata, part.



Fig. 14. Cola da Orte, Egidio di Cola, Giovanni Antonio da Roma, *Madonna dei Raccomandati*, Orte, Museo d'Arte Sacra, part.



Fig. 15. Cola da Orte, Egidio di Cola, Giovanni Antonio da Roma, *Madonna dei Raccomandati*, Orte, Museo d'Arte Sacra, part.



Fig. 16. Cola da Orte (attr.), *Santa Monica e confratelli*, Bagnoregio, Chiesa della Santissima Annunziata, part.

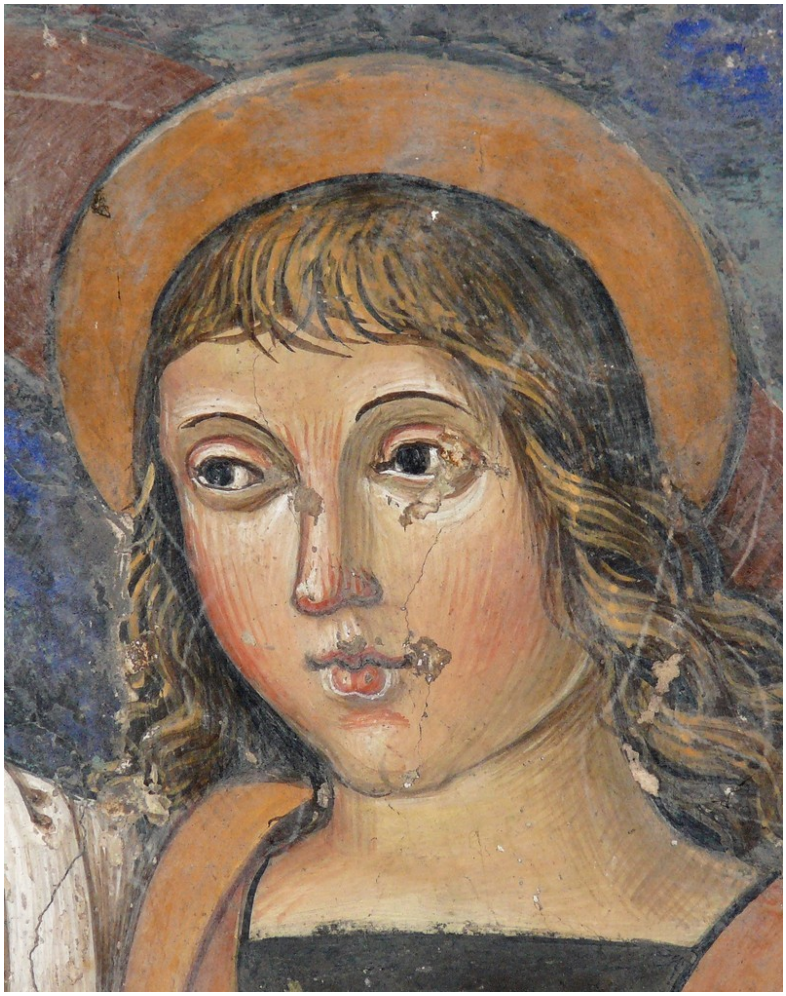


Fig. 17. Cola da Orte (attr.), *Santa Monica e confratelli*, Bagnoregio, Chiesa della Santissima Annunziata, part.



Fig. 18. Cola da Orte (attr.), *Vergine orante*, Vignanello, Collegiata di Santa Maria della presentazione, Museo della Collegiata, part..



Fig. 19. Cola da Orte (attr.), *Santa Monica e confratelli*, Bagnoregio, Chiesa della Santissima Annunziata, part.



Fig. 20. Egidio di Cola o Giovanni Antonio da Roma, *Madonna dei Raccomandati*, Orte, Museo d'Arte Sacra, part.



Figg. 21-22. Egidio di Cola o Giovanni Antonio da Roma, *Madonna dei Raccomandati*, Orte, Museo d'Arte Sacra, part.





Fig. 23. Cola da Orte, Egidio di Cola, Giovanni Antonio da Roma, *Madonna dei Raccomandati*, Orte, Museo d'Arte Sacra, part.



Figg. 24-25. Cola da Orte, Egidio di Cola, Giovanni Antonio da Roma, *Madonna dei Raccomandati*, Orte, Museo d'Arte Sacra, part.

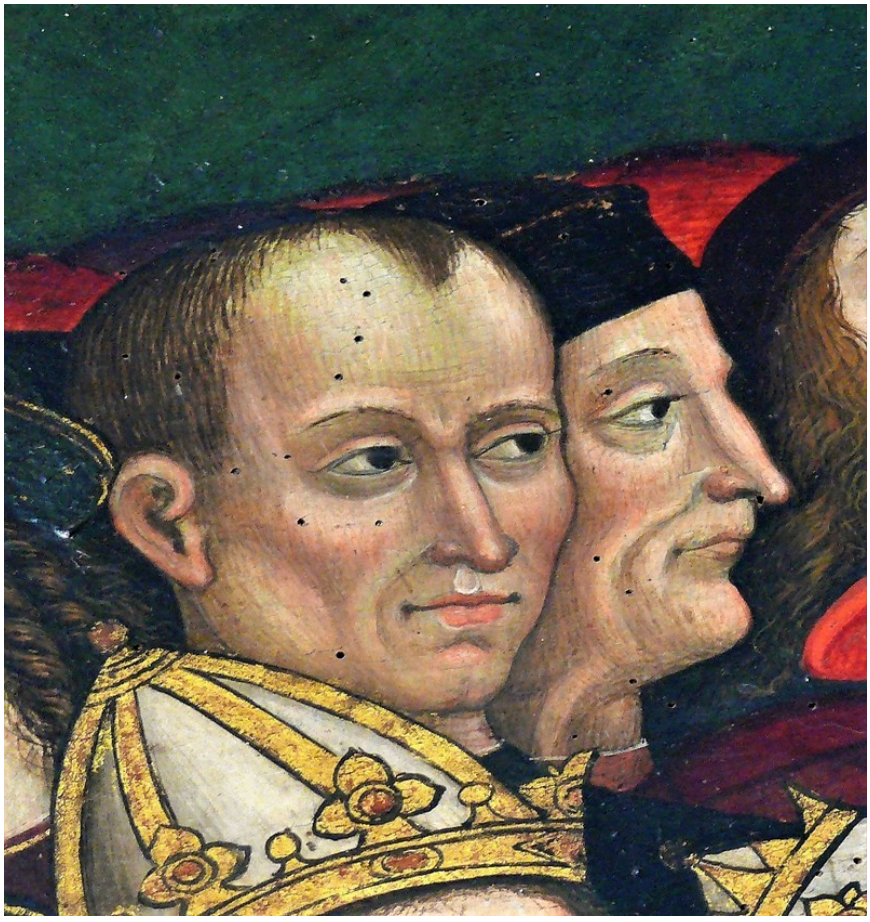




Fig. 26. Cola da Orte (attr.), *Vergine orante*, Vignanello, Collegiata di Santa Maria della presentazione, Museo della Collegiata, part..



Fig. 27. Cola da Orte, Egidio di Cola, Giovanni Antonio da Roma, *Madonna dei Raccomandati*, Orte, Museo d'Arte Sacra, part.



Figg. 28-29. Maestro del Trittico di Chia (attr.), *Madonna assunta*, Porchiano di Amelia, Chiesa di San Simeone, part.





Fig. 30. Maestro del Trittico di Chia (attr.), *Madonna assunta*, Porchiano di Amelia, Chiesa di San Simeone, part.





Figg. 31-33. Maestro del Trittico di Chia (attr.), *San Bernardino da Siena*, Otricoli, Collegiata di Santa Maria Assunta, Cappella del Santissimo Sacramento.







Fig. 34. Collaboratore di Lorenzo da Viterbo, *Beato Antonio da Orvieto*, Viterbo, Chiesa di Santa Maria della Verità, Cappella Mazzatosta.
Fig. 35. Collaboratore di Lorenzo da Viterbo, *Zaccaria*, Viterbo, Chiesa di Santa Maria della Verità, Cappella Mazzatosta.



Fig. 36. Collaboratore di Lorenzo da Viterbo, *Balaam*, Viterbo, Chiesa di Santa Maria della Verità, Cappella Mazzatosta.



Fig. 37. Maestro del Trittico di Chia, *Trittico del Salvatore*, Orte, Museo Arte Sacra, particolare con il *San Giovenale.*



Fig. 38. Collaboratore di Lorenzo da Viterbo, *Beato Antonio da Orvieto*, Viterbo, Chiesa di Santa Maria della Verità, Cappella Mazzatosta, part.



.Fig. 39. Maestro del Trittico di Chia, *Trittico del Salvatore*, Orte, Museo Arte Sacra, particolare con la *Vergine annunziata*..



Fig. 40. Benozzo Gozzoli, *Annunciazione*, Narni, Museo della città in Palazzo Eroli.



Fig. 41. Maestro del Trittico di Chia, *Trittico del Salvatore*, Orte, Museo Arte Sacra, particolare con la *Vergine annunziata*..



Fig. 42. Maestro di Narni del 1409, *San Giovanni Evangelista*, Città del Vaticano Pinacoteca Vaticana



Fig. 43. Sebastiano Pica (attr.), *Assunzione della Vergine*, Bassano in Teverina, Chiesa dell'Immacolata.

Fig. 44. Sebastiano Pica (attr.), *Santa Margherita d'Antiochia*, Viterbo, Chiesa di Santa Maria della Verità.





Fig. 45. Maestro del Trittico di Chia, *Trittico del Salvatore*, Orte, Museo Arte Sacra, part.



Fig. 46. Saturnino Gatti (attr.), *Sant'Egidio*, Orte, cattedrale di Santa Maria Assunta



Fig. 47. Orte, Chiesa di Sant'Agostino, Altare di Sant'Egidio.



Figg. 48-49. Orte. Chiesa di Sant'Agostino, interno.





Fig. 50. Orte, Chiesa di Sangt'Agostino, facciata.

Fig. 51. Orte, Chiesa di Santa Maria delle Grazie, facciata.







Fig. 52. Maestro del Trittico di Chia, *Nscita di Sant'Egidio*, Orte, Museo d'Arte Sacra, Custodia di Sant'Egidio.
Fig. 53. Maestro del Trittico di Chia, *Egidio dona il mantello a un povero.*





Fig. 54. Maestro del Trittico di Chia, *Egidio veste l'abito da eremita.*
Fig. 55. Maestro del Trittico di Chia*, Egidio salva la cerva.*



Fig. 56-57. Maestro del Trittico di Chia, *Egidio distribuisce le elemosine.*





Fig. 58. Maestro del Trittico di Chia, *Esequie di sant'Egidio.*

Fig. 59. Maestro del Trittico di Chia, *Disciplinati di sant'Egidio.*





Fig. 60. Maestro del Trittico di Chia, *Egidio celebra la messa alla presenza del re di Francia.*

Fig. 61. Maestro di Narni del 1409, *Egidio celebra la messa alla presenza del re di Francia*, Narni, Cattedrale di San Giovenale, cappella di Sant'Egidio





Fig. 62. Maestro di Narni del 1409, *Egidio salva la cerva*, Narni, Cattedrale di San Giovenale, cappella di Sant'Egidio

Fig. 63. Maestro di Narni del 1409, *Egidio distribuisce l'elemosina*, Narni, Cattedrale di San Giovenale, cappella di Sant'Egidio





Fig. 64. Maestro del Trittico di Chia, *Angelo Annunciante*, Orte, Museo d'Arte Sacra, Custodia di Sant'Egidio.



Fig. 65. Maestro del Trittico di Chia, *Angelo Annunciante*, Orte, Museo d'Arte Sacra, Trittico del Salvatore.



Fig. 66. Maestro del Trittico di Chia, *Sant'Egidio*, Orte, Museo d'Arte Sacra, Custodia di Sant'Egidio.



Fig. 67. Maestro di Toscolano, Montecalvello, Edicola di San Rocco.





Fig. 68. Maestro di Toscolano, *I santi Vincenzo Ferrer, Giuliano, Bartolomeo*, Sipicciano, Chiesa di San Bernardino, parete sinistra.

Fig. 69. Maestro di Toscolano, *I santi Ansano e Bernardino da Siena*, Sipicciano, Chiesa di San Bernardino, parete destra.



Fig. 70. Maestro di Toscolano, Castiglione in Teverina, Chiesa di San Rocco.



Fig. 71. Maestro di Toscolano, *Madonna con il Bambino e santi*, Porchiano del Monte, Chiesa di San Simeone.

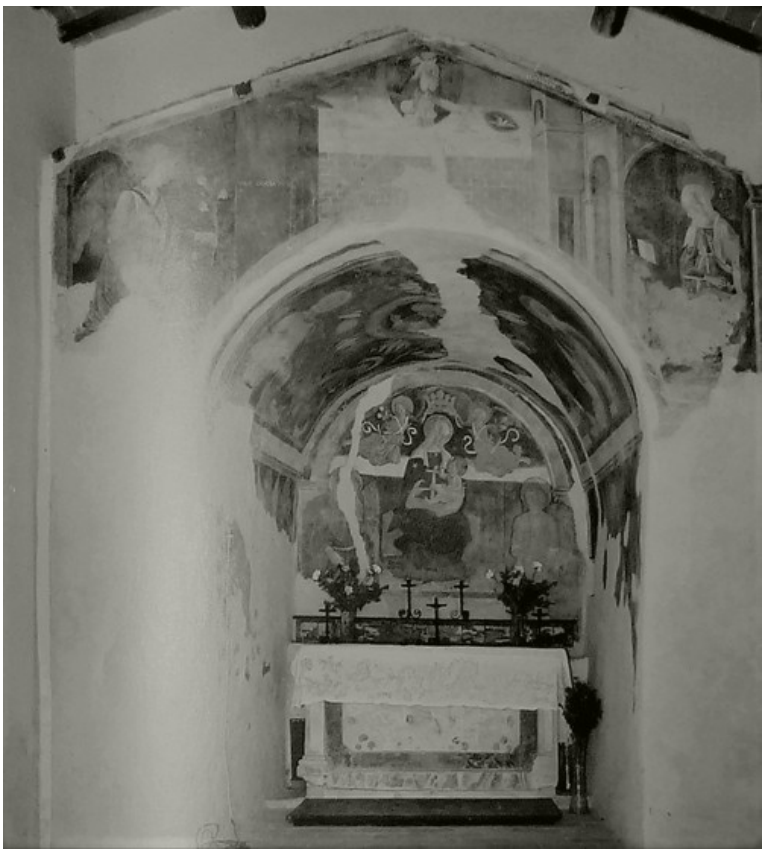


Fig. 72. Maestro di Toscolano, Toscolano di Avigliano Umbro (Tr), Chiesa della SS. Annunziata





Fig. 73. Piermatteo d'Amelia, *Madonna con il Bambino in trono*, Berlino, Staatliche Museen.

Fig. 67. Maestro di Toscolano, *Madonna con il Bambino in trono*, Montecalvello, Edicola di San Rocco, part.



Fig. 75. Maestro di Toscolano, *San Bernardino da Siena*, Sipicciano, Chiesa di San Bernardino, part.



Fig. 76. Maestro di Toscolano, *San Sebastiano*, Castiglione in Teverina, Chiesa di San Rocco, part.



Fig. 77. Maestro di Castiglione in Teverina, Vergine Assunta, Castiglione in Teverina, Chiesa dei santi Filippo e Giacomo.

Fig. 78. Anonimo pittore romano (Maestro di Castiglione in Teverina?), *Annunciazione*, Orte, Museo d'Arte Sacra.





Fig. 79. Maestro di Castiglione in Teverina (attr.), *Vergine con il Bambino e angeli*, Civitella d'Agliano, Palazzo Comunale.



Fig. 80. Anonimo pittore romano, *Salvator mundi*, Orte, Museo d'Arte Sacra.



Fig. 81. Anonimo pittore romano, *Salvator mundi*, Orte, Museo d'Arte Sacra, part.



Fig. 82. Anonimo pittore romano, *Padreterno benedicente*, Orte, Museo d'Arte Sacra.

(Nella pagina seguente)
Fig. 83. Vasanello chiesa di San Lanno
Fig. 84. Anonimo maestro romano, *Madonna con il Bambino tra i santi Lanno, Francesco e una santa*, Vasanello, Chiesa di San Lanno, foto degli anni '70.
Fig. 85. Anonimo maestro romano, *Madonna con il Bambino tra i santi Lanno, Francesco e una santa*, Vasanello, Chiesa di San Lanno









Figg. 86-87. Anonimo maestro romano, *Madonna con il Bambino tra i santi Lanno, Francesco e una santa*, Vasanello, Chiesa di San Lanno, part.

Figg. 88. Anonimo maestro romano, *Madonna con il Bambino tra i santi Lanno, Francesco e una santa*, Vasanello, Chiesa di San Lanno, part. Della foto degli anni '70.













Fig. 89. Anonimo maestro romano, *Madonna con il Bambino tra i santi Lanno, Francesco e una santa*, Vasanello, Chiesa di San Lanno, part.
Fig. 90. Maestro di Toscolano, *Padreterno benedicente*, Castiglione in Teverina, Chiesa di San Rocco.
Fig. 91. Anonimo pittore romano, *Redentore*, Orte, Museo d'Arte Sacra, part.
Fig. 92. Anonimo pittore romano, *Padreterno benedicente*, Orte, Museo d'Arte Sacra.



Fig. 93. Anonimo pittore umbro-laziale, *Madonna con il Bambino in trono tra i santi Sebastiano, Gregorio magno e Giobbe*, Orte, ex chiesa di San Gregorio.

Fig. 94. Anonimo pittore umbro-laziale, *Madonna con il Bambino in trono tra i santi Sebastiano, Gregorio magno e Giobbe*, Orte, ex chiesa di San Gregorio, part.



Fig. 95. Anonimo umbro-laziale, *Madonna con il Bambino in trono tra i santi Sebastiano, Gregorio magno e Giobbe*, Orte, ex chiesa di San Gregorio, part.



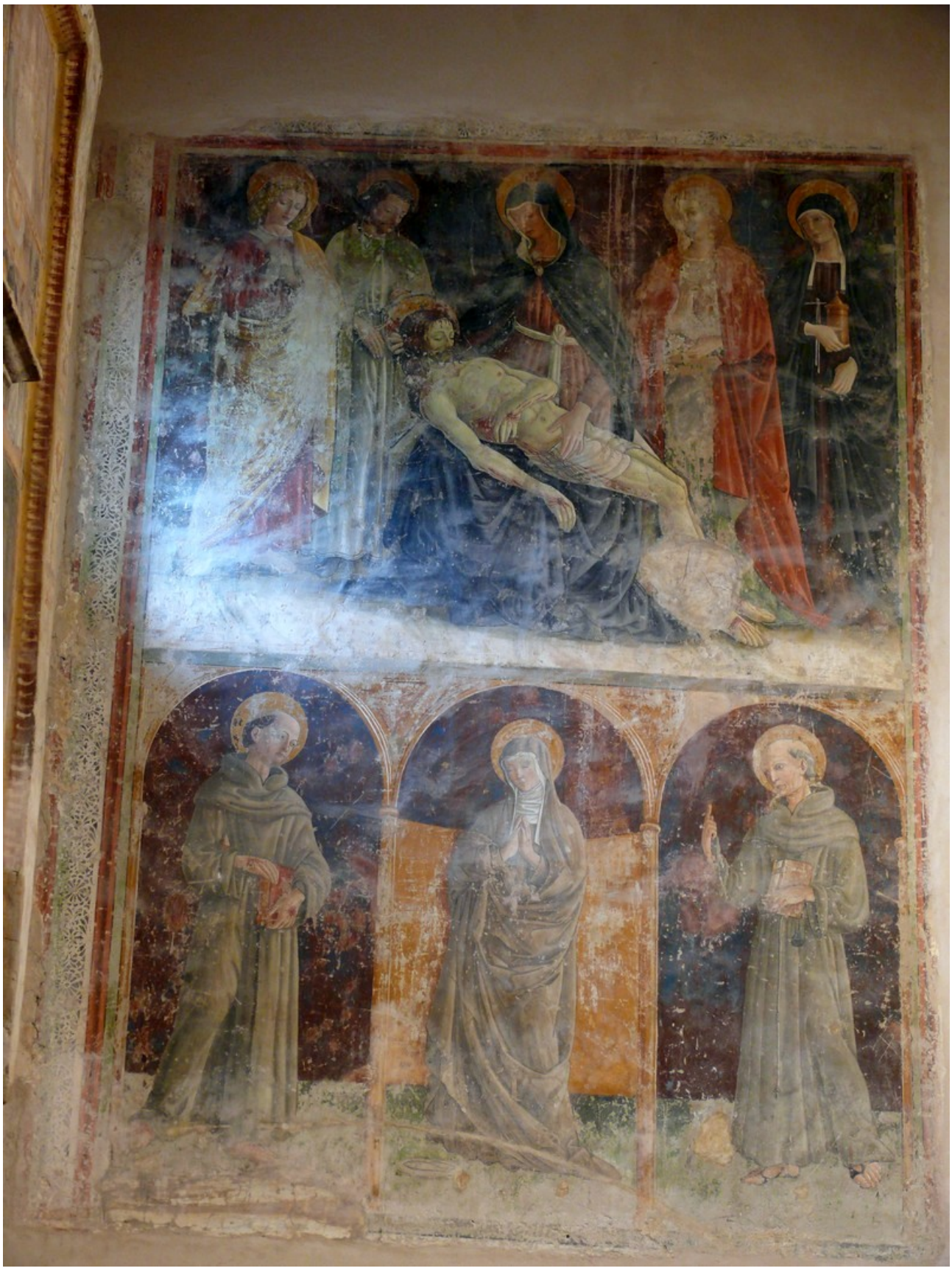


Fig. 96. Anonimo, *Pietà e santi francescani*, Vasanello, Chiesa di San Salvatore.

Fig. 97. Anonimo, *San Bernardino da Siena*, Vasanello, Chiesa di San Salvatore, *Pietà e santi francescani*, part.

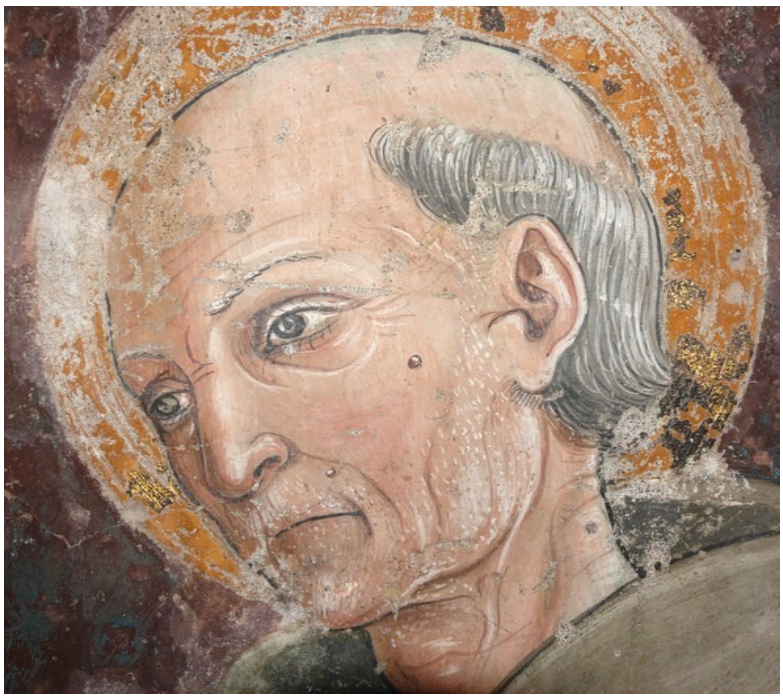




Fig. 98. Anonimo, *San Giovanni Evangelista*, Vasanello, Chiesa di San Salvatore, *Pietà e santi francescani*, part.

Fig. 99. Anonimo, *Cristo in pietà*, Vasanello, Chiesa di San Salvatore, *Pietà e santi francescani*, part.



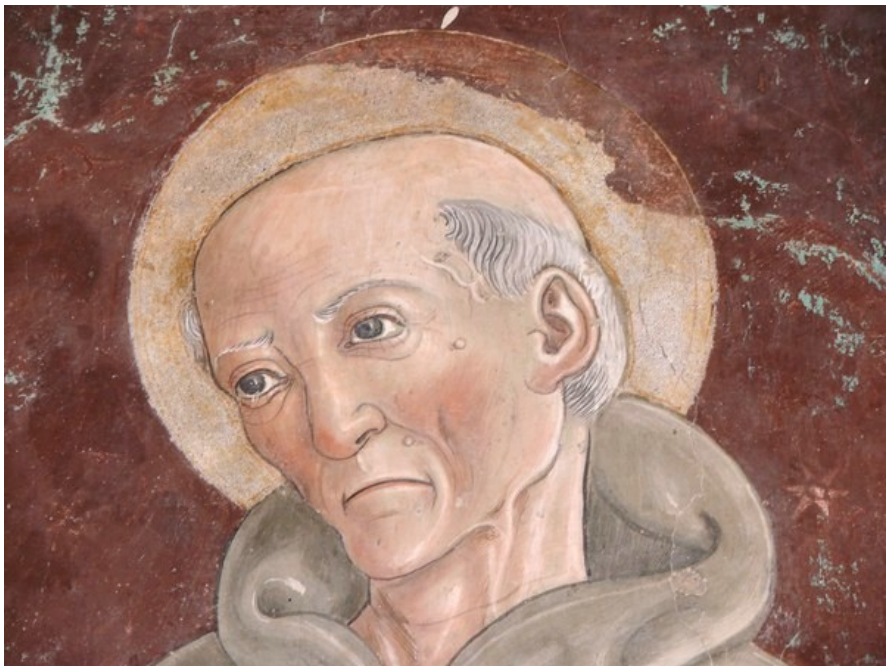


Fig. 100. Maestro di Toscolano, *San Bernardino da Siena*, Castiglione in Teverina, Chiesa di San Rocco, part.



Fig. 101. Maestro di Toscolano, *San Sebastiano*, Castiglione in Teverina, Chiesa di San Rocco, part.



Figg.102-103. Anonimo, *Pietà e santi*, Vasanello, Chiesa di San Salvatore, part.



CAPITOLO III
Il crogiolo orvietano: i cantieri del Duomo degli ultimi due decenni del Quattrocento e la figura di Jacopo di Lorenzo da Bologna



Fig. 1. Orvieto, cattedrale di Santa Maria Assunta, facciata



Fig. 2. Orvieto, cattedrale di Santa Maria Assunta, facciata, particolare della ghimberga del portale destro.



Fig. 3. Orvieto, cattedrale di Santa Maria Assunta, interno.



Fig. 4. Orvieto, cattedrale di Santa Maria Assunta, interno, veduta generale del coro.

Fig. 5. Orvieto, cattedrale di Santa Maria Assunta, interno, veduta dell'originaria pavimentazione trecentesca che si trovava all'interno del coro nella sua primitiva collocazione.





Fig. 6. Venezia, Chiesa di Santa Maria gloriosa dei Frari, interno, veduta del trascoro.





Figg. 7-8. Vicenza, Chiesa di San Rocco, interno, veduta della cantoria sopraelevata.



Figg. 9-10. Antonio del Massaro detto il Pastura, *Adorazione del Bambino e i santi Giovanni Battista e Bartolomeo* (Pala Guizzi), Viterbo, Museo Civico.



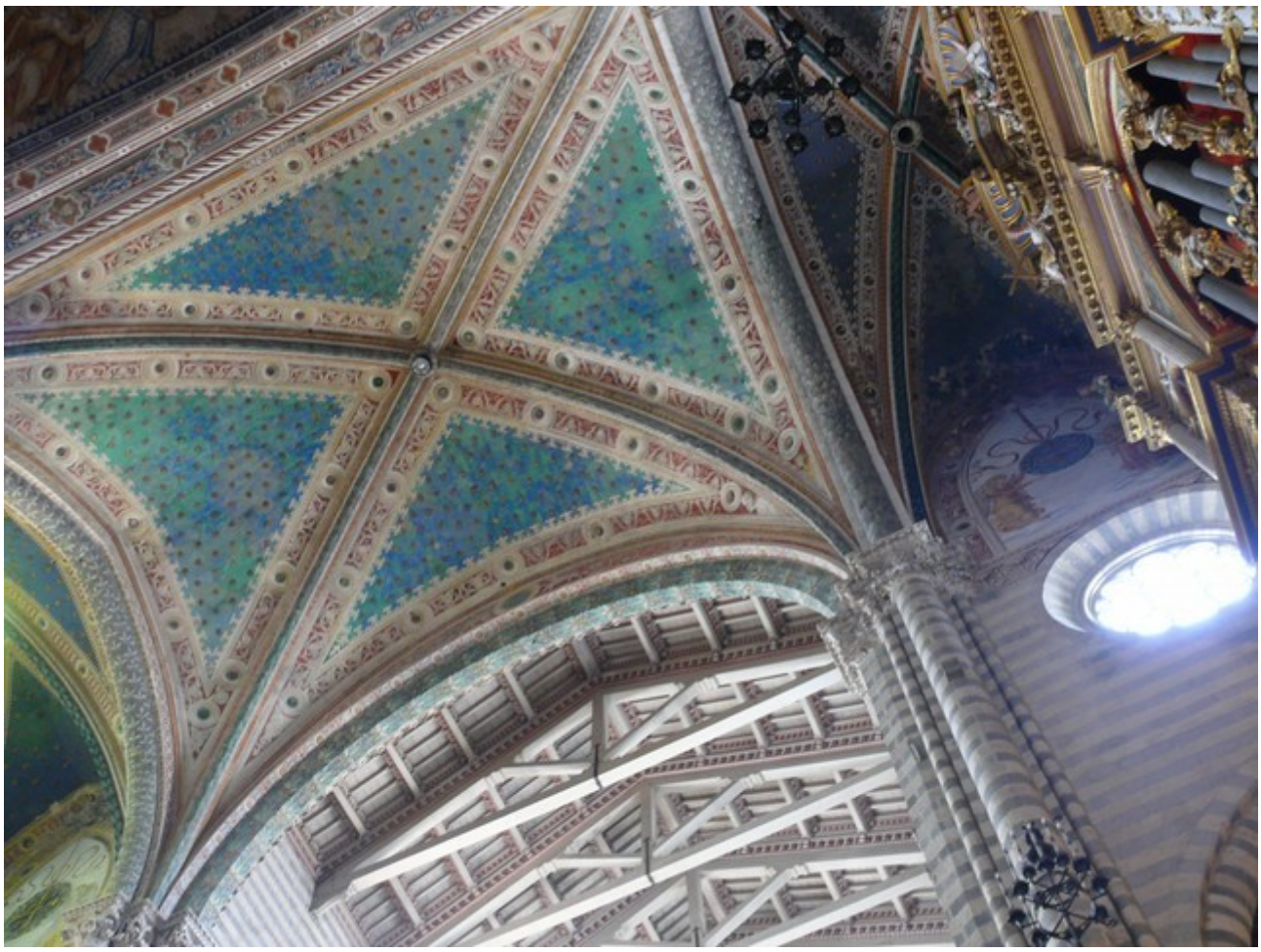


Fig. 11. Orvieto, Cattedrale di Santa Maria Assunta, interno, veduta della volta del trasetto.

Fig. 12. Orvieto, Cattedrale di Santa Maria Assunta, interno, veduta dell'arco absidale.



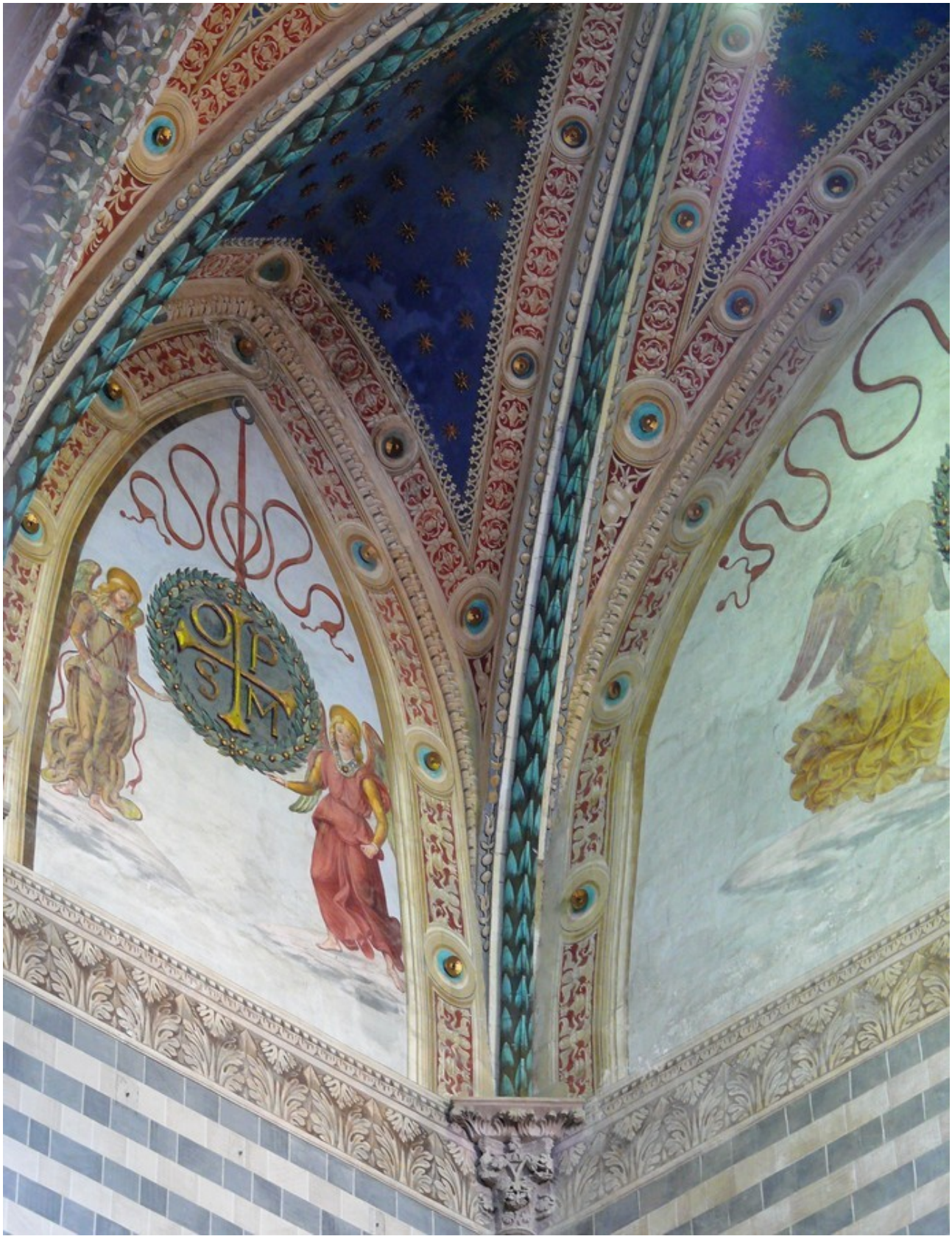


Fig. 13. Orvieto, Cattedrale di Santa Maria Assunta, interno, veduta dell'arco trionfale.

Fig. 14. Orvieto, Cattedrale di Santa Maria Assunta, interno, veduta del braccio destro del transetto.

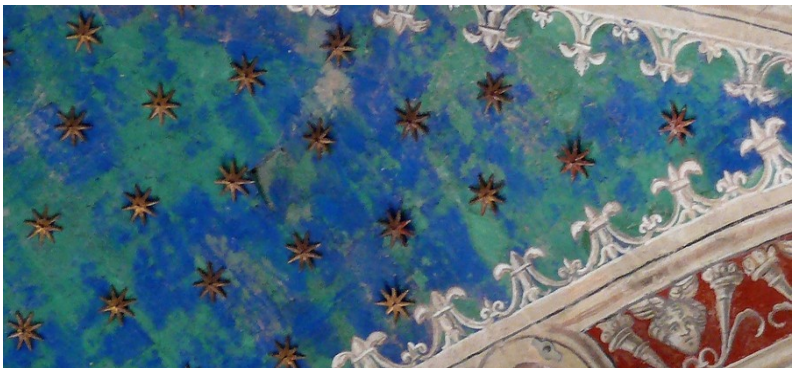


Fig. 15. Orvieto, Cattedrale di Santa Maria Assunta, interno, veduta del braccio destro del transetto, particolare della testata orientale.



(nella pagina successiva)
Figg. 16-19. Orvieto, Cattedrale di Santa Maria Assunta, interno, dettagli delle decorazioni a rilievo delle volte e delle lunette del transetto.

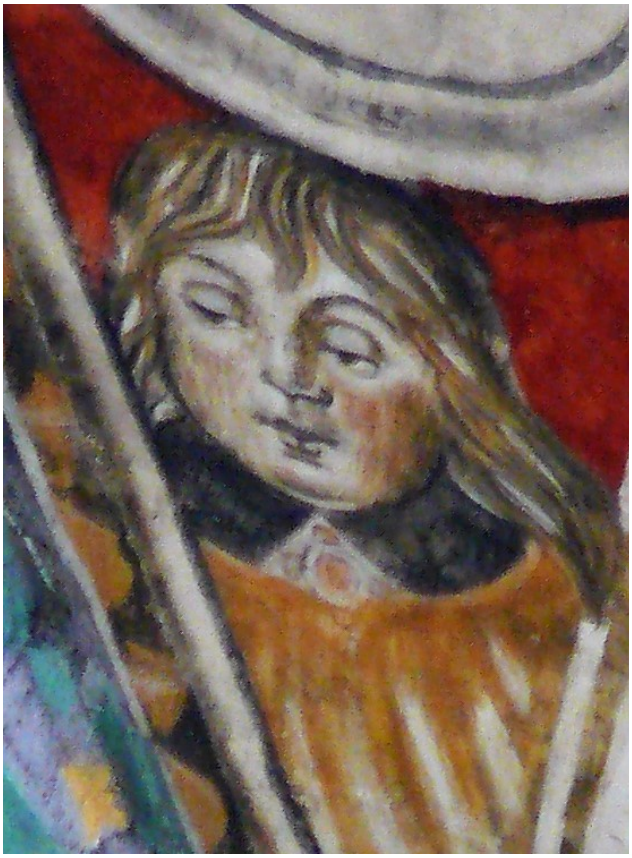





OPSM


OPSM



Figg. 20-23. Jacopo di Lorenzo da Bologna, dettagli della volta della crociera centrale del transetto,

Orvieto, Cattedrale di Santa Maria Assunta.



Fig. 24. Jacopo di Lorenzo da Bologna, *Angeli reggistemma*, Orvieto, Cattedrale di Santa Maria Assunta, arcone absidale.



Fig. 25. Jacopo di Lorenzo da Bologna, *Angeli reggistemma*, Orvieto, Cattedrale di Santa Maria Assunta, lunetta occidentale del braccio destro del transetto.



Fig. 26. Jacopo di Lorenzo da Bologna, *Angelo reggistemma*, Orvieto, Cattedrale di Santa Maria Assunta, lunetta meridionale del braccio destro del transetto.



Fig. 27. Jacopo di Lorenzo da Bologna, *Angelo reggistemma*, Orvieto, Cattedrale di Santa Maria Assunta, lunetta meridionale del braccio destro del transetto.



Figg. 28-29. Jacopo di Lorenzo da Bologna, *Angelo reggistemma*, Orvieto, Cattedrale di Santa Maria Assunta, lunetta meridionale del braccio destro del transetto, part.





Fig. 30. Jacopo di Lorenzo da Bologna, *Angelo reggistemma*, Orvieto, Cattedrale di Santa Maria Assunta, lunetta occidentale del braccio destro del transetto, part.

Fig. 31. Andrea Galeotti, *Angelo reggistemma*, Orvieto, Cattedrale di Santa Maria Assunta, lunetta occidentale del braccio sinistro del transetto, part.





Fig. 32. Orvieto, Cattedrale di Santa Maria Assunta, parete destra della tribuna con gli affreschi di Ugolino di Prete Ilario, Pintoricchio e Pastura.



Fig. 33. Bernardino di Betto detto Pintoricchio, veduta generale degli affreschi della parete destra della tribuna, Orvieto, Cattedrale di Santa Maria Assunta.







Figg. 34-36. Orvieto, Cattedrale di santa Maria Assunta, Cappella del Corporale, Cappella dei Raccomandati.



Fig. 37. Jacopo di Lorenzo da Bologna (attr.), *L'ostia che si trasforma in Cristo bambino durante una messa alla presenza di tre frati*, Orvieto, Cattedrale di santa Maria Assunta, Cappella del Corporale, Cappellina dei Raccomandati.

(nella pagina successiva)
Fig. 38-39. Jacopo di Lorenzo da Bologna (attr.), *L'ostia che si trasforma in Cristo bambino durante una messa alla presenza di tre frati*, Orvieto, Cattedrale di santa Maria Assunta, Cappella del Corporale, Cappellina dei Raccomandati, particolare con i volti dei tre frati







Fig. 40. Jacopo di Lorenzo da Bologna (attr.), *L'ostia che si trasforma in Cristo bambino durante una messa alla presenza di tre frati*, Orvieto, Cattedrale di santa Maria Assunta, Cappella del Corporale, Cappellina dei Raccomandati, part.



Fig. 41. Jacopo di Lorenzo da Bologna (attr.), *San Macario che somministra l'eucarestia*, Orvieto, Cattedrale di santa Maria Assunta, Cappella del Corporale, Cappellina dei Raccomandati.

(nella pagina seguente)
Fig. 42-43. Anonimo (Crisostomo di Giacomo da Orvieto?), *San Macario che somministra l'eucarestia*, Orvieto, Cattedrale di santa Maria Assunta, Cappella del Corporale, Cappellina dei Raccomandati, part.









Figg. 44-45. Orvieto, Cattedrale di santa Maria Assunta,Cappella dei Raccomandati, Cappella della parete sinistra della prima campata.

Figg. 46. Pittori quattrocenteschi, *Una scena della vita di San Bernrdo*, Orvieto, Cattedrale di santa Maria Assunta,Cappella dei Raccomandati, Cappella della parete sinistra della prima campata.









Figg. 48-49. Pittori quattrocenteschi, *Una scena della vita di San Bernrdo* (?), Orvieto, Cattedrale di santa Maria Assunta,Cappella dei Raccomandati, Cappella della parete sinistra della prima campata, part



Fig. 50. Orvieto, Cattedrale di santa Maria Assunta, Cappella del Corporale, lunetta destra della prima campata.

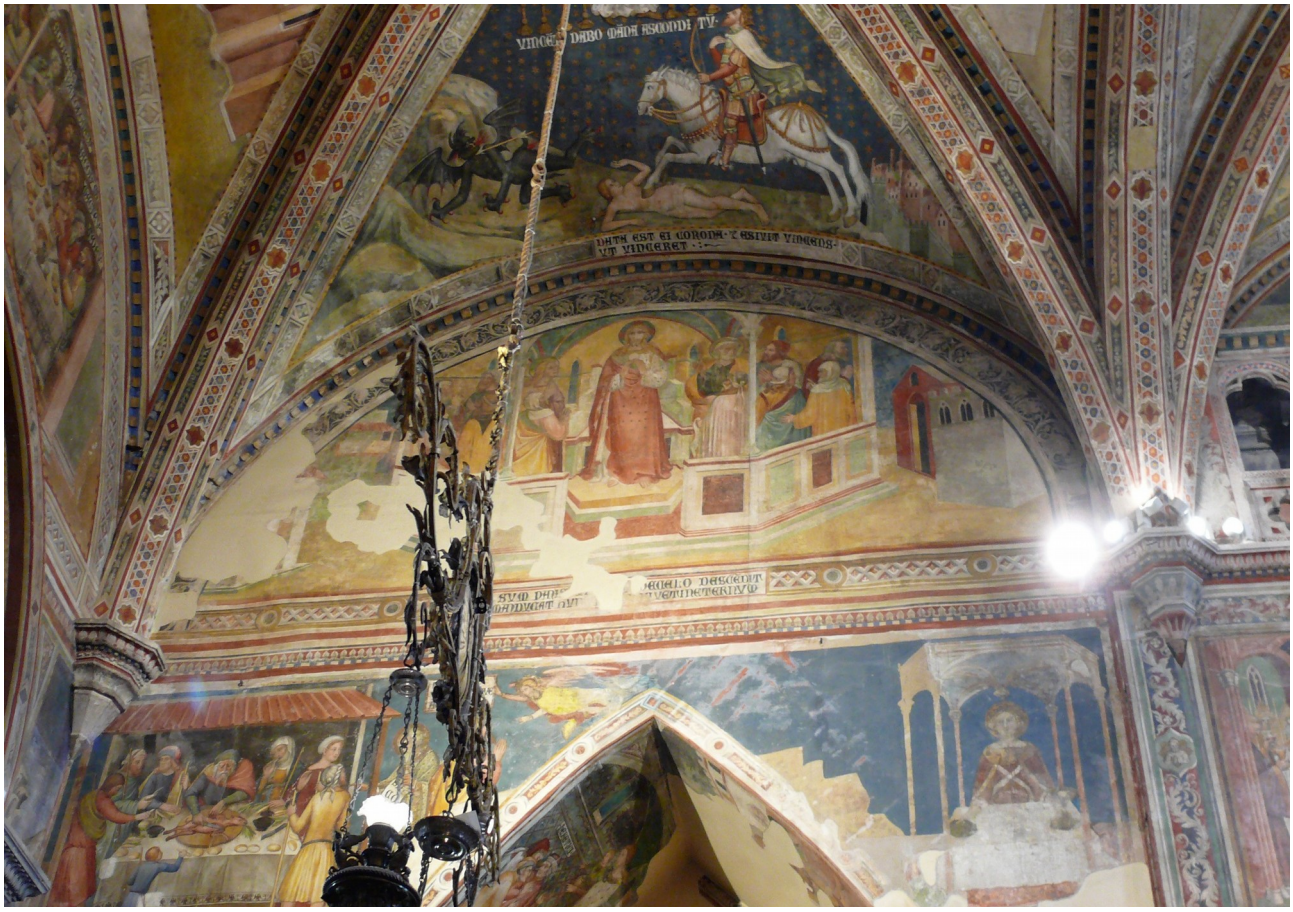


Fig. 51. *Il discorso di Gesù nella sinagoga di Cafàrnao*, Orvieto, Cattedrale di santa Maria Assunta, Cappella del Corporale, lunetta sinistra della prima campata.



Fig. 52. *Il discorso di Gesù nella sinagoga di Cafàrnao*, Orvieto, Cattedrale di santa Maria Assunta, Cappella del Corporale, particolare della decorazione all'antica.

Fig. 53. *Il discorso di Gesù nella sinagoga di Cafàrnao*, Orvieto, Cattedrale di santa Maria Assunta, Cappella del Corporale, part.





Fig. 54. *Il discorso di Gesù nella sinagoga di Cafàrnao*, Orvieto, Cattedrale di santa Maria Assunta, Cappella del Corporale, part.

Fig. 55. *Il discorso di Gesù nella sinagoga di Cafàrnao*, Orvieto, Cattedrale di santa Maria Assunta, Cappella del Corporale, part.





Fig. 56. Anonimo pittore di cultura meridionale, *Madonna con il Bambino tra i santi Giovenale e Savino*, Orvieto, Museo dell'Opera del Duomo.



Fig. 57. Orvieto, Chiesa di Sant'Antonio abate, parete d'altare.





Figg. 59-60. Jacopo di Lorenzo da Bologna (attr.), *Madonna con il Bambino e angeli*, Orvieto, Chiesa di Sant'Antonio abate, lunetta dell'altare maggiore





Fig. 61. Jacopo di Lorenzo da Bologna (attr.), *Sant'Antonio abate in cattedra*, Orvieto, Chiesa di Sant'Antonio abate, altare maggiore, part.



Fig. 62. Jacopo di Lorenzo da Bologna, *Angelo reggistemma*, Orvieto, Cattedrale di Santa Maria Assunta, part.





Fig. 63. Jacopo di Lorenzo da Bologna (attr.), *Madonna con il Bambino e angeli*, Orvieto, Chiesa di Sant'Antonio abate, lunetta dell'altare maggiore, part.

Fig. 64. Jacopo di Lorenzo da Bologna, *Angelo reggistemma*, Orvieto, Cattedrale di Santa Maria Assunta, part.



Fig. 65. Jacopo di Lorenzo da Bologna (attr.), A*ngelo adorante*, Orvieto, Chiesa di Sant'Antonio abate, lunetta dell'altare maggiore, part.



Fig. 66. *Il discorso di Gesù nella sinagoga di Cafàrnao*, Orvieto, Cattedrale di santa Maria Assunta, Cappella del Corporale, part.

CAPITOLO IV
La “scuola viterbese”: riflessioni e orientamenti critici intorno a nuovi e vecchi maestri



Fig. 1. Giovan Francesco D'Avanzarano, Madonna in trono con il Bambino tra i santi Marco e Bernardo.



Fig. 2. Giovan Francesco D'Avanzarano, decorazione absidale della cappella di Santa Maria della Peste, Montefiascone, Chiesa di Sant'Agostino.



Fig. 3. Giovan Francesco D'Avanzarano, Cappella di Santa Maria della Peste, Montefiascone, Chiesa di Sant'Agostino, parete destra.



Figg. 4-5. Giovan Francesco D'Avanzarano, *Madonna in trono con il Bambino tra i santi Marco e Bernardo*, Viterbo, Chiesa di San Marco, part.





Figg. 6-8. Giovan Francesco D'Avanzarano, *Madonna in trono con il Bambino tra i santi Marco e Bernardo*, Viterbo, Chiesa di San Marco, part.







Figg. 9-10. Giovan Francesco D'Avanzarano, *Madonna in trono con il Bambino tra i santi Marco e Bernardo*, Viterbo, Chiesa di San Marco, part.







Figg. 11- 13. Anonimo pittore di cultura fiorentina, *Sant'Elena*, *Sant'Alberto* e *San Giovanni Battista*, Viterbo, Chiesa di San Marco, Pala di San Marco, pilastrini laterali.





Fig. 14. Anonimo pittore di cultura fiorentina, *San Paolo*, Viterbo, Chiesa di San Marco, *Pala di San Marco*, pilastrini laterali.

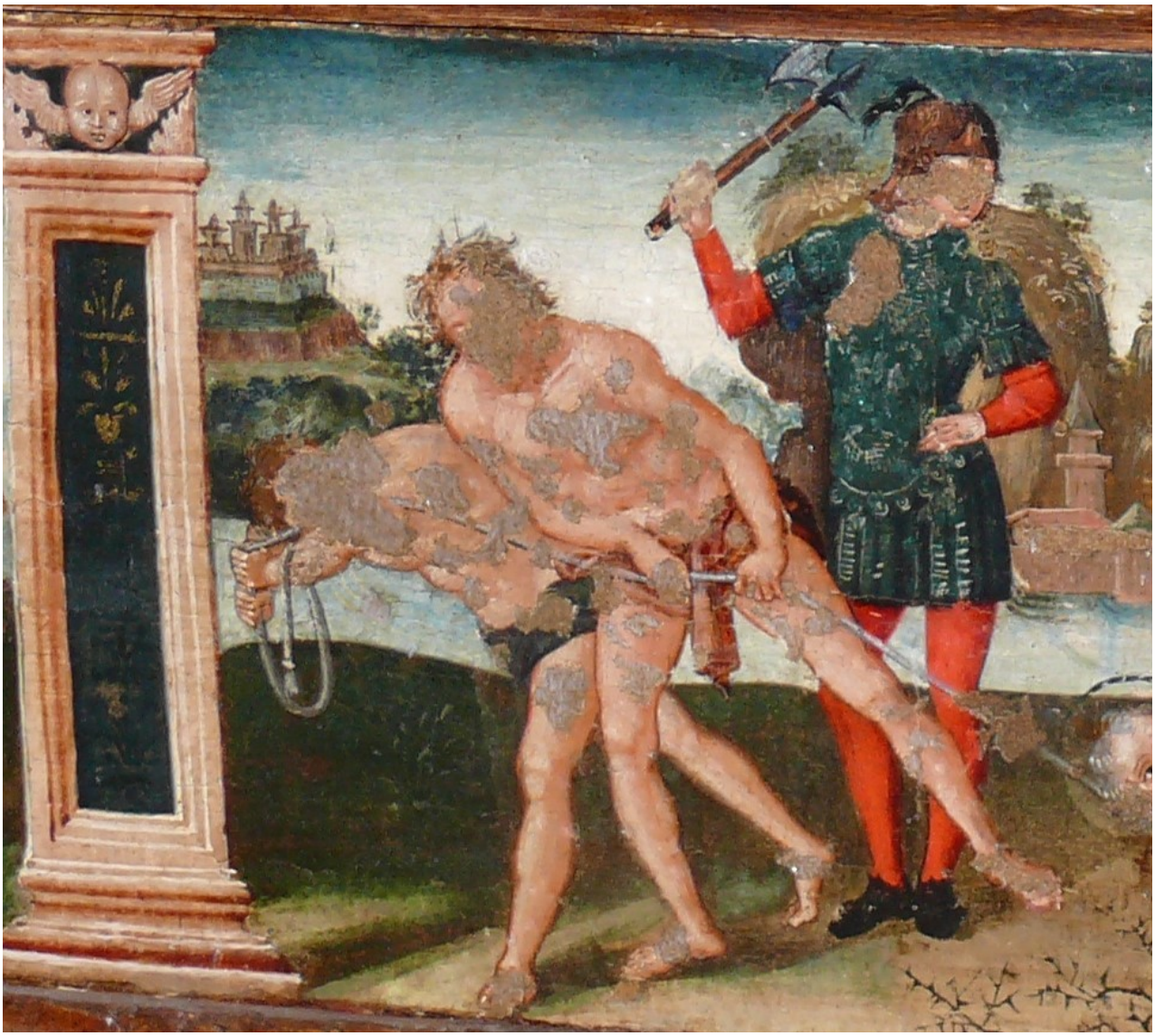


Fig. 15. Anonimo pittore di cultura fiorentina, *Santa Maria Maddalena*, Viterbo, Chiesa di San Marco, *Pala di San Marco*, pilastrini laterali



Figg. 16-20. Anonimo collaboratore di Giovan Francesco D'Avanzarano, *Storie di san Marco*
Viterbo, Chiesa di San Marco, *Pala di San Marco*, scomparti di predella







Figg. 21-22. Giovan Francesco D'Avanzarano, decorazione absidale della cappella di Santa Maria della Peste, Montefiascone, Chiesa di Sant'Agostino.





Fig. 23. Giovan Francesco D'Avanzarano, *San Sebastiano*, Cappella di Santa Maria della Peste, Montefiascone, Chiesa di Sant'Agostino, imposta sinistra dell'arco absidale.



Fig. 24. Giovan Francesco D'Avanzarano, Cappella di Santa Maria della Peste, Montefiascone, Chiesa di Sant'Agostino, imposta sinistra dell'arco absidale, part.



Fig. 25. Giovan Francesco D'Avanzarano, Cappella di Santa Maria della Peste, Montefiascone, Chiesa di Sant'Agostino, imposta sinistra dell'arco absidale, part.

(nella pagina successiva)
Fig. 26. Giovan Francesco D'Avanzarano, *Vergine annunciata,* Montefiascone, Chiesa di Sant'Agostino,Cappella di Santa Maria della Peste, arco absidale, part.



Fig. 27. Giovan Francesco D'Avanzarano, Cappella di Santa Maria della Peste, Montefiascone, Chiesa di Sant'Agostino, imposta sinistra dell'arco absidale, part.

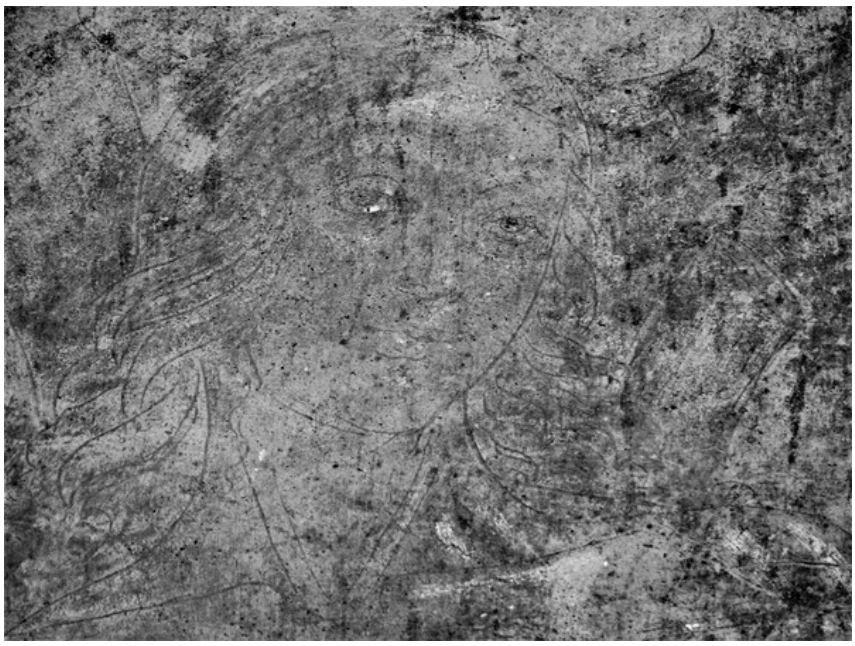
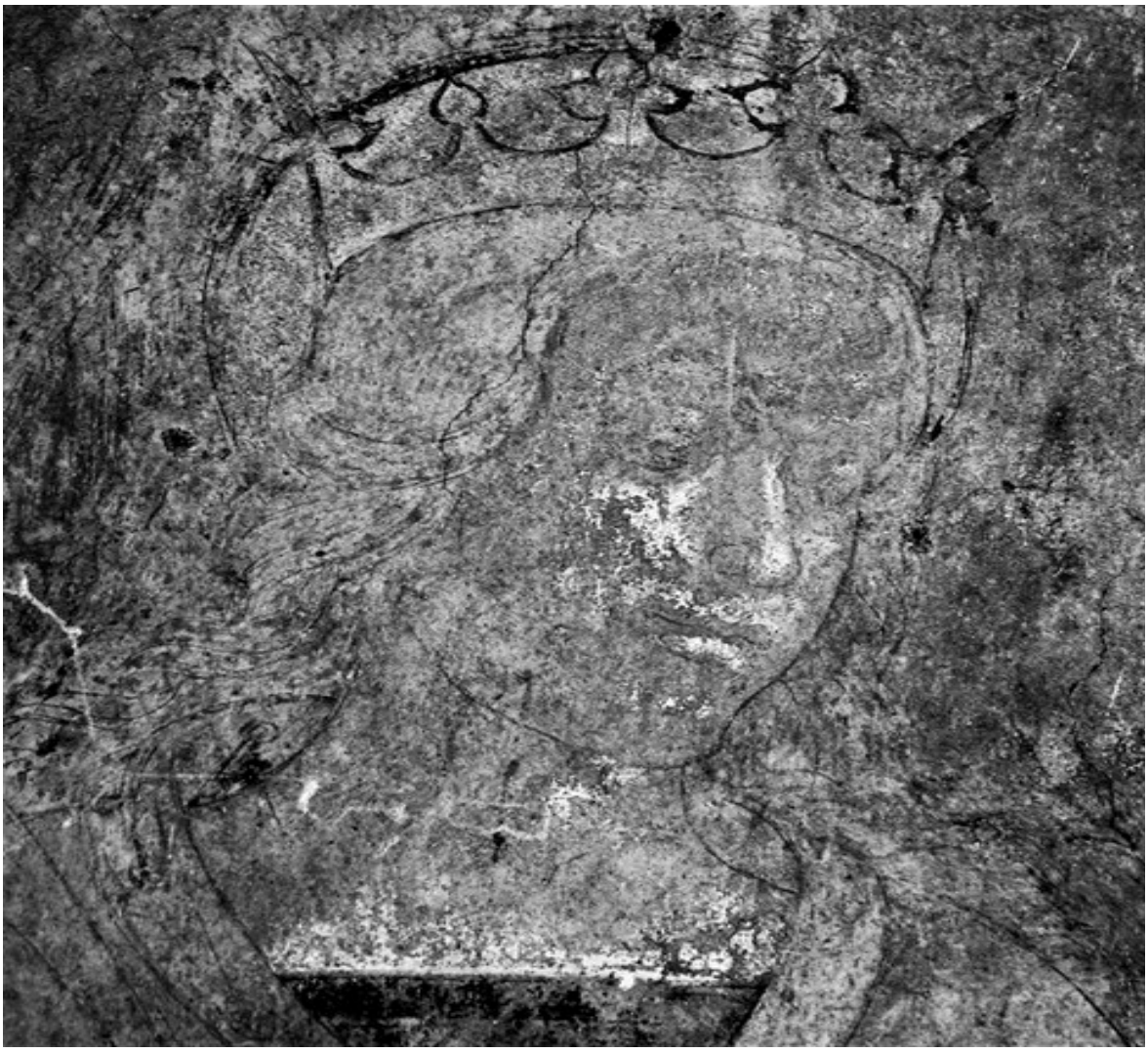


Fig. 28. Giovan Francesco D'Avanzarano, *San Sebastiano*, Cappella di Santa Maria della Peste, Montefiascone, Chiesa di Sant'Agostino, part. Con l'incisione del volto sull'intonaco.

Fig. 29. Giovan Francesco D'Avanzarano, *Santa Caterina d'Alessandria*, Cappella di Santa Maria della Peste, Montefiascone, Chiesa di Sant'Agostino, part. Con l'incisione del volto sull'intonaco.





Figg. 30-31. Giovan Francesco D'Avanzarano, *San Rocco*, Cappella di Santa Maria della Peste, Montefiascone, Chiesa di Sant'Agostino, part. Con l'incisione del volto sull'intonaco.





Fig. 32. Giovan Francesco D'Avanzarano, *Angeli musicanti*, Cappella di Santa Maria della Peste, Montefiascone, Chiesa di Sant'Agostino, parete destra.





Figg. 33-34. Giovan Francesco D'Avanzarano, *Angeli musicanti*, Cappella di Santa Maria della Peste, Montefiascone, Chiesa di Sant'Agostino, parete destra, part.



Fig. 35. Giovan Francesco D'Avanzarano, *Angeli cantori*, Cappella di Santa Maria della Peste, Montefiascone, Chiesa di Sant'Agostino, parete destra.

Fig. 36. Giovan Francesco D'Avanzarano, *Adorazione dei Magi*, Cappella di Santa Maria della Peste, Montefiascone, Chiesa di Sant'Agostino, parete destra.





Figg. 37-39. Giovan Francesco D'Avanzarano, *Adorazione dei Magi*, Cappella di Santa Maria della Peste, Montefiascone, Chiesa di Sant'Agostino, parete destra, part.







Fig. 40-41. Il “Sordo”, *Sposalizio della Vergine*, Cappella di Santa Maria della Peste, Montefiascone, Chiesa di Sant'Agostino, parete sinistra.



Fig. 42-43. Il “Sordo”,
Sposalizio della Vergine, Cappella di Santa Maria della Peste, Montefiascone, Chiesa di Sant'Agostino,
parete sinistra, part.







Fig. 44. Il “Sordo”, *Sposalizio della Vergine*, Cappella di Santa Maria della Peste, Montefiascone, Chiesa di Sant'Agostino, parete sinistra, part.

(nella pagina successiva)
Fig. 45. Anonimo pittore romano (Giovanni Paolo di Francesco Falente?), *Santa Cristina e donatrice*, Bolsena, Basilica di Santa Cristina, Cappella del Santissimo Sacramento.





Fig. 47. Anonimo pittore romano (Giovanni Paolo di Francesco Falente?), *Santa Cristina e donatrice*, Bolsena, Basilica di Santa Cristina, Cappella del Santissimo Sacramento, part.

Fig. 48. Giovan Francesco D'Avanzarano, *Madonna con il Bambino tra i santi Marco e Bernardo*, Viterbo, Chiesa di San Marco, particolare con il volto della Vergine.





Fig. 50. Bolsena, Chiesa di San Francesco, veduta dell'abside

Figg. 51-52. Anonimi pittori romani (Giovanni Paolo di Francesco Falente e collaboratore?), Bolsena, Chiesa di San Francesco, veduta della parete di fondo dell'abside.







Figg. 53. Anonimi pittori romani (Giovanni Paolo di Francesco Falente e collaboratore?), Bolsena, Chiesa di San Francesco, veduta della parete destra dell'abside.





Figg. 55. Anonimi pittori romani (Giovanni Paolo di Francesco Falente e collaboratore?), Bolsena, Chiesa di San Francesco, veduta della parete sinistra dell'abside.

(nella pagina precedente)
Figg. 54. Anonimi pittori romani (Giovanni Paolo di Francesco Falente e collaboratore?), *Apostoli ed Evangelisti*, Bolsena, Chiesa di San Francesco, veduta della parete destra dell'abside.



Fig. 55. Anonimi pittori romani (Giovanni Paolo di Francesco Falente e collaboratore?), *Santo Evangelista*, Bolsena, Chiesa di San Francesco, abside, parete sinistra, part.



Fig. 56. Anonimi pittori romani (Giovanni Paolo di Francesco Falente e collaboratore?), *Sant'Andrea*, Bolsena, Chiesa di San Francesco, abside, parete sinistra



Fig. 57. Anonimi pittori romani (Giovanni Paolo di Francesco Falente e collaboratore?), *Santo Evangelista*, Bolsena, Chiesa di San Francesco, abside, parete sinistra, part.

Fig. 58. Anonimi pittori romani (Giovanni Paolo di Francesco Falente e collaboratore?), *Gli Eletti entrano in Paradiso*, Bolsena, Chiesa di San Francesco, abside, parete sinistra, part.





Fig. 59. Anonimi pittori romani (Giovanni Paolo di Francesco Falente e collaboratore?), *Gli Eletti entrano in Paradiso*, Bolsena, Chiesa di San Francesco, abside, parete sinistra, part.

Fig. 60. Anonimi pittori romani (Giovanni Paolo di Francesco Falente e collaboratore?), *Gli Eletti entrano in Paradiso*, Bolsena, Chiesa di San Francesco, abside, parete sinistra, part.







Fig. 61-62. Anonimi pittori romani (Giovanni Paolo di Francesco Falente e collaboratore?), *San Filippo*, *San Pietro*, Bolsena, Chiesa di San Francesco, abside, parete destra.

Fig. 63-64. Anonimi pittori romani (Giovanni Paolo di Francesco Falente e collaboratore?), *San Filippo*, *San Pietro*, Bolsena, Chiesa di San Francesco, abside, parete destra, part.

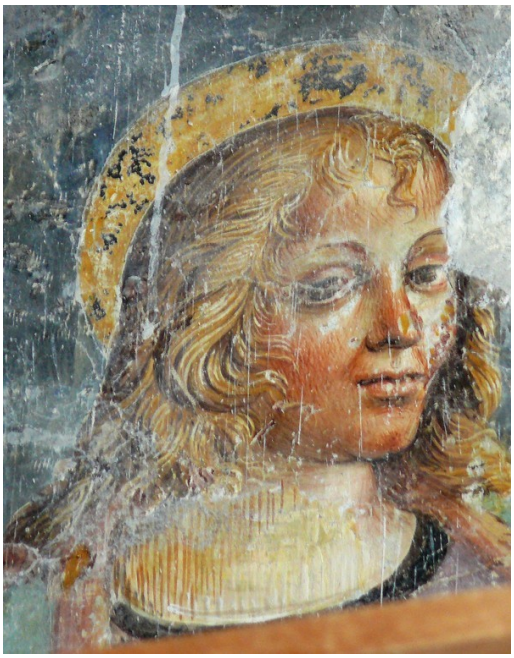






Fig. 65. Anonimi pittori romani (Giovanni Paolo di Francesco Falente e collaboratore?), *San Giacomo*, Bolsena, Chiesa di San Francesco, abside, parete sinistra.

(nella pagina successiva)
Fig. 67. Anonimi pittori romani (Giovanni Paolo di Francesco Falente e collaboratore?), *Inferno*, Bolsena, Chiesa di San Francesco, abside, parete sinistra, part.



Fig. 66. Anonimi pittori romani (Giovanni Paolo di Francesco Falente e collaboratore?), *Inferno*, Bolsena, Chiesa di San Francesco, abside, parete sinistra, part.



Fig. 68. Anonimi pittori romani (Giovanni Paolo di Francesco Falente e collaboratore?), *Angelo annunciante*, Bolsena, Chiesa di San Francesco, abside, parete di fondo.





Fig. 69. Anonimi pittori romani (Giovanni Paolo di Francesco Falente e collaboratore?), *Stimmate di san Francesco*, Bolsena, Chiesa di San Francesco, abside, parete di fondo.

Fig.70. Anonimi pittori romani (Giovanni Paolo di Francesco Falente e collaboratore?), *San Girolamo penitente*, Bolsena, Chiesa di San Francesco, abside, parete di fondo.





Fig. 71. Giovan Francesco D'Avanzarano, *Madonna con il Bambino e i santi Bartolomeo e Giacomo,* Bagnoregio, Chiesa della Santissima Annunziata.

Fig. 72. Giovan Francesco D'Avanzarano, *Martirio di san Bartolomeo*, Bagnoregio, Chiesa della Santissima Annunziata.





Figg. 73-74. Giovan Francesco D'Avanzarano, *Madonna con il Bambino e i santi Bartolomeo e Giacomo*, Bagnoregio, Chiesa della Santissima Annunziata, part.

(Nella pagina successiva)
Fig. 75. Giovan Francesco D'Avanzarano, *Madonna con il Bambino e i santi Bartolomeo e Giacomo*, Bagnoregio, Chiesa della Santissima Annunziata, particolare con San Bartolomeo.

Fig. 76. Giovan Francesco D'Avanzarano, *Madonna con il Bambino e i santi Bartolomeo e Giacomo*, Bagnoregio, Chiesa della Santissima Annunziata, particolare con san Giacomo.









Figg. 77-78. Giovan Francesco D'Avanzarano,
Madonna con il Bambino in trono,
Montefiascone, Chiesa di San Francesco.





Figg. 79-80. Giovan Francesco D'Avanzarano (attr.),
Madonna con il Bambino in trono,
Tuscania, Chiesa di San Giovanni.





Fig. 81. Giovan Francesco D'Avanzarano (attr.), *Madonna con il Bambino in trono*, Tuscania, Chiesa di San Giovanni, part.



Fig. 82. Giovan Francesco D'Avanzarano (attr.), *Madonna con il Bambino in trono*, Tuscania, Chiesa di San Giovanni, part.



Figg. 83-84. Giovan Francesco D'Avanzarano, *Madonna con il Bambino e i santi Pietro e Paolo*, Bagnaia, Chiesa di Santa Maria del Rosario.





Figg. 85. Giovan Francesco D'Avanzarano, *Madonna con il Bambino e i santi Pietro e Paolo*, Bagnaia, Chiesa di Santa Maria del Rosario, particolare con il volto di san Pietro.





Figg. 86-87. Le Coppe (fraz. di Stroncone), hiesa diruta di San Biagio.

Figg. 88. Le Coppe (fraz. di Stroncone), Chiesa di San Biagio, cappella inferiore.





Fig. 89. Angelo da Vignanello, *Madonna con il Bambino in trono tra i santi Giovanni Battista e Biagio*, Le Coppe (fraz. di Stroncone), Chiesa di San Biagio, cappella inferiore.



Fig. 90. Angelo da Vignanello, *Madonna con il Bambino in trono tra i santi Giovanni Battista e Biagio*, Le Coppe (fraz. di Stroncone), Chiesa di San Biagio, cappella inferiore, part..





Fig. 91. Angelo da Vignanello, *Madonna con il Bambino in trono tra i santi Giovanni Battista e Biagio*, Le Coppe (fraz. di Stroncone), Chiesa di San Biagio, cappella inferiore, particolare del san Giovanni Battista.

Fig. 92. Angelo da Vignanello, *Madonna con il Bambino in trono tra i santi Giovanni Battista e Biagio*, Le Coppe (fraz. di Stroncone), Chiesa di San Biagio, cappella inferiore, particolare con lo stemma Gattamelata



Fig. 93. Angelo da Vignanello, *Madonna con il Bambino in trono tra i santi Giovanni Battista e Biagio*, Le Coppe (fraz. di Stroncone), Chiesa di San Biagio, cappella inferiore, particolare del san Biagio



Fig. 94. Angelo da Vignanello, *Madonna con il Bambino in trono tra sante e angelo annunciante* Stroncone, Collegiata di San Nicola.



Fig. 95. Angelo da Vignanello, *Madonna con il Bambino in trono tra sante*, Stroncone, Collegiata di San Nicola, part.



Fig. 96. Angelo da Vignanello, *Madonna con il Bambino in trono tra sante*, Stroncone, Collegiata di San Nicola, part.



Fig.. 97. Schifanonia (Narni), Santuario di San Michele Arcangelo.

Fig. 98. Angelo da Vignanello (attr.), *San Sebastiano e Madonna con il Bambino*, Schifanonia (Narni), Santuario di San Michele Arcangelo.





Figg. 99-100. Angelo da Vignanello (attr.), *San Sebastiano e Madonna con il Bambino*, Schifanonia (Narni), Santuario di San Michele Arcangelo, part.





Figg. 101-103. Angelo da Vignanello (attr.), affreschi staccati dalla chiesa di Santo Stefano a Bagnaia, Viterbo, sede di rappresentanza della ex-Casa di Risparmio di Viterbo.









Figg. 104-105. Anonimo artista di cultura viterbese, *Madonna con il Bambino in trono, santi e donatore Gabriele De' Salis* , Santa Marinella, Chiesa di Santa Severa e Lucia.



Fig. 106. Domenico di Giovanni de Ferraris, *Annunciazione e due storie di sante*, Bolsena, Cappella di Santa Lucia, parete d'altare.

Fig. 107. Domenico di Giovanni de Ferraris, *Adorazione dei Magi*, *Adorazione dei Pastori e Circoncisione*, Bolsena, Cappella di Santa Lucia, parete destra.





Fig. 108. Domenico di Giovanni de Ferraris, *Adorazione dei Pastori e il donatore Sorano Leonardi*, Bolsena, Cappella di Santa Lucia, parete destra.

Fig. 109. Domenico di Giovanni de Ferraris, *Adorazione dei Pastori e il donatore Sorano Leonardi*, Bolsena, Cappella di Santa Lucia, parete destra, particolare del volto della Vergine.





Fig. 110. Domenico di Giovanni de Ferraris (attr.), *San Rocco e santa martire*, Bolsena, Cappella del Santissimo Sacramento.

Fig. 111. Domenico di Giovanni de Ferraris (attr.), *Compinato su Cristo morto*,
Civita di Bagnoregio, Cattedrale di San Donato.





Fig. 112. Domenico di Giovanni de Ferraris (attr.), *Compinato su Cristo morto*,
Civita di Bagnoregio,
Cattedrale di San Donato,
particolare.

CAPITOLO V

L'arte del Pintoricchio e del Perugino tra Umbria meridionale e alto Lazio: Valentino Pica da Viterbo, Antonio del Massaro e i maestri attivi intorno al Lago di Bolsena



Fig. 1. Valentino Pica il giovane, Altare dell'Annunziata, Vitorchiano, chiesa della Trinità.



Figg. 2-3. Valentino Pica il giovane, Altare dell'Annunziata, Vitorchiano, chiesa della Trinità, part.





Fig. 4. Valentino Pica il giovane, *Annunciazione*, Vitorchiano, chiesa della Trinità, particolare con il volto dell'arcangelo Gabriele in cui sono ben visibili le ricostruzioni eseguite nel corso del restauro.

Fig. 5. Valentino Pica il giovane, Altare dell'Annunziata, Vitorchiano, Chiesa della Trinità, part della parte alta con il san Giovanni Battista e angeli.





Fig. 6. Valentino Pica il giovane, Altare dell'Annunziata, Vitorchiano, chiesa della Trinità, part. della decorazione a candelabre.

Fig. 7. Valentino Pica il giovane, Altare dell'Annunziata, Vitorchiano, chiesa della Trinità, part. con il volto del Battista.





Fig. 8. Valentino Pica il giovane, Altare dell'Annunziata, Vitorchiano, chiesa della Trinità, part. con il volto del Battista.



Fig. 9. Valentino Pica e Giustino da Montefiascone, *Madonna delle lattanti tra i san Marco e un santo vescovo*, Vitorchiano, chiesa della Madonna di San Nicola.



Fig. 10. Valentino Pica e Giustino da Montefiascone, *Madonna delle lattanti tra i san Marco e un santo vescovo*, Vitorchiano, chiesa della Madonna di San Nicola, part.

Fig. 11. Valentino Pica e Giustino da Montefiascone, *Madonna delle lattanti tra i san Marco e un santo vescovo*, Vitorchiano, chiesa della Madonna di San Nicola, particolare con le balie di Vitorchiano.





Figg. 12-13. Valentino Pica e Giustino da Montefiascone, *Madonna delle lattanti tra i san Marco e un santo vescovo*, Vitorchiano, chiesa della Madonna di San Nicola, part.





Fig. 14. Valentino Pica e Giustino da Montefiascone, *Madonna delle lattanti tra i san Marco e un santo vescovo*, Vitorchiano, chiesa della Madonna di San Nicola, part.



Fig. 15. Valentino Pica (attr.), *Madonna con il Bambino*, Montefiascone, chiesa di Santa Maria di Montedoro.



Fig. 16. Giovan Francesco D'Avanzarano, Pala di San Marco



Fig. 17. Pastura, lunetta staccata da Santa Maria del Paradiso



Fig. 18. Valentino Pica (attr.), *Madonna con il Bambino*, Montefiascone, chiesa di Santa Maria di Montedoro.



Fig. 19. Valentino Pica (attr.), *Madonna con il Bambino*, Montefiascone, chiesa di Santa Maria di Montedoro, part.



Fig. 20. Valentino Pica e Giustino da Montefiascone, *Madonna delle lattanti tra i san Marco e un santo vescovo*, Vitorchiano, chiesa della Madonna di San Nicola, part.



Fig. 21. Valentino Pica (attr.), *I santi Sebastiano e Rocco*, Montefiascone, chiesa di Santa Maria delle Grazie

(nella pagina successiva)
Fig. 21. Valentino Pica (attr.), *I santi Sebastiano e Rocco*, Montefiascone, chiesa di Santa Maria delle Grazie, particolare con il san Sebastiano.

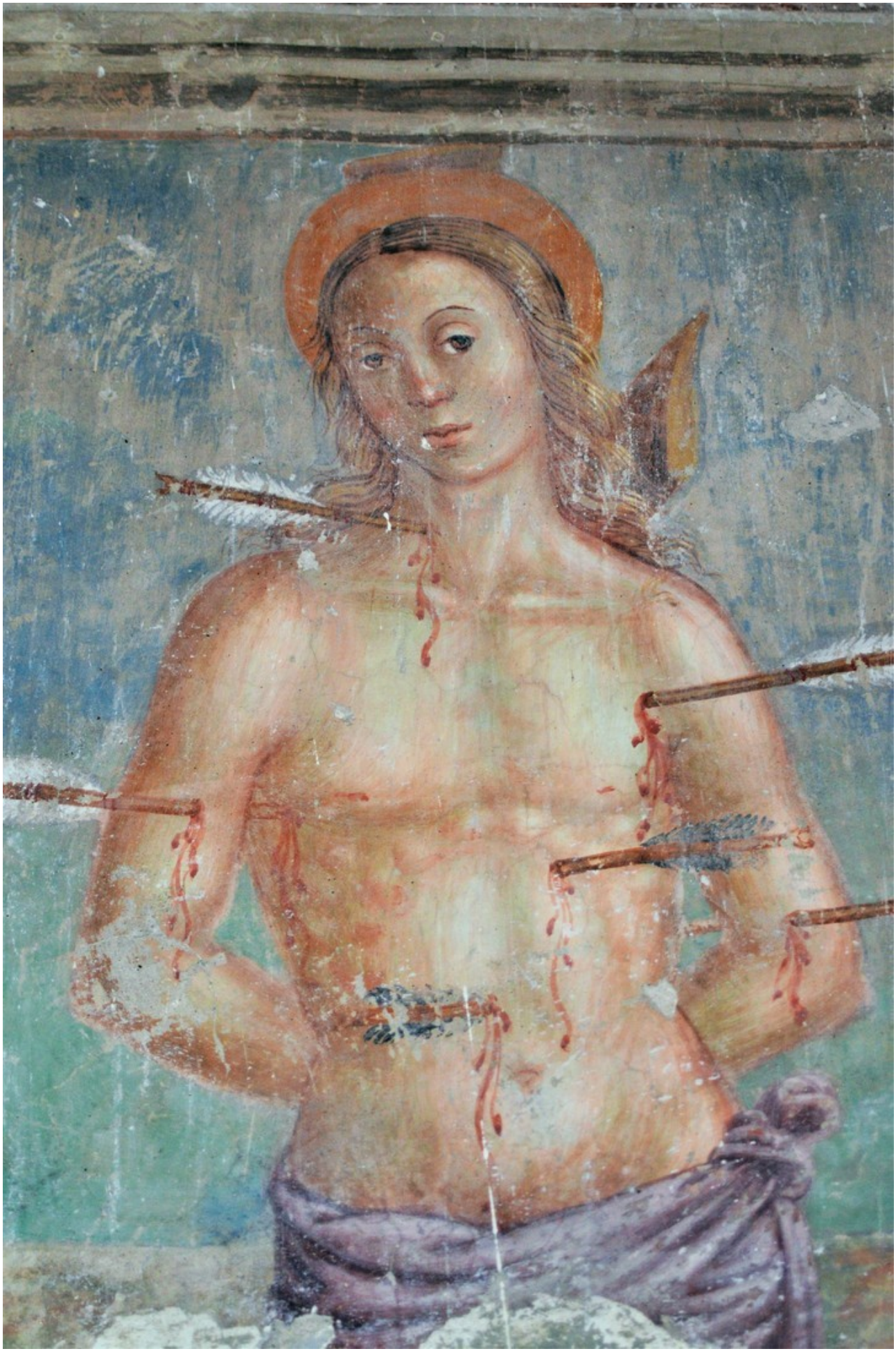






Fig. 22. Pastura (attr.), *San Sebastiano*, Viterbo, chiesa di Santa Maria della Peste.

Fig. 23. Giovan Francesco D'Avanzarano, *San Sebastiano*, Montefiascone, chiesa di Sant'Agostino, cappella di Santa Maria della Pestilenza.

(nella pagina successiva)
Fig. 24. Valentino Pica (attr.), *I santi Sebastiano e Rocco*, Montefiascone, chiesa di Santa Maria delle Grazie, particolare con il san Sebastiano.





Fig. 25. Valentino Pica (attr.), *I santi Sebastiano e Rocco*, Montefiascone, chiesa di Santa Maria delle Grazie, particolare con il san Sebastiano.

Fig. 26. Valentino Pica e Giustino da Montefiascone, *Madonna delle lattanti tra i san Marco e un santo vescovo*, Vitorchiano, chiesa della Madonna di San Nicola, part.





Fig. 27. Pastura, Giovanni Antonio di Marozio e altri anonimi maestri, *Altari ad affresco*, Viterbo, chiesa di santa Maria della Trinità.



Fig. 28. Pastura, Giovanni e Antonio di Marozio (attr.), *San Francesco riceve le stimmate e Trinità*, Viterbo, chiesa di santa Maria della Trinità..



Fig. 29. Pastura (?), *Trinità*, Viterbo, chiesa di santa Maria della Trinità, part.

Fig. 30. Giovanni Antonio di Marozio (?), San Francesco riceve le stimmate, Viterbo, chiesa di santa Maria della Trinità, part.





Figg. 31-33. Anonimo, I santi Fabiano, Sebastiano e Rocco, Viterbo, chiesa di santa Maria della Verità







Fig. 34. Antonio del Massaro detto il Pastura, *Adorazione del Bambino*, Viterbo, Museo Civico.



Fig. 34. Antonio del Massaro detto il Pastura, *Adorazione del Bambino*, Viterbo, Museo Civico.

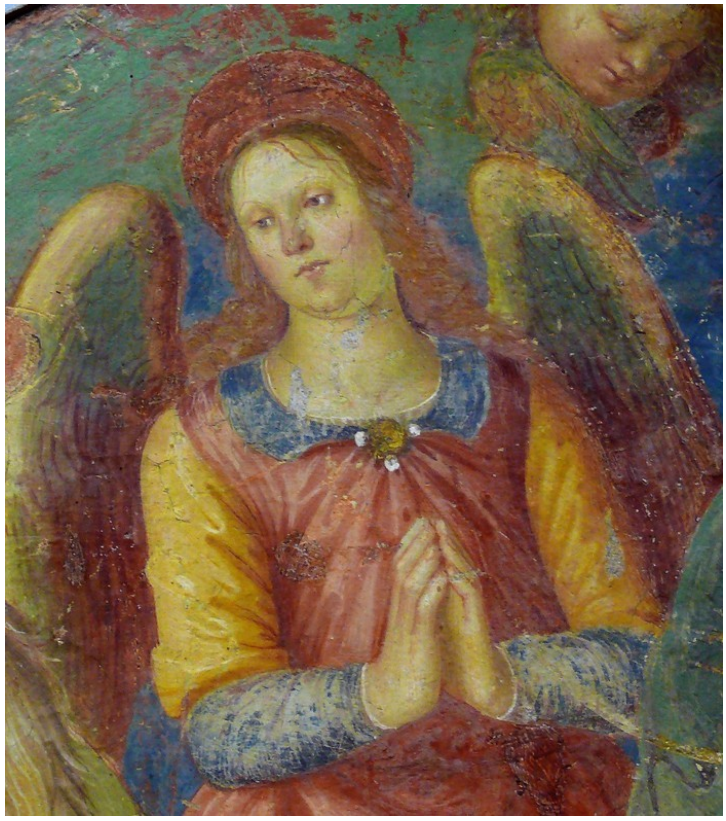


Fig. 34. Antonio del Massaro detto il Pastura, *Adorazione del Bambino*, Viterbo, Museo Civico.





Figg. 37-38. Antonio del Massaro detto il Pastura, *Madonna in trono con il Bambino tra i santi Francesco Girolamo e angeli*, Viterbo, Museo Civico, part.







Figg. 39. Antonio del Massaro detto il Pastura, *Madonna in trono con il Bambino tra i santi Francesco Girolamo e angeli*, Viterbo, Museo Civico, part.



Fig. 40. Orvieto, Cattedrale di Santa Maria Assunta, veduta della tribuna con le scene affrescate dal Pastura.

Fig. 41. Antonio del Massaro detto il Pastura, *Annunciazione*, Orvieto, Cattedrale di Santa Maria Assunta.





Fig. 42. Antonio del Massaro detto il Pastura, *Visitazione*, Orvieto, Cattedrale di Santa Maria Assunta, particolare.

Fig. 43. Antonio del Massaro detto il Pastura, *Visitazione*, Orvieto, Cattedrale di Santa Maria Assunta particolare.





Fig. 45. Antonio del Massaro detto il Pastura (attr.), *Retorica*, Roma, Città del Vaticano, Appartamenti Borgia, particolare.





Fig. 46. Antonio del Massaro detto il Pastura (attr.), *San Sebastiano*, Viterbo, chiesa di Santa Maria della Peste, particolare.

Fig. 47. Antonio del Massaro detto il Pastura (attr.), *Madonna con il Bambino tra i santi Francesco e Chiara*, Roma, chiesa di San Cosimato.





Figg. 48-49. Eusebio Vascelletti (attr.), *I santi Agostino e Rocco*, Orvieto, chiesa di San Rocco







Figg. 50-51. Eusebio Vascelletti (attr.), *Madonna in trono con il Bambino*, Orvieto, chiesa di San Rocco, part.



Figg. 52-53. Eusebio Vascelletti (attr.), *I santi Agostino e Rocco*, Orvieto, chiesa di San Rocco, part.



Fig. 54. Eusebio Vascelletti (attr.), *San Francesco*, Orvieto, chiesa di San Rocco, part.



Fig. 55. Eusebio Vascelletti (attr.), *San Giovanni Battista*, Orvieto, chiesa di San Rocco, part.



Fig. 55. Eusebio Vascelletti (attr.), *San Sebastiano*, Orvieto, chiesa di San Rocco, part.





Fig. 56. Eusebio Vascelletti (attr.), *Il Cristo, san Giovanni Battista e san Sebastiano,* Orvieto, chiesa di San Rocco, part.

Fig. 57. Eusebio Vascelletti (attr.), *Il Cristo che scaglia le frecce della peste*, Orvieto, chiesa di San Rocco, part.





Fig. 58. Eusebio Vascelletti (attr.), *San Giovanni Battista*, Orvieto, chiesa di San Rocco, part.



Fig. 59. Orvieto, chiesa di San Paolo

Fig. 60. Eusebio Vascelletti (attr.), *Le nozze mistiche di Santa Caterina d'Alessandria e le sante Maria Maddalena, Caterina da Siena e Agnese*, Orvieto, chiesa di San Paolo.







Figg. 61-62. Eusebio Vascelletti (attr.), *Le nozze mistiche di Santa Caterina d'Alessandria e le sante Maria Maddalena, Caterina da Siena e Agnese*, Orvieto, chiesa di San Paolo, part.



Fig. 63-65. Eusebio Vascelletti (attr.), *Le nozze mistiche di Santa Caterina d'Alessandria e le sante Maria Maddalena, Caterina da Siena e Agnese*, Orvieto, chiesa di San Paolo, part.





CAPITOLO VI

La diffusione del Raffaellismo tra alto Lazio e Umbria meridionale: Giovanni da Reggio, Guido Pensieri, Giovan Francesco Perini e altri maestri di "scuola romana" attivi in periferia



Fig. 1. Ignoto pittore raffaellesco, *Figura di letterato e scena mitologica*, Gradoli, Palazzo Farnese, Sala del loggiato.





Fig. 3. Ignoto pittore raffaellesco, *Investitura di Ranuccio Farnese a Gonfaloniere di Santa Romana* Chiesa, Capodimonte, Rocca Farnese.

Fig. 4. Ignoto pittore raffaellesco, *Fregio con scena di lotta tra puttini*, Narni, chiesa di Sant'Agostino, Cappella di San Sebastiano.







Fig. 7. Baldassarre Peruzzi (attr.), Roma, Farnesina, Loggia dei Pianeti, part.

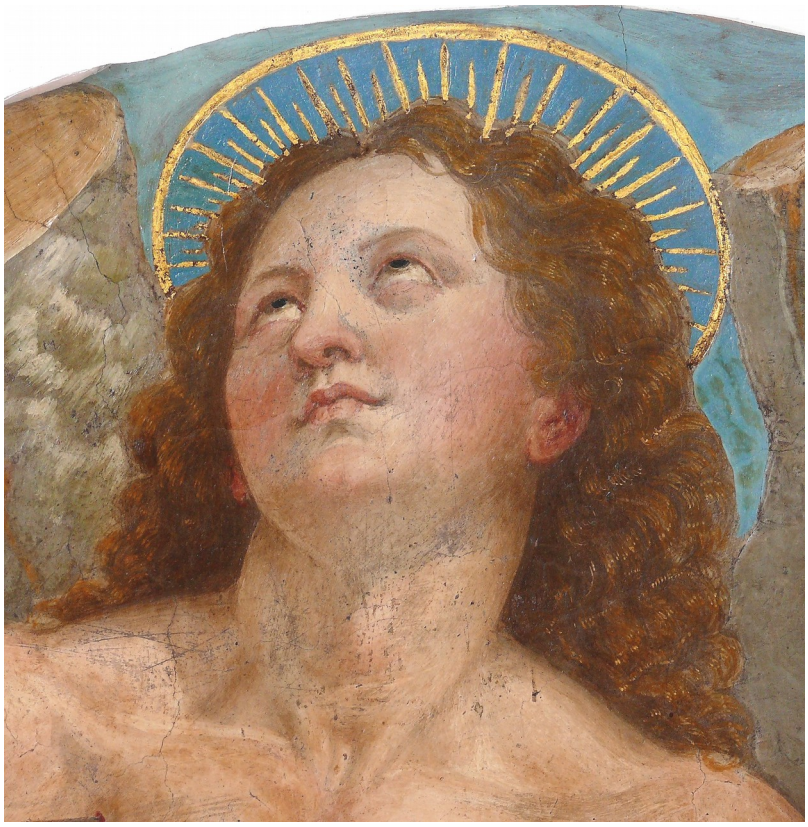
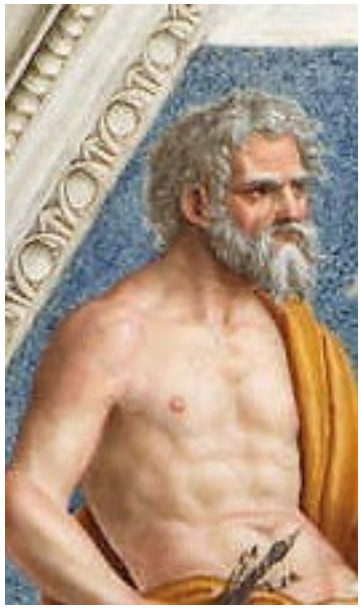


Fig. 6. Baldassarre Peruzzi (attr.), *San Sebastiano*, Bomarzo, chiesa di Santa Maria Assunta, part.







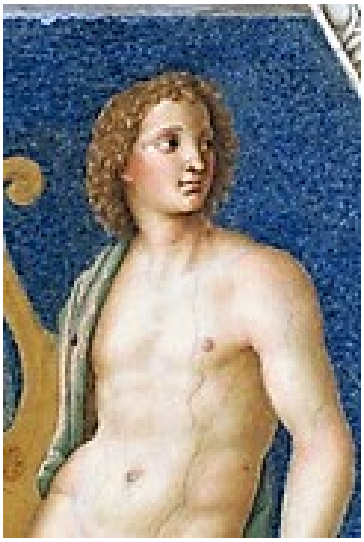


Fig. 8. Baldassarre Peruzzi (attr.), *San Sebastiano*, Bomarzo, chiesa di Santa Maria Assunta.

Figg. 9-11. Baldassarre Peruzzi (attr.), Roma, Farnesina, Loggia dei Pianeti, part.



Fig. 12. Lorenzo Torresani, *San Sebastiano conforta i santi Marco e Marcelliano*, Narni, chiesa di Sant'Agostino, Cappella di San Sebastiano.

Fig. 13. Antonio Maria Biancolini da Modena, *Sant'Antonio da Padova tra i santi Sebastiano e Rocco*, Capranica, chiesa di San Francesco.





Fig. 14. Antonio Maria Biancolini da Modena, *Sant'Antonio da Padova tra i santi Sebastiano e Rocco* (particolare), Capranica, chiesa di San Francesco.





Figg. 15-16. Antonio Maria Biancolini da Modena, *Sant'Antonio da Padova tra i santi Sebastiano e Rocco* (particolari), Capranica, chiesa di San Francesco.



Fig. 17. Jacopo Siculo (attr.), *Madonna col Bambino e san Giovannino tra i santi Pietro e Paolo*, Civita Castellana, chiesa di San Francesco.



Figg. 18-19. Jacopo Siculo (attr.), *Madonna col Bambino e san Giovannino tra i santi Pietro e Paolo* (particolari), Civita Castellana, chiesa di San Francesco.





Fig. 20. Jacopo Siculo (attr.), *Madonna col Bambino e san Giovannino tra i santi Pietro e Paolo* (particolare), Civita Castellana, chiesa di San Francesco.



Figg. 21-22. Vitorchiano, chiesa della Madonna di San Nicola, particolari della facciata e dell'interno.





Fig. 23. Vitorchiano, chiesa della Madonna di San Nicola, interno.



Fig. 24. Vitorchiano, chiesa della Madonna di San Nicola, interno, altare maggiore.



Figg. 25-26. Guido Pensieri e Giovanni da Reggio, particolari delle decorazioni dell'arco absidale, Vitorchiano, chiesa della Madonna di San Nicola.





Fig. 27. Guido Pensieri(?), *Madonna in trono con il Bambino tra i santi Pietro e Paolo*, Vitorchiano, chiesa della Madonna di San Nicola.



Fig. 28. Giovanni da Reggio(?), *Madonna in trono con il Bambino tra i santi Rocco e Sebastiano(?)*, Vitorchiano, chiesa della Madonna di San Nicola.



Fig. 29. Guido Pensieri(?), *Madonna in trono con il Bambino tra i santi Pietro e Paolo* (particolare), Vitorchiano, chiesa della Madonna di San Nicola.



Figg. 30-31. Guido Pensieri(?), *Madonna in trono con il Bambino tra i santi Pietro e Paolo* (particolari), Vitorchiano, chiesa della Madonna di San Nicola.





Fig. 32-33. Giovanni da Reggio(?), *Madonna in trono con il Bambino tra i santi Rocco e Sebastiano(?)* (particolare), Vitorchiano, chiesa della Madonna di San Nicola.





Figg. 34-35. Giovanni da Reggio(?), *Madonna in trono con il Bambino tra i santi Rocco e Sebastiano(?)* (particolari), Vitorchiano, chiesa della Madonna di San Nicola.





Sebastiano(?) (particolare), Vitorchiano, chiesa della Madonna di San Nicola.



Figg. 37-39. Giovanni da Reggio(?), *Madonna in trono con il Bambino tra i santi Rocco e Sebastiano(?)* (particolare), Vitorchiano, chiesa della Madonna di San Nicola.







Figg. 40-41. Giovanni da Reggio(?), *Madonna in trono con il Bambino tra i santi Rocco e Sebastiano(?)* (particolare), Vitorchiano, chiesa della Madonna di San Nicola.





Fig. 42. Giovanni da Reggio(?), *San Michele arcangelo*, Vitorchiano, chiesa della Madonna di San Nicola.





Fig. 43. Giovanni da Reggio(?), *San Michele arcangelo*, Vitorchiano, chiesa della Madonna di San Nicola, part.



Fig. 43. Giovanni da Reggio(?), *San Michele arcangelo*, Vitorchiano, chiesa della Madonna di San Nicola, part.

(nella pagina successiva)
Fig. 44-45. Giovanni da Reggio(?), *San Michele arcangelo*, Vitorchiano, chiesa della Madonna di San Nicola, part.







Fig. 46. Ostia Antica, Castello, scalone, prima rampa, decorazione della volta.

Figg. 47-48. Città del Vaticano, Palazzi Apostolici, Stanza di Eliodoro, particolari della volta.







Fig. 49-50. Giovanni da Reggio(?), *San Michele arcangelo*, Vitorchiano, chiesa della Madonna di San Nicola, part.

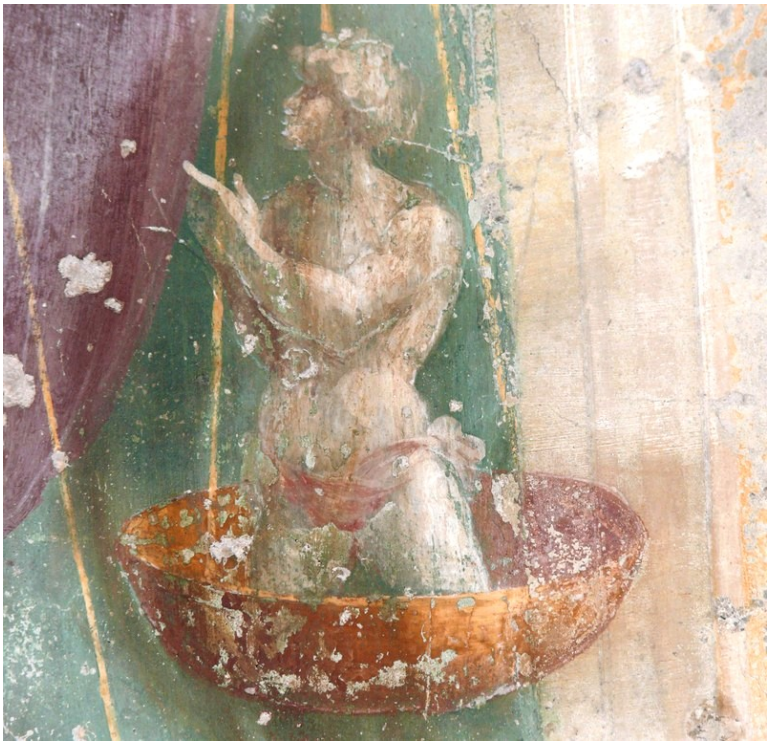




Fig. 51. Vitorchiano, chiesa della Madonna di San Nicola, interno, parete destra.



Fig. 52. Vitorchiano, chiesa della Madonna di San Nicola, interno, parete sinistra.

(nella pagina successiva)
Fig. 53. Maestro Bernardino, *Altare di San Giovanni e Scene della vita di Cristo*, Vitorchiano, chiesa della Madonna di San Nicola.





Fig. 54. Maestro Bernardino, *Battesimo di Cristo*, Vitorchiano, chiesa della Madonna di San Nicola.



Figg. 55-56. Maestro Bernardino, *Battesimo di Cristo*, Vitorchiano, chiesa della Madonna di San Nicola.



(nella pagina successiva)
Fig. 57. Maestro Bernardino, *Adorazione del Bambino*, Vitorchiano, chiesa della Madonna di San Nicola.
Fig. 58. Maestro Bernardino, Strage degli Innocenti, Vitorchiano, Madonna di San Nicola.







Fig. 59. Marcantonio Raimondi, *Strage degli Innocenti*.

Fig. 60. Maestro Bernardino, *Scene della vita di Cristo*, Vitorchiano, chiesa della Madonna di San Nicola, particolare con la firma del pittore in una grottesca della parete sinistra.





Fig. 61. Maestro Bernardino (attr.),*Crocifissione tra i santi Francesco e Girolamo e altri santi*, Vitorchiano, chiesa di San Pietro.

Fig. 62. Maestro Bernardino (attr.),*Crocifissione tra i santi Francesco e Girolomo*, Vitorchiano, chiesa di San Pietro, part.





Fig. 63. Maestro Bernardino (attr.),*Crocifissione tra i santi Francesco e Girolomo*, Vitorchiano, chiesa di San Pietro, part.

Fig. 64. Maestro Bernardino, *Scena con assedio di città*, Vitorchiano, chiesa della Madonna di San Nicola.





Fig. 65. Maestro Bernardino, *Scena con assedio di città*, Vitorchiano, chiesa della Madonna di San Nicola, particolare con la citazione del “Maurizio” di Orvieto.



Fig. 66. Maestro Bernardino, *Altare Guerra*, Vitorchiano, chiesa della Madonna di San Nicola, parete sinistra.



Fig. 67. Maestro Bernardino, *Ascensione*, Vitorchiano, chiesa della Madonna di San Nicola.

Fig. 68. Maestro Bernardino, *Discesa di Cristo agli Inferi*, Vitorchiano, chiesa della Madonna di San Nicola.





Fig. 69. Maestro Bernardino, *Deposizione dalla Croce*, Vitorchiano, chiesa della Madonna di San Nicola.

Fig. 70. Maestro Bernardino, *Salita al Calvario*, Vitorchiano, chiesa della Madonna di San Nicola.





Fig. 71. Maestro Bernardino (attr), *Morte e Assunzione della Vergine*, Vitorchiano, chiesa della Madonna di San Nicola.

Fig. 72. Maestro Bernardino (attr), *Compianto su Cristo morto*, Vitorchiano, chiesa della Madonna di San Nicola, Altare Guerra.





Fig. 73. Maestro Bernardino (attr), *Resurrezione*, Vitorchiano, chiesa della Madonna di San Nicola, Altare Guerra.



Fig. 74. Maestro Bernardino (attr), *San Sebastiano*, Vitorchiano, chiesa della Madonna di San Nicola, Altare Guerra.



Figg. 75-76. Pittore raffaellesco (Guido Pensieri?), *Cristo davanti a Pilato*, Vitorchiano, chiesa della Madonna di San Nicola.





Fig. 77. Pittore raffaellesco (Guido Pensieri?), *Flagellazione di Cristo*, Vitorchiano, chiesa della Madonna di San Nicola.

Fig. 78. Pittore raffaellesco (Guido Pensieri?), *Angelo*, Vitorchiano, chiesa della Madonna di San Nicola.





Figg. 79-80. Anonimo, *Madonna con il Bambino tra i santi Pantaleone e Sebastiano*, Civita di Bagnoregio, Palazzo Vescovile, cappella.





Fig. 81. Anonimo pittore raffaellesco (Giovanni da Reggio?), *Sposalizio mistico di Santa Caterina*, Civita di Bagnoregio, Cattedrale di San Donato.

(nella pagina successiva)
Figg. 82-83. Anonimo pittore raffaellesco (Giovanni da Reggio?), *Sposalizio mistico di Santa Caterina*,Civita di Bagnoregio, Cattedrale di San Donato, particolare.

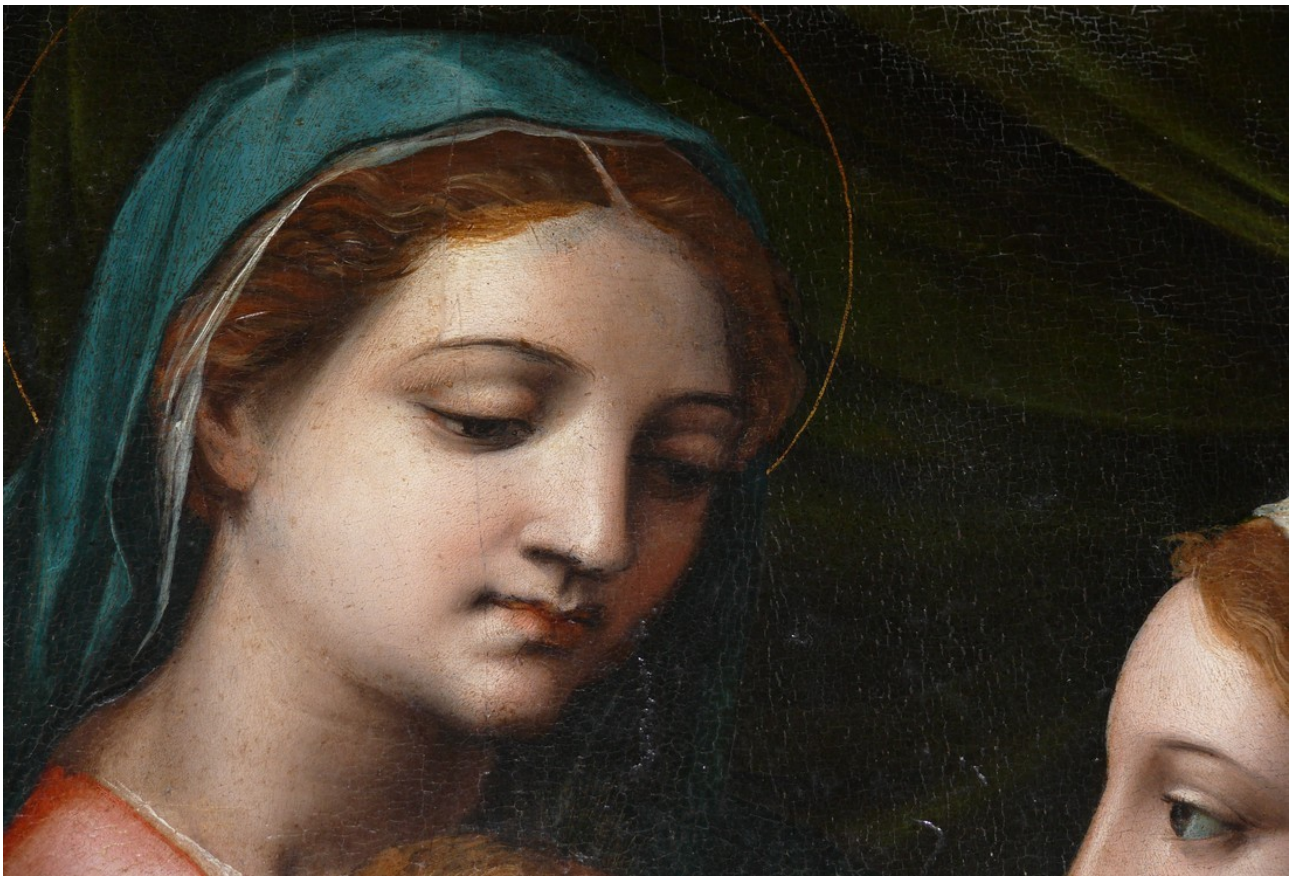






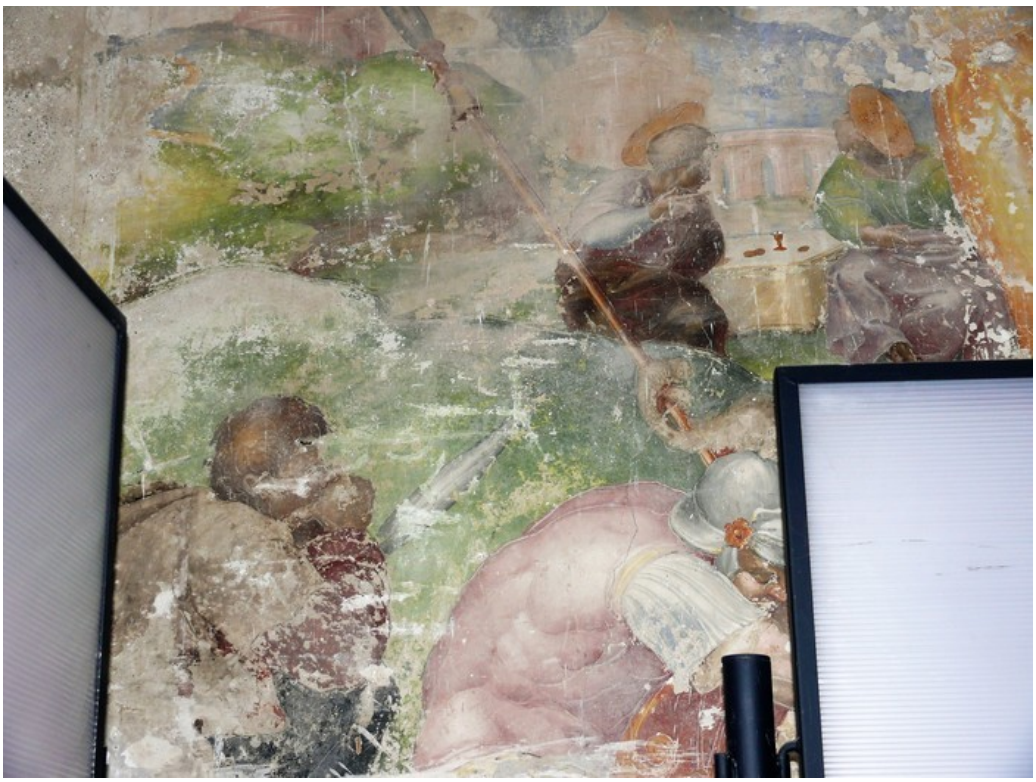
Fig. 84. Anonimo pittore raffaellesco (Giovanni da Reggio?), *Sposalizio mistico di Santa Caterina*, Civita di Bagnoregio, Cattedrale di San Donato, particolare.

(nella pagina successiva)
Figg. 85-86. Giovan Francesco Perini, *Ultima Cena*, Amelia, Cattedrale di Santa Firmina.









Figg. 87-88. Giovan Francesco Perini, *Resurrezione e discesa agli Inferi*, Narni, chiesa di Santa Maria Maggiore (auditorium di San Domenico).



Figg. 89. Giovan Francesco Perini, *Ultima Cena*, Narni, Pinacoteca comunale, depositi.



Fig. 90. Giovan Francesco Perini (attr.), *Vergine dolente*, Lugnano in Teverina, chiesa di San Francesco.



Fig. 91. Giovan Francesco Perini (attr.), *San Giovanni Evangelista*, Lugnano in Teverina, chiesa di San Francesco.



Fig. 92. Giovan Francesco Perini (attr.),*Vergine dolente*, Lugnano in Teverina, chiesa di San Francesco, part.



Fig. 93. Giovan Francesco Perini (attr.),*Ultima Cena*, Amelia, Monastero di San Magno, refettorio.



Figg. 94-95. Anonimo, *Giudizio Universale*, Vitorchiano, chiesa della Madonna di San Nicola, abside.





Fig. 96. Anonimo, *Visitazione*, Vitorchiano, chiesa della Madonna di San Nicola, abside.

Fig. 97. Anonimo, *Nascita della Vergine*, Vitorchiano, chiesa della Madonna di San Nicola, abside.





Fig. 98. Anonimo, *Santa Barbara*, Vitorchiano, chiesa della Madonna di San Nicola, abside.



Figg. 99-100. Giovan Francesco Perini (attr.), *Madonna con il Bambino tra i santi Martino e Antonio Abate*, Vitorchiano, chiesa della Madonna di San Nicola.





Figg. 101-102. Giovan Francesco Perini (attr.), *Madonna con il Bambino tra i santi Martino e Antonio Abate*, Vitorchiano, chiesa della Madonna di San Nicola.





Fig. 103. Giovan Francesco Perini (attr.), *Madonna con il Bambino in trono*, Vitorchiano, Palazzo Comunale, sala del Consiglio.



Fig. 104, Giovan Francesco Perini (attr.) e anonimo seicentesco, *Madonna con il Bambino*, Vitorchiano, chiesa della Trinità



Figg. 105-106. Ignoto seguace di Giovan Francesco Perini, *Madonna con il Bambino tra san Lorenzo e Domenico*, Montefiascone, chiesa di Santa Maria di Montedoro.



CAPITOLO VII
L'insorgenza anticlassica tra Lazio e Umbria



Fig. 1. Monaldo Trofi, *Madonna con il Bambino in trono tra i santi Giovanni Evangelista, Francesco Girolamo e Giovanni Battista*, Canino, collegiata di San Giovanni Evangelista.



Fig. 2. Monaldo Trofi, *Madonna con il Bambino in trono tra i santi Giovanni Evangelista, Francesco Girolamo e Giovanni Battista*, Canino, collegiata di San Giovanni Evangelista.

Figg. 3 e 4 (nella pagina successiva). Monaldo Trofi, *Compinato sul corpo del Cristo morto*, Tarquinia, Museo d'Arte Sacra.







Fig. 5. Monaldo Trofi, *Madonna con il Bambino in trono tra i santi Giovanni Battista, Pietro e Secondiano*, Viterbo, chiesa di San Francesco.



Fig. 6. Monaldo Trofi, *Madonna con il Bambino in trono tra i santi Giovanni Battista, Pietro e Secondiano*, Viterbo, chiesa di San Francesco, part.

Figg. 7-8. Monaldo Trofi, Sant'Antonio abate in cattedra *tra i santi Sebastiano e Rocco*, Tarquinia, Museo d'Arte Sacra.







Fig. 9. Monaldo Trofi, *Adorazione dei Magi*, Tarquinia, Museo d'Arte Sacra, part.

Fig. 10. Monaldo Trofi, *Cristo risorto*, Tarquinia, Museo d'Arte Sacra.



Fig. 11. Monaldo Trofi, *Madonna della Quercia tra i santi Lorenzo e Domenico*, Viterbo, chiesa di Santa Maria della Quercia.



Fig. 12. Monaldo Trofi (attr.) *Polittico di Santa Maria del Riposo*, Tuscania, chiesa di Santa Maria del Riposo.





Figg. 13-14. Monaldo Trofi (attr.), *Pietà con i santi Giovanni Evangelista e Pantaleone*, Tarquinia, chiesa di San Giovanni Gerosolimitano.





Fig. 15. Monaldo Trofi, *Deposizione dalla Croce*, Roma, Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana



Fig. 16. Monaldo Trofi, *Deposizione dalla Croce*, Canino, chiesa di Santa Croce.



Figg. 17-18. Monaldo Trofi, *Deposizione dalla Croce*, Canino, chiesa di Santa Croce, part.





Fig. 19. Monaldo Trofi, *Deposizione dalla Croce*, Canino, chiesa di Santa Croce, part.

Fig. 20. Sutri, chiesa di San Sebastiano



Fig. 21. Rinaldo da Calvi, *Madonna con il Bambino tra i santi Sebastiano e Rocco*, Sutri, chiesa di San Sebastiano.





Fig. 22. Rinaldo da Calvi, *Madonna con il Bambino tra i santi Sebastiano e Rocco*, Sutri, chiesa di San Sebastiano, part.

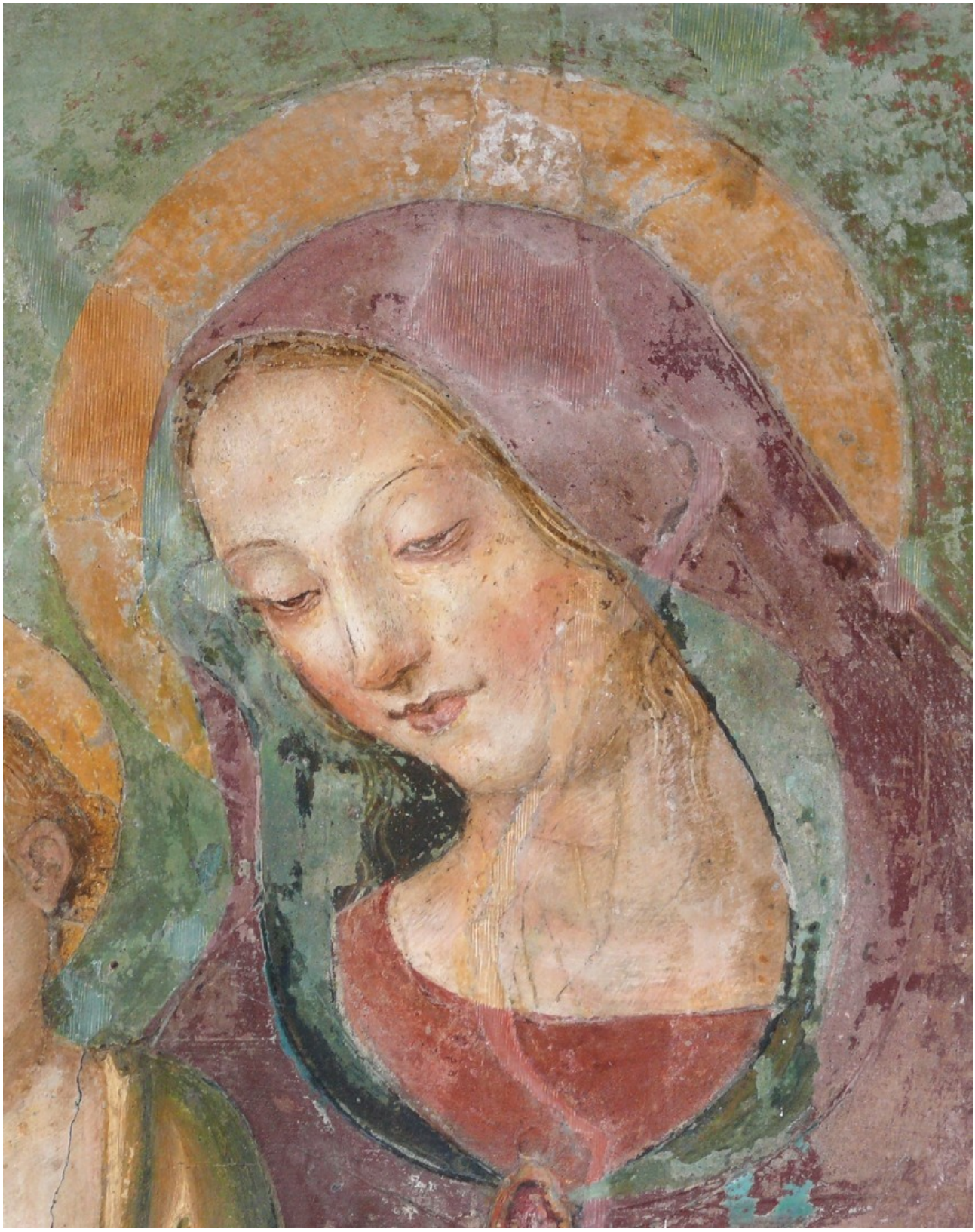


Fig. 23. Rinaldo da Calvi, *Madonna con il Bambino tra i santi Sebastiano e Rocco*, Sutri, chiesa di San Sebastiano, part.

(nella pagina successiva)
Fig. 24. Rinaldo da Calvi, *Madonna con il Bambino tra i santi Sebastiano e Rocco*, Sutri, chiesa di San Sebastiano, part.

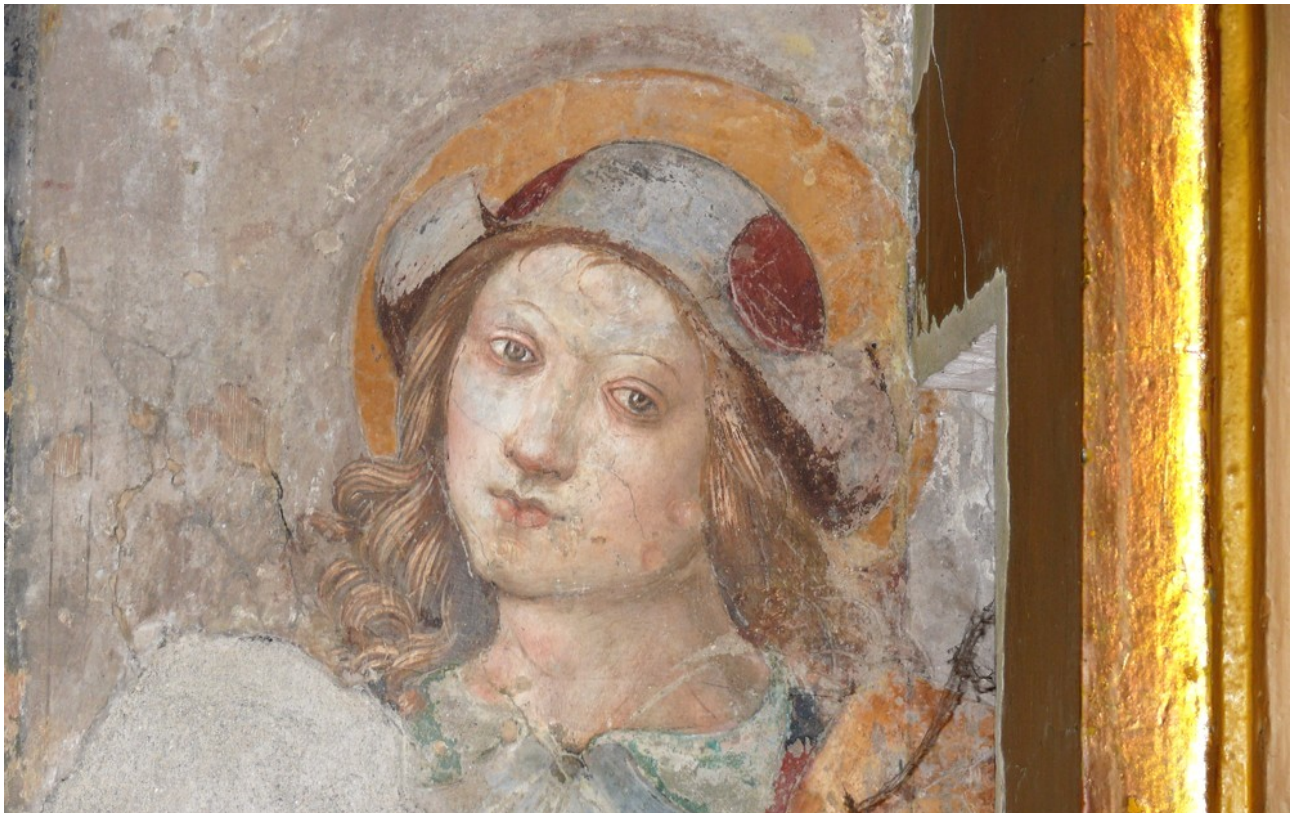


Fig. 25. Rinaldo da Calvi, *Madonna con il Bambino tra i santi Sebastiano e Rocco*, Sutri, chiesa di San Sebastiano, part.





Fig. 26. Rinaldo da Calvi, *Incoronazione della Vergine tra i santi Pietro, Paolo, Giovanni Battista e Nicola*, Stroncone, collegiata di San Nicola.

(nella pagina successiva)
Fig. 27. Rinaldo da Calvi, *Incoronazione della Vergine tra i santi Pietro, Paolo, Giovanni Battista e Nicola*, Stroncone, collegiata di San Nicola, part.



Fig. 28. Rinaldo da Calvi, *Incoronazione della Vergine tra i santi Pietro, Paolo, Giovanni Battista e Nicola*, Stroncone, collegiata di San Nicola, part.



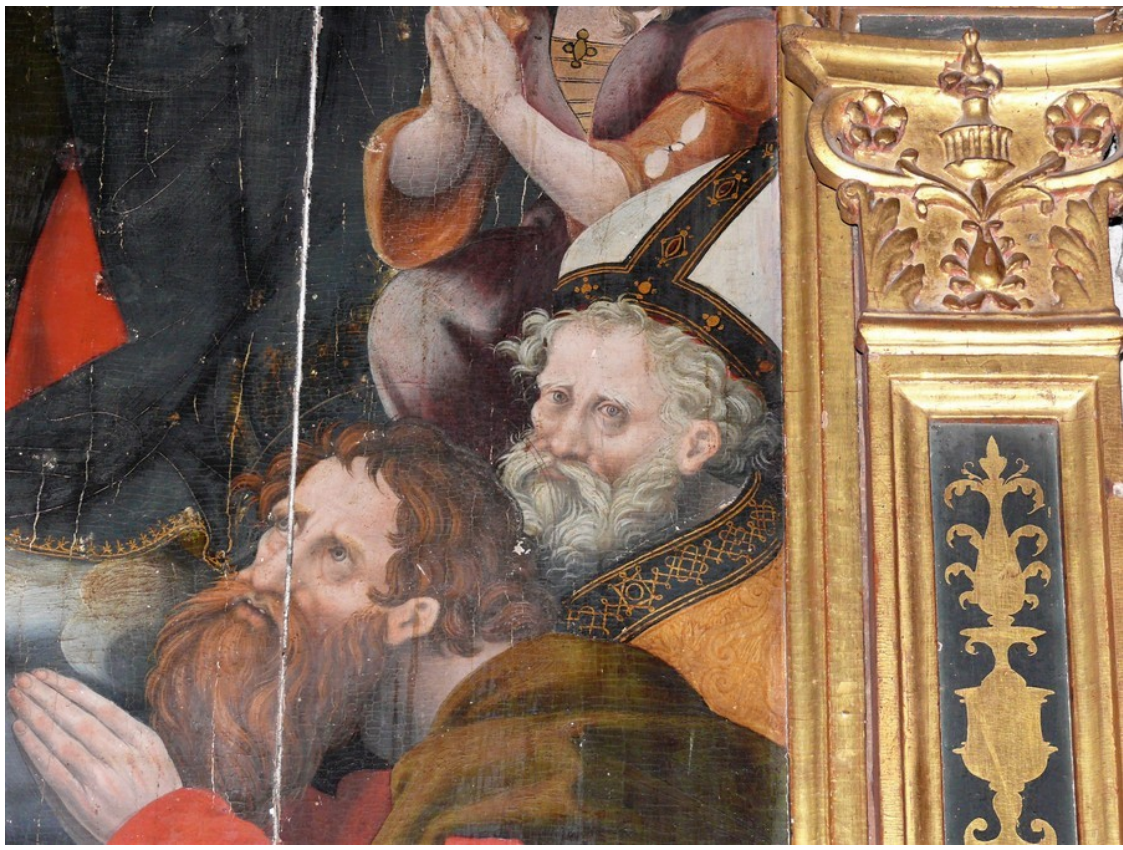


Fig. 29-30. Rinaldo da Calvi, *Incoronazione della Vergine tra i santi Pietro, Paolo*, *Giovanni Battista e Nicola*, Stroncone, collegiata di San Nicola, part.

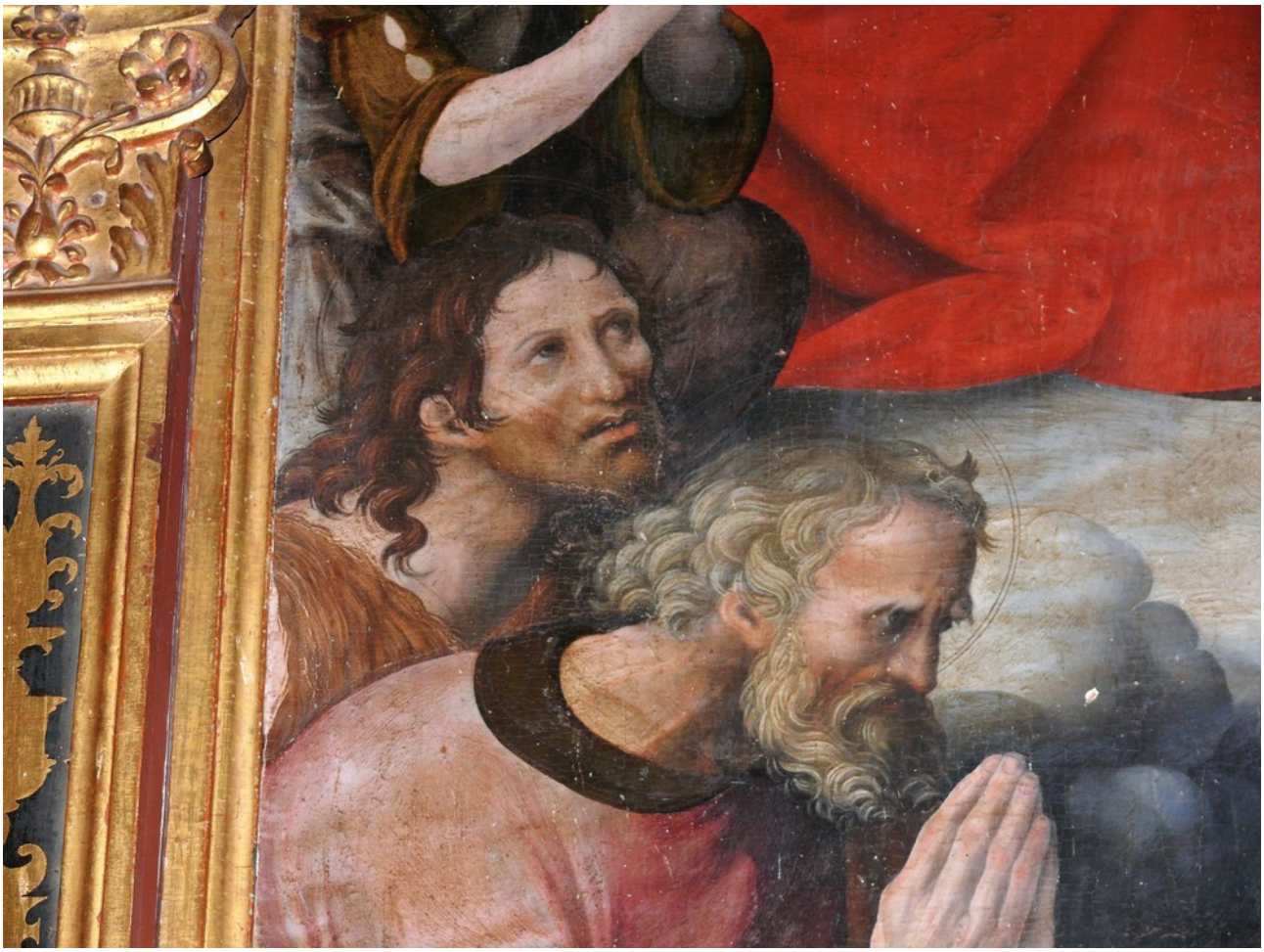




Fig. 31. Rinaldo da Calvi, *Incoronazione della Vergine tra i santi Pietro, Paolo*, *Giovanni Battista e Nicola*, Stroncone, collegiata di San Nicola, part.

Figg. 32-33. Rinaldo da Calvi*, Incoronazione della Vergine e santi*, Stroncone, collegiata di San Nicola, scomparti di predella con Adorazione *del Bambino* e *Adorazione dei Magi*.







Fig. 34. Rinaldo da Calvi (attr.), *Incoronazione della vergine, Evangelisti e Apostoli*, Vallerano, chiesa di San Vittore.

Fig. 35. Rinaldo da Calvi (attr.), *Incoronazione della vergine, Evangelisti e Apostoli*, Vallerano, chiesa di San Vittore, part.











Figg. 36-39. Rinaldo da Calvi (attr.), *Incoronazione della vergine, Evangelisti e Apostoli*, Vallerano, chiesa di San Vittore, part.





Figg. 40-41. Rinaldo da Calvi (attr.), *Incoronazione della vergine, Evangelisti e Apostoli*, Vallerano, chiesa di San Vittore, part.



Figg. 42-43. Rinaldo da Calvi (attr.), *Incoronazione della vergine, Evangelisti e Apostoli*, Vallerano, chiesa di San Vittore, part.





Fig. 44. Rinaldo da Calvi (attr.), *Incoronazione della vergine, Evangelisti e Apostoli*, Vallerano, chiesa di San Vittore, part.



Figg. 45-46. Rinaldo da Calvi (attr.), *Incoronazione della vergine, Evangelisti e Apostoli*, Vallerano, chiesa di San Vittore, part.





Fig. 47. Rinaldo da Calvi (attr.), *Salvator mundi*, Vignanello, collegiata di Santa Maria.



Fig. 48. Rinaldo da Calvi (attr.), *Salvator mundi*, Vignanello, collegiata di Santa Maria.

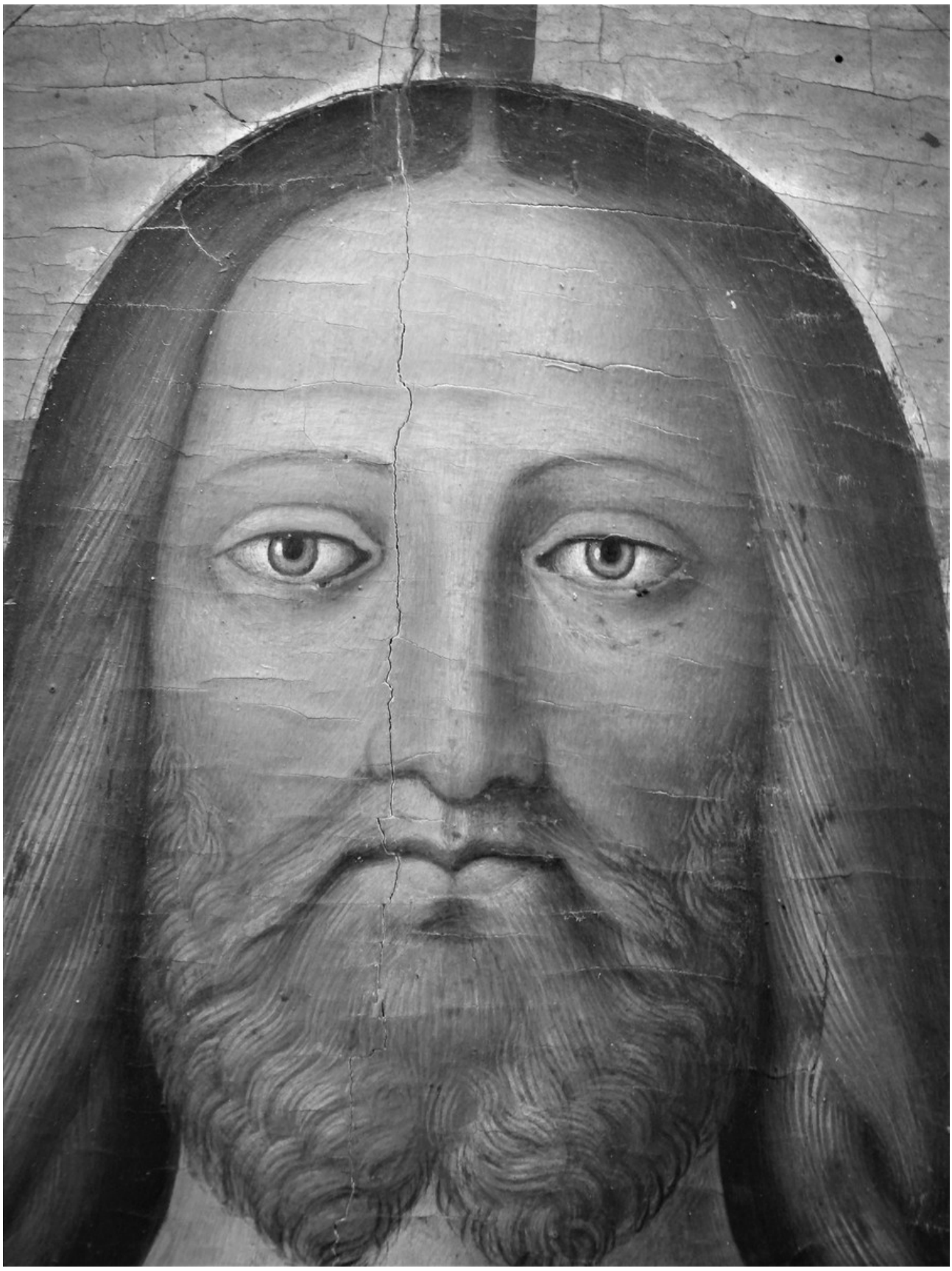


Fig. 49. Rinaldo da Calvi (attr.), *Salvator mundi*, Vignanello, collegiata di Santa Maria.

(nella pagina successiva)
Figg. 50-51. Rinaldo da Calvi (attr.), *Salvator mundi*, Vignanello, collegiata di Santa Maria.









Figg. 52-53. Rinaldo da Calvi (attr.), *Cristo risorto e i santi Giovanni Battista e Evangelista*, Faleria, chiesa di San Giuliano.



Fig. 54. Rinaldo da Calvi (attr.), *Cristo risorto e i santi Giovanni Battista e Evangelista*, Faleria, chiesa di San Giuliano, part.



Figg. 55-56. Rinaldo da Calvi (attr.), *Cristo risorto e i santi Giovanni Battista e Evangelista*, Faleria, chiesa di San Giuliano.







Figg. 57-58.
Rinaldo da Calvi (attr.),
Cristo risorto e i santi Giovanni Battista e Evangelista,
Faleria, chiesa di San Giuliano.





Figg. 59-60. Rinaldo da Calvi (attr.), *Cristo risorto e i santi Giovanni Battista e Evangelista*, Faleria, chiesa di San Giuliano.



Figg. 61-62. Rinaldo da Calvi (attr.),
Madonna con il Bambino,
Capranica,
chiesa di San Francesco.





Fig. 63.Civita Castellana, Chiesa di sant'Antonio Abate, veduta generale dell'abside



Fig. 64.Rinaldo da Calvi, *Pietà*, Civita Castellana, Chiesa di sant'Antonio Abate, part.

Fig. 65.Rinaldo da Calvi, *Sant'Antonio abate in cattedra e i santi Girolamo, Giovanni Battista, Caterina e Paolo eremita*, Civita Castellana, Chiesa di sant'Antonio Abate, part.





Fig. 66. Rinaldo da Calvi, *Sant'Antonio abate in cattedra e i santi Girolamo, Giovanni Battista, Caterina e Paolo eremita*, Civita Castellana, Chiesa di sant'Antonio Abate, part.



Fig. 66. Rinaldo da Calvi, *Sant'Antonio abate in cattedra e i santi Girolamo, Giovanni Battista, Caterina e Paolo eremita*, Civita Castellana, Chiesa di sant'Antonio Abate, part.



Fig. 67. Rinaldo da Calvi, *Sant'Antonio abate in cattedra e i santi Girolamo, Giovanni Battista, Caterina e Paolo eremita*, Civita Castellana, Chiesa di sant'Antonio Abate, part.



Figg. 68-69. Rinaldo da Calvi, *Sant'Antonio abate in cattedra e i santi Girolamo, Giovanni Battista, Caterina e Paolo eremita*, Civita Castellana, Chiesa di sant'Antonio Abate, part.

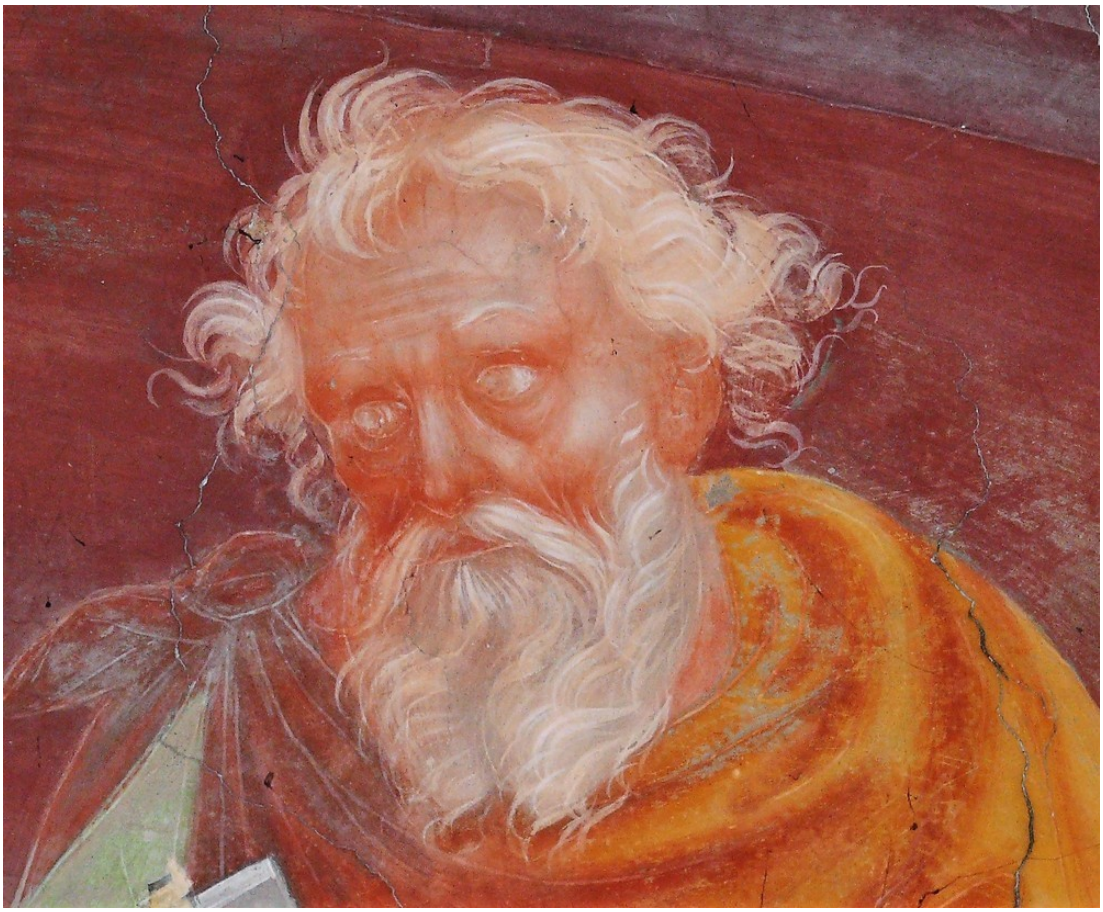




Fig. 70. Rinaldo da Calvi, *Sant'Antonio abate in cattedra e i santi Girolamo, Giovanni Battista, Caterina e Paolo eremita*, Civita Castellana, Chiesa di sant'Antonio Abate, part.



Figg. 71-72. Rinaldo da Calvi, *Sant'Antonio abate in cattedra e i santi Girolamo, Giovanni Battista, Caterina e Paolo eremita*, Civita Castellana, Chiesa di sant'Antonio Abate, part.





Figg. 73-74. Rinaldo da Calvi, *Sant'Antonio abate in cattedra e i santi Girolamo, Giovanni Battista, Caterina e Paolo eremita*, Civita Castellana, Chiesa di sant'Antonio Abate, part.





Figg. 75-76. Rinaldo da Calvi, *Sant'Antonio abate in cattedra e i santi Girolamo, Giovanni Battista, Caterina e Paolo eremita*, Civita Castellana, Chiesa di sant'Antonio Abate, part.





Figg. 77-78. Rinaldo da Calvi e Bernardino Guastalamarca, Calvi, chiesa di santa Maria delle Grazie.





Fig. 79. Rinaldo da Calvi, *Sant'Antonio abate in cattedra e i santi Girolamo, Giovanni Battista, Caterina e Paolo eremita*, Civita Castellana, Chiesa di sant'Antonio Abate, part.