

Predella journal of visual arts, n°33, 2013 - www.predella.it

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - editors@predella.it

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

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / *All articles are subject to anonymous peer-review*

Direttore scientifico aggiunto / *Scholarly Associate Editor:* Fabio Marcelli

Comitato scientifico / *Editorial Advisory Board:*

Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Annamaria Ducci, Simona Menci, Linda Pisani, Riccardo Venturi

Coordinatore della redazione / *Editorial Coordinator:* Giovanni Luca Delogu

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

Main partner & web publisher: Sistema Museo - www.sistemamuseo.it

Web design: *Arianna Pulzonetti*, Sistema Museo, pulzonetti@sistemamuseo.it

Programming & system administration: *Matteo Bordoni*, www.musacomunicazione.it

Predella Monografie - ISSN: 1827-4927 - ISBN: 978-88-6019-678-1

Editore: Felici Editore - www.felicieditore.it

Direttore responsabile / *Managing Editor:* Barbara Baroni

Direttore editoriale / *Publisher:* Fabrizio Felici

Grafica e impaginazione / *Design and layout:* Mara Moretti, InQuota.it, www.inquota.it

Grafica di copertina / *Cover art:* Giuseppe Andrea L'Abbate

Antoniazzo Romano Pictor Urbis è il titolo scelto per la prima mostra monografica dedicata ad Antonio di Benedetto Aquili (1452 doc. – 1508), pittore tra i protagonisti della stagione del primo Rinascimento romano e centroitaliano, capace di accordare le dirompenti novità formali che giungevano alla corte dei Papi con il portato dell'alta tradizione locale di cui fu ultimo ed insuperato erede¹. La rassegna nasce dallo sforzo congiunto delle soprintendenze di Roma e del Lazio, ed è stata curata da Stefano Petrocchi e da Anna Cavallaro, autrice dell'ampia monografia dedicata al pittore nel lontano 1992². Quel volume deve essere tenuto ben presente da chi visita la mostra, dal momento che su quelle pagine poggia l'impalcatura storica e critica che sorregge le quattro sale dedicate allo sviluppo della pittura di Antoniazzo lungo circa quarant'anni di attività; da lì deriva anche la scelta espositiva di alternare una seriazione prettamente stilistica delle sue opere ad un criterio che invece predilige l'aspetto iconografico e più latamente tipologico. Questa oscillazione, a mio giudizio non del tutto felice, si equilibra tuttavia con la proposta di allestire accanto alle opere alcuni tra i documenti più significativi della carriera del pittore, rendendo manifesto un metodo scientifico che tiene insieme l'osservazione diretta della pittura e lo studio delle fonti scritte.

La scelta di includere un nuovo regesto documentario in calce all'agile catalogo va sottolineata, sia per la verifica compiuta su quanto già precedentemente edito, sia soprattutto per l'accrescimento del volume di documenti riguardanti l'attività del maestro e della sua fiorente bottega. Una scoperta documentaria degna di nota è infatti l'accertamento della data di morte di Antoniazzo, che quindi si può fissare definitivamente al 17 aprile 1508; due altre notevoli acquisizioni sono invece frutto del recupero di indicazioni bibliografiche sfuggite agli studi degli ultimi decenni.

Nel primo caso il contratto che vede protagonisti Antoniazzo ed il fratello Nardo nell'ottobre del 1470 per la perduta decorazione della cappella di Riccardo Sanguigni in Sant'Apollinare è del massimo interesse, perché attesta a livello documentario un rapporto lavorativo paritario tra i due fratelli in anni in cui la bottega di via Cerasa cominciava la sua ascesa, ma anche perché permette di riportare al centro del discorso sui collaboratori di Antoniazzo nelle varie commissioni pubbliche i membri della sua famiglia, per i quali la critica si è sostanzialmente concentrata sulla sola produzione

del figlio Marcantonio³.

Altrettanto importante è la riscoperta dell'attività di Antoniazzo per conto del giurista Lelio della Valle nella Cappella di San Paolo in Santa Maria in Aracoeli: una commissione pubblica che ad oggi risulta la prima ricevuta dal pittore, per di più scelto da un esponente di punta della Roma di Pio II. La fugace indicazione fornita a suo tempo da Johanna Heideman sui lavori all'Aracoeli non è stata tuttavia seguita da più approfondite verifiche nell'archivio Della Valle – Del Bufalo, oggi custodito presso l'Archivio Segreto Vaticano, così che a tale commissione è stata assegnata in via dubitativa una cronologia di massima nei primi anni sessanta⁴. L'impresa di Antoniazzo si può però circoscrivere esattamente attraverso il registro contabile allora tenuto da Lelio, nel quale risulta un pagamento al pittore di quaranta ducati e mezzo tra il dicembre 1463 ed il gennaio 1464⁵. La decorazione della cappella è purtroppo irrimediabilmente perduta a causa degli stravolgimenti che nel corso del Cinquecento interessarono la navata sinistra della chiesa, ma, attraverso i ricordi degli eredi Valerio ed Alessandro della Valle, possiamo recuperare quantomeno la memoria circa la presenza di alcune figure dipinte abbigliate all'antica⁶. Premettendo che anche padre Casimiro scrisse di questa cappella come di una delle più illustri della chiesa, non è difficile immaginare una reinterpretazione da parte del pittore di costumi propri della romanità classica, trattandosi evidentemente di storie legate all'agiografia paolina⁷. Fino ad oggi, inoltre, si tendeva a leggere gli aspetti tardogotici più marcatamente decorativi della fase giovanile di Antoniazzo, all'altezza della *Madonna del Latte* di Rieti (1464), in rapporto con la presenza a Roma del pittore Salvador da Valencia, purtroppo senza la possibilità di produrre alcun riscontro con l'opera di quest'ultimo, in quanto ricordato dalle sole fonti archivistiche. La mostra è stata tuttavia occasione di rimescolare le carte in tal senso, provando un nuovo approccio interpretativo attraverso il recupero della parentesi romana, anch'essa ignota agli specialisti, di Giovanni da Camerino, identificato in occasione della mostra con Giovanni Boccati, attivo per i Della Valle nella cappella di famiglia pochi anni prima che la commissione ricadesse su Antoniazzo⁸. Riportando la mente proprio agli aspetti maggiormente innovativi della *Madonna di Rieti* (fig. 1), infine, la presenza di Antoniazzo all'Aracoeli offre un luogo fisico privilegiato da parte del giovane pittore per l'osservazione diretta della pittura di Benozzo Gozzoli che, nel corso degli anni cinquanta, lì, a pochi metri di distanza, aveva affrescato la cappella di Sant'Antonio da Padova. Non solo, l'aver recuperato un fondamentale contatto giovanile con l'ambito francescano romano permette di chiarire meglio anche il tramite per cui poté arrivare al pittore la commissione per la *Madonna* reatina, destinata forse al convento di San Francesco di quella città⁹.

Restando a considerazioni di carattere generale, bisogna registrare come, sia in

sede espositiva che catalografica, i curatori hanno optato per una lettura estensiva del *corpus* del pittore, assegnando ad Antoniazzo in persona la quasi totalità dei pezzi esposti, così da mancare in parte l'occasione di un onesto confronto critico sull'attività sua e della prolifica bottega cui fu a capo¹⁰. Antoniazzo Romano mantiene lungo tutta la sua carriera una forza plastica, una sensibilità luministica di chiara derivazione franceschiana, una saldezza e potenza accresciute dall'incontro con l'opera di Melozzo, salvo poi trovare una propria strada più gentile e patetica rimeditando la lezione dei fratelli Ghirlandaio e degli umbri, su tutti di Pietro Perugino. Di fronte alla pala di Montefalco (fig. 2), proveniente dalla cappella Costa in Santa Maria del Popolo, e scalabile negli ultimi anni ottanta, queste componenti sono più vive e sentite che mai, e forniscono un preciso parametro per il suo stile a cavallo tra i due ultimi decenni del secolo. Non è il caso di dilungarsi qui su questioni stilistiche già ampiamente dibattute, ma è bene rimarcare che in più punti della mostra e del catalogo sembra non del tutto chiarito il rapporto che si instaura tra i capolavori del pittore e le derivazioni che da questi vengono tratte, di fatto istituendo un rapporto che vede spesso le seconde anteporsi ai primi per giudizio di qualità e cronologia, sia essa relativa o assoluta. Bisogna inoltre aggiungere che la mostra sarebbe potuta diventare un'irripetibile occasione per verificare anche l'attività grafica del maestro, dal momento che ben tre opere, stando a quanto sappiamo dagli studi, presentano sul retro dei disegni di cui, a mia conoscenza, non è mai stata fornita una riproduzione fotografica¹¹. Sebbene le sale di Palazzo Barberini si prestino con fatica ad un allestimento che scarti dalla tradizionale collocazione a parete, ciò non toglie che forse uno sforzo in tal senso si sarebbe potuto fare, magari fornendo delle fotocopie dei disegni da collocare accanto alle opere: la questione relativa alla grafica di Antoniazzo è un argomento che ha mosso solo in tempi recenti i suoi primi passi, con delle proposte che tuttavia difficilmente possono essere accolte¹².

Volendo accostarsi ora più da vicino ad alcune singole opere, è bene partire dalla prima sala, la migliore per illuminazione e distribuzione equilibrata dei pezzi. Qui troviamo una parete "di contesto", che coraggiosamente si propone di evidenziare il panorama tardogotico con il quale Antoniazzo poteva ancora confrontarsi negli anni della sua formazione giovanile. Tra le tavole esposte spicca il *Redentore in trono* di Faleria (fig. 3), la cui paternità, stando alle fonti, dovrebbe andare a Simone da Roma, pittore che ebbe notevole credito alla corte di Eugenio IV e Niccolò V, e cui guardò certamente Antonio da Viterbo nel tempo della sua prima formazione¹³. La semplificazione architettonica del trono, così come il morbido e ritmato pannello del manto del Cristo, ci parlano di soluzioni formali precedenti la metà del secolo; allo stesso tempo nei tratti del volto, dall'espressione dolce e immalinconita, si legge bene il disegno secco e inciso della canna nasale e dei globi oculari, tanto da costituirsi

quale precedente forte per la pittura di Antonio da Viterbo all'altezza del trittico di Capena (1451 o 52), in cui però si manifesta già un'attitudine declinata in senso maggiormente espressionista, debitrice della lezione romana del fulignate Bartolomeo di Tommaso. Sarebbe stato certo interessante istituire in mostra un confronto diretto tra l'opera di Simone e quella di Antonio, con un risultato sicuramente più convincente rispetto alla presenza del *San Vincenzo Ferrer* di Tivoli di quest'ultimo (già presentato alla rassegna forlivese su Melozzo di pochi anni fa), il quale parla di un momento stilistico successivo, mediato dalla lezione del Gozzoli¹⁴.

Sulla *Natività* di Civita Castellana (fig. 11), inserita in apertura della mostra tra le opere giovanili, ritornerò a breve; qui è più utile segnalare un'altra importante conquista documentaria legata ad uno dei vertici della produzione di Antoniazio, ovvero il recupero della data di licenziamento del trittico di Fondi, che ora sappiamo con certezza avvenuto nel maggio del 1476. All'interno della prima sala, infatti, è stata ricavata una piccola sezione a sé stante dedicata alla committenza Caetani e composta dalla tavola voluta da Onorato II, nonché della pala per la cattedrale di Capua, commissionata dall'arcivescovo Giordano per la propria cappella funebre. Nonostante il mediocre stato di conservazione di quest'ultimo pezzo, spicca la maestria del pittore nel realizzare la decorazione dello zoccolo del trono della Vergine e la finta tessitura in oro della veste di santo Stefano, traducendo in fitte crisografie suggestioni scaturite dalla moda crescente per la decorazione fantastica a grottesca di matrice classica. All'interno di questa sezione si trova anche il *San Sebastiano* di Palazzo Barberini, per il quale la proposta di identificare con certezza i due donatori con Onorato II e con il figlio Pietro Bernardino mi lascia francamente dubbioso, non foss'altro che, potendo istaurare a pochi metri di distanza un confronto con il ritratto certo di Onorato della tavola di Fondi, mi pare che le differenze fisionomiche tra i due volti siano maggiori delle affinità (figg. 4, 5). Alcuni dettagli quali la conformazione della canna nasale, del mento, e del labbro inferiore dell'Onorato di Fondi mi sembrano molto differenti da quelle del personaggio Barberini, il quale nell'insieme del volto risulta più sfilato ed emaciato: un deperimento fisico, inoltre, difficilmente accettabile se si data il *San Sebastiano* nei primissimi anni ottanta, a distanza di non più di sei-sette anni dal trittico di Fondi¹⁵.

Introdotti nella seconda sala da una sezione dedicata agli incontri e alle collaborazioni, che a conti fatti riesce più confusa che altro per via della sordità dei pezzi scelti a dialogare con le opere circostanti, si è tuttavia gratificati dallo splendido *San Girolamo penitente* del Museo Poldi-Pezzoli di Milano (fig. 6), sebbene esso sia calato un po' fuori contesto all'interno di un ristretto insieme dedicato al tema della Madonna col Bambino¹⁶. Qui troviamo anche un esempio inarrivato della continua tensione tra modernità rinascimentale e persistenza della tradizione medievale propria

della pittura di Antoniazzo, il quale, nella copia della *Madonna* miracolosa della chiesa romana di Sant'Agostino realizzata per la comunità di Velletri nel 1486, risolve la composizione in un perfetto equilibrio tra formule bizantineggianti e la grazia tutta peruginesca del Cristo bambino (fig. 9). L'opera è gratificata da un eccellente intervento conservativo e da perfette condizioni espositive, così da essere, di fatto, uno fra i migliori pezzi presenti in mostra.

Purtroppo la scelta delle singole opere tanto quanto gli interventi conservativi effettuati per l'occasione non possono dirsi perfettamente riusciti in ogni caso: la *Deposizione* di Sant'Ambrogio alla Massima, come anche i cinque affreschi provenienti da Santa Caterina a Magnanapoli e da Santa Maria sopra Minerva, sono esemplari di queste mancanze. Per quanto riguarda la *Deposizione*, l'impovertimento della superficie pittorica rende davvero arduo un giudizio sull'opera che voglia arrivare infine a pronunciarsi sull'autografia o meno di Antoniazzo; ma è soprattutto con i cinque affreschi staccati, scelti per ricostruire idealmente la decorazione della Camera di Santa Caterina da Siena, e riuniti per l'occasione, che si hanno maggiori difficoltà¹⁷. In primo luogo nell'accettare un intervento conservativo che ha restituito alcune figure appesantite da un chiaroscuro troppo marcato nei carnati così come nei panneggi, ma soprattutto per quanto concerne il giudizio qualitativo sull'opera, il quale mi sembra troppo generoso a fronte dell'effettiva freschezza e novità delle soluzioni formali: rispetto alla tradizionale assegnazione ai primissimi anni ottanta, le forme qui espresse sono state correttamente messe in rapporto con gli esiti della pala di Montefalco, così da risospingere l'intero ciclo quantomeno oltre il 1488-89¹⁸.

Nella terza sala, dedicata alla piena maturità dell'artista, spicca per l'alta qualità il *Presepio* già Contini Bonacossi (fig. 10), oggi custodito in Palazzo Barberini, un'opera mirabile in cui trovano un perfetto e irripetibile accordo le componenti del linguaggio formale di Antoniazzo al culmine della maturità. Il gusto per la resa realistica del paesaggio, che difficilmente scade nel pittore in vedute da capriccio, si accorda qui con la sensibilità tutta fiamminga per il dettaglio visivo, creando un perfetto equilibrio con le figure disposte sul piano più avanzato. In quest'opera il gruppo della Vergine col Bambino è la premessa necessaria da cui far scaturire la *Natività* di Civita Castellana (fig. 11), collocata nella seconda metà degli anni settanta dai curatori, ma che invece mi sembra impossibile senza questa premessa di ben altra qualità, per la cui cronologia di massima la critica non si spinge oltre la prima metà dell'ultimo decennio del secolo¹⁹.

Chiude la mostra un'ultima sezione dedicata all'influsso che Antoniazzo esercitò nel corso della sua lunga carriera sui pittori del centro e del sud dell'Italia: anche in questo caso, come per le opere di confronto nella seconda sala, all'intelligente proposta non è seguito tuttavia un allestimento all'altezza, dal momento che le

opere finiscono per non riuscire a dialogare né con il maestro, né tantomeno tra loro. Esempio è il caso della *Madonna col Bambino e santi* (1478) della collezione Vitetti di Roma (fig. 12), per la quale bisogna tuttavia riconoscere ai curatori il grande merito di aver portato in mostra per la prima volta un'opera espressione di un ignoto maestro romano capace di rielaborare in maniera assai autonoma la lezione di Antoniazio all'altezza del trittico di Fondi (cui si sarebbe potuta affiancare), senza mancare di fornire anche una personale rilettura ipergeometrizzante delle strutture di pannello di matrice melozzesa. Per quanto riguarda la tavola di Pancrazio Jacovetti per Viterbo (1477), mi chiedo se, anche alla luce dell'attività di poco precedente per San Biagio a Corchiano, non si possa andare con più convinzione nella direzione di vedere in questo pittore uno tra i pochi collaboratori noti di Antoniazio negli anni sessanta, attivo quantomeno nel cantiere delle *Storie di santa Francesca Romana* a Tor de' Specchi, e non meramente influenzato dalla pittura del maestro a quelle date²⁰. Benché mediocre, Pancrazio riesce a farsi suggestionare dalla lezione di Liberale da Verona una volta giunto a Viterbo, trasferendo il ritmo visionario dei pannelli di quel grande miniatore nel manto del Battista, impensabile senza i virtuosismi della tavola del *Redentore e Santi* destinata nel 1472 alla cattedrale di San Lorenzo.

In conclusione il bilancio della mostra antoniazesca deve essere comunque positivo, sia per lo sforzo compiuto in un momento di grande difficoltà nella promozione di manifestazioni culturali dall'alto profilo scientifico (a maggior ragione nel caso di una pittura "difficile" quale è quella di Antoniazio), sia a fronte di un budget assai ridotto (come si evince d'altronde dal reperimento geografico delle opere), ma soprattutto per la volontà di segnare il punto d'arrivo di una lunga stagione di studi sul pittore, provocando, attraverso i numerosi interrogativi emersi in questa sede dal confronto attivo con alcune delle opere esposte, nuovi spunti di discussione e di contraddittorio sulla pittura del maestro e della sua brulicante bottega. Solamente tenendo bene a mente questa rassegna si potrà ripartire per segnare un passo in avanti nella comprensione del complesso panorama artistico romano e laziale della seconda metà del Quattrocento.

giovanni.russo@hotmail.it

- 1 *Antoniazio Romano pictor urbis*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Barberini, 1 novembre 2013 – 2 febbraio 2014, prorogata fino al 2 marzo), a cura di A. Cavallaro, S. Petrocchi, Cinisello Balsamo, 2013. Dove non diversamente indicato le note faranno riferimento ai contributi critici contenuti in questo catalogo.
- 2 A. Cavallaro, *Antoniazio Romano e gli antoniazzeschi*, Udine, 1992. Per un'approfondita analisi dei pregi e dei difetti del volume in questione vale ancora oggi la recensione di S. Tumidei, *Antoniazio "pictor urbis": tre monografie*, in «Roma nel Rinascimento», 1992, pp. 7-18. Va detto che all'interno del catalogo della mostra odierna il nodale contributo di Tumidei allo studio della pittura romana dell'ottavo e nono decennio del Quattrocento è pressoché inesistente, benché lo stravolgimento della cronologia di Melozzo negli anni settanta apporti notevoli cambiamenti al panorama artistico romano. Si veda a titolo di esempio la scheda redatta da Adele Breda a p. 96.
- 3 La scoperta archivistica e la relativa trascrizione del contratto risalgono a S. Corradini, *Una inedita collaborazione pittorica tra Antoniazio Romano e suo fratello Nardo per la Capella Sanguigni in S. Apollinare di Roma*, in «Alma Roma», 5-6, 1980, pp. 36-41.
- 4 J. Heideman, *The Cinquecento chapel decorations in S. Maria in Aracoeli in Rome*, Amsterdam, 1982, pp. 69-109, e nello specifico la n. 6 a p. 85 per il riferimento ad Antoniazio.
- 5 Tutte le seguenti collocazioni archivistiche si rifanno all'ultimo inventario (successivo al lavoro della Heideman): *Archivio della Valle-del Bufalo*, volume a cura di G. Venditti, Città del Vaticano, 2009. Il passo da cui la studiosa trascriveva si trova ora in ASV, Archivio della Valle-del Bufalo, busta 99, fasc. 12 («Dal libro di Lelio della Valle, cioè dalla copia più piccola ch'è la migliore, le carte della quale qui citerò»), c. 700r. Del libro contabile originale oggi sopravvivono solamente due carte; dall'idea che ce ne si può fare, esso doveva contenere notizie e resoconti di spesa tra i più disparati, dalle minime indicazioni circa le uscite domestiche, alle copie di atti rogati, agli impegni contratti con altri personaggi pubblici ed esponenti dell'*entourage* papale, lungo un arco di tempo che va dal 1440 al 1476. Questo registro di conti non è tuttavia scomparso: nel corso dei secoli furono tratte diverse copie, in varia misura parziali ed oggi mutile, di cui quella studiata dalla Heideman è forse la più logora e sintetica; se ne conservano però altre due nel medesimo archivio. Per quanto concerne il pagamento ad Antoniazio, lo si può più agevolmente leggere, insieme ad altre spese destinate alla cappella di famiglia, nella copia del Libro di Lelio in ASV, Archivio della Valle-del Bufalo, busta 132, cc. 43v-44r:

Faccio memoria havere speso li infrascritti denari dal mese di Dicembre e di Jenaro:

Et più pacai ad maestro Hysaia per la sepoltura dello Vescovo, e de misser Nicola, ducati 5.

Et più ad maestro Giorgio per murare lo epitafio dello vescovo ducati 6 bolognini 21.

[44r] Et più pacai per uno paro de candelieri per la Cappella bol. 52.

Et più pacai Anthonazo pentore ducati quaranta e mezo, ducati 40 ½.

Et più pacai ad Hieronimo de capo per la pianeta ducati uno e mezo, per la finestra de vetro ducati tre e mezo, e per la rete de ferro ducati uno, et per fare officiare la Cappella uno anno ad fra' Janni ducati otto, e doi ruggia de grano ducati tre; ducati 17.

La medesima trascrizione è anche nella busta 131, pp. 84-86, purtroppo non ben leggibile per le numerose morsure dell'inchiostro. Nel prelado, per la cui sepoltura Lelio si rivolse verosimilmente a Isaia da Pisa in una delle sue ultime commissioni pubbliche, si deve riconoscere il fratello Pietro della Valle, vescovo di Ascoli, morto il 12 novembre 1463. A simili conclusioni circa la cronologia di Antoniazio all'Aracoeli è giunto in maniera indipendente M. Mazzalupi, *Novità sui viaggi dei pittori camerinesi, tra Padova e Roma*, in «Nuovi Studi», in c. s., cui si rimanda per una

più ampia rilettura del Libro di Lelio. Ringrazio sentitamente l'autore per il proficuo scambio di idee sull'argomento.

- 6 Dagli studi della Heideman sappiamo che originariamente la cappella Della Valle era molto più ampia: nel 1582 Vittoria Orsini, nipote di papa Gregorio XIII, ottenne dai frati del convento il permesso di costruire un ambiente per dare degna sepoltura al suo defunto marito, utilizzando parte del suolo occupato dalla cappella di San Paolo e parte dello spazio libero confinante con la cappella di San Giacomo (famiglia Mancini). A causa della demolizione selvaggia della cappella gli eredi Della Valle, nella persona di Valerio e di Alessandro, intentarono una causa contro la Marchesa, costringendola a ricostruire anche il loro sacello.
- 7 Visto lo sforzo profuso da Lelio nell'adoperarsi per la sepoltura del fratello e per la decorazione della cappella, si può emendare padre Casimiro Romano laddove affermava che i lavori furono iniziati dallo zio di Lelio, Nicola, e terminati dal solo fratello Pietro. Cfr. C. Romano, *Memorie storiche della chiesa e convento di S. Maria in Araceli di Roma*, Roma, 1845 (I ed. 1736), p. 325. Va ricordato anche che di lì a poco Antoniazio diede prova di un'altra ripresa dell'antico nelle armature degli angeli nell'abside della Cappella Bessarione ai Santi Apostoli.
- 8 ASV, Archivio della Valle-del Bufalo, busta 131, p. 96. Una copia di questo ricordo è nella busta 132 («Ex libris Lelii de Valle»). Una trascrizione parziale del passo in cui compare Giovanni da Camerino (similmente identificato con Giovanni Boccati) è in B. Gatta, *Dal casale al libro: i Della Valle, in Scrittura biblioteche e stampa a Roma nel Quattrocento*, atti del convegno (Roma 1982), a cura di M. Miglio, P. Farenga, A. Modigliani, Città del Vaticano, 1983, n. 25 a p. 635.
- 9 Cfr. la scheda 4 a p. 76.
- 10 Diversamente da S. Petrocchi, *Roma 1430-1460. Pittura romana prima di Antoniazio*, p. 18, non credo che vada espunta dal novero dalle primizie di Antoniazio la *Madonna col Bambino e Angeli* della chiesa di San Domenico e Sisto, né tantomeno l'*Annunciazione* della chiesa di San Saba (1463), per la quale, se pure non si volesse vedervi all'opera Antoniazio in persona nella scena della parete di fondo, non bisognerà neppure discostarsi troppo dal suo stretto giro, sia esso da intendere nel senso dei suoi familiari o di collaboratori ancora ignoti. Il più recente pronunciamento su queste due opere in favore di Antoniazio spetta a G. de Simone, *Per Lorenzo da Viterbo, dal Palazzo Orsini di Tagliacozzo alla Cappella Mazzatosta*, in «Predella», 4, 2011 [2012], p. 35 e nn. 46-47 a pp. 62-63.
- 11 Si veda quanto riporta Cavallaro, *Antoniazzo Romano e gli Antoniazzeschi*, cit., nelle schede nn. 1, 3, 15.
- 12 Condivido pienamente la posizione della Cavallaro sul disegno della decorazione absidale di Santa Croce in Gerusalemme (per cui cfr. n. 103 a p. 47), pubblicato invece come autografo del maestro da C. Gardner von Teuffel, *Light on the cross: cardinal Pedro González de Mendoza & Antoniazio Romano in Santa Croce in Gerusalemme, Rome*, in *Coming about... A Festschrift for John Shearman*, volume a cura di L. R. Jones, L. C. Matthew, Brantree, 2001, pp. 49-55.
- 13 Per la lettura stilistica dell'opera di Antonio da Viterbo valgono ancora oggi le pagine che Federico Zeri ha dedicato in più occasioni al pittore: F. Zeri, *A proposito di Ludovico Urbani*, in «Proporzioni», 2, 1948, pp. 167-170; Id., *La mostra della pittura viterbese*, in «Bollettino d'arte», 4, 1955, pp. 87-88; Id., *Bartolomeo di Tommaso da Foligno*, in «Bollettino d'arte», 46, 1961, pp. 41-64; 62; così come le intuizioni di Carlo Volpe, *Una ricerca su Antonio da Viterbo*, in «Paragone», 22, 1971, 253, pp. 44-52, in merito al rapporto del *Redentore* di Capena con le pitture dell'oratorio della Santissima Annunziata di Riofreddo, la cui paternità dovrà ora essere verificata ulteriormente alla luce delle presenti acquisizioni sulla figura di Simone. Il legame tra queste pitture, sebbene assegnate erroneamente a Giovenale da Orvieto, è stato riallacciato recentemente da L. Di Calisto, «*Super hanc columnam reedificabo Ecclesiam meam*». *L'oratorio della SS. Annunziata*

- a *Riofreddo: committenza Colonna tra percorsi devozionali e politica assistenziale*, in *Universitates e Baronie. Arte e Architettura in Abruzzo e nel Regno al tempo dei Durazzo*, atti del convegno (Guardiagrele, Chieti 2006), a cura di P. F. Pistilli, F. Manzari, G. Curzi, Città di Castello, 2008, pp. 242; Ead., *Devozione per immagini al tempo di Martino V. I murali dell'Oratorio dell'Annunziata a Riofreddo*, Pescara 2012, p. 119.
- 14 Cfr. la scheda redatta da G. de Simone in *Melozzo da Forlì. L'umana bellezza tra Piero della Francesca e Raffaello*, catalogo della mostra (Forlì 2011) a cura di D. Benati, M. Natale, A. Paolucci, Milano 2011, p. 190.
- 15 Il *San Sebastiano* affrescato nella chiesa dei Santi Vito e Modesto (1483), restituito forse troppo entusiasticamente anch'esso alla stretta autografia del maestro in sede catalografica, fornisce un termine cronologico ben preciso per datare la tavola Barberini; cfr. G. Bernardini, *Un dipinto attribuito a Melozzo da Forlì nella Galleria Nazionale di Roma*, in «Bollettino d'Arte», 1, 1907, p. 17.
- 16 La *Madonna col Bambino* di collezione privata fiorentina (fig. 7, cat. 21) in cui pure si ricorda l'ascrizione alla bottega antoniazzesca da parte di Zeri in una nota sul verso della foto in suo possesso), è quella che personalmente ha presentato difficoltà maggiori nell'accettarne l'autografia, dal momento che la stesura del colore così denso e corposo è davvero molto distante dalla pittura delicata e velata di Antoniazzo, la quale trova uno dei suoi vertici nella pur rovinata tavola del Pontificio Collegio Scozzese (cat. 19, fig. 8).
- 17 Le vicende riguardanti l'oratorio di Santa Caterina d'Alessandria e gli interventi strutturali che interessarono la chiesa della Minerva tra Cinquecento e Seicento dovranno essere rimeditati anche alla luce del recente saggio di B. Cirulli, *Memorie disgiunte. Gli affreschi "antoniazzeschi" della Camera di Santa Caterina da Siena alla Minerva*, in *Virgo digna coelo. Caterina e la sua eredità*, atti del convegno (Roma, Siena, 2011), a cura di A. Bartolomei Romagnoli, L. Cinelli, P. Piatti, in c. s., pp. 667-694, ed in particolare le pp. 680-687. Ringrazio l'autrice per avermi permesso di leggere in anticipo il suo contributo critico.
- 18 Non sembra adeguatamente motivata la scelta di non esporre anche la *Pace*, il *Vir dolorum*, il *Sant'Agostino ed un'orante*, il *Battista*, e il *San Pietro e tre santi*, che pure sarebbero dovuti essere riconsiderati all'interno del discorso sulle pitture attualmente suddivise tra la Minerva e l'Ordinariato Militare. Una riproduzione della *Pace* è in E. Beltrame Quattrocchi, *Affreschi inediti del Quattrocento in Santa Caterina a Magnanapoli*, in «L'Urbe», 14, 1951, pp. 10-16; cfr. per le restanti Cavallaro, *Antoniazzo Romano e gli antoniazzeschi*, cit., p. 392, figg. 138 (*Battista*), 139 (*Sant'Agostino*), 140 (*Vir Dolorum*). Una foto dell'affresco con *San Pietro e tre santi* si custodisce nella fototeca del Kunsthistorisches Istituto di Firenze (n. inv. 9911).
- 19 Sostanzialmente la stessa posizione era già stata presa nella recensione al catalogo del 1992 da Tumidei, *Antoniazzo pictor urbis*, cit., p. 14. Lo studioso giustamente riconduceva a quel giro di anni anche la *Madonna col Bambino* del Pontificio Collegio Scozzese, per la quale in mostra è stata proposta invece una datazione molto alta, al 1475 circa.
- 20 La presenza di Pancrazio nel cantiere di Tor de' Specchi era già stata avanzata da R. Van Marle, *The development of the Italian schools of painting. Vol. XV. The Renaissance painters of Central and Southern Italy*, The Hague, 1934, pp. 336-340. Per una formazione genericamente antoniazzesca si è invece pronunciato S. Santolini, *I pittori del sacro. Pancrazio e Rinaldo Iacovetti da Calvi*, Arrone, 2001, p. 35 (con bibliografia precedente).



Fig. 1: ANTONIAZZO ROMANO, *Madonna del Latte* (1464), Rieti, Museo Civico



Fig. 2: ANTONIAZZO ROMANO, *Santa Caterina d'Alessandria (Sant'Illuminata) tra San Vincenzo di Portogallo e Sant'Antonio da Padova (San Nicola da Tolentino)*, Montefalco, Museo Civico di San Francesco



Fig. 3: SIMONE DA ROMA, *Redentore in trono*, Faleria, chiesa di San Giuliano



Fig. 4: ANTONIAZZO ROMANO, *Onorato Il Caetani* (part.), Fondi, chiesa di San Pietro



Fig. 5: ANTONIAZZO ROMANO, *Committente in preghiera* (part.), Roma, Palazzo Barberini



Fig. 6: ANTONIAZZO ROMANO, *San Girolamo penitente*, Milano, Museo Poldi-Pezzoli



Fig. 7: da ANTONIAZZO ROMANO, *Madonna col Bambino*, Firenze, collezione privata



Fig. 8: ANTONIAZZO ROMANO, *Madonna col Bambino*, Roma, Pontificio Collegio Scozzese



Fig. 9: ANTONIAZZO ROMANO, *Madonna col Bambino* (1486), Velletri, Museo Diocesano



Fig. 10: ANTONIAZZO ROMANO, *Natività con i Santi Andrea e Lorenzo*, Roma, Palazzo Barberini



Fig. 11: ANTONIAZZO ROMANO, *Natività*, Civita Castellana, Episcopio



Fig. 12: PITTORE ROMANO, *Madonna col Bambino e Santi* (1478), Roma, collezione Vitetti