

IL TRITTICO DI ANTONIAZZO ROMANO NELLA CHIESA DI S. MARIA E S. BIAGIO A S. ANGELO ROMANO*

— LUCREZIA RUBINI —

Il trittico, attribuito ormai da più voci ad Antoniazzo Romano ed attualmente collocato sull'altare maggiore della chiesa di S. Maria e S. Biagio a S. Angelo Romano, all'interno della tela di Prospero Mallerini (fig. 1), in modo tale che sia visibile solo la parte centrale raffigurante la Madonna col Bambino, non è stata a tutt'oggi presa in considerazione dalla critica in modo adeguato, pur costituendo a nostro avviso una tappa fondamentale nel percorso dell'artista romano, come cercheremo di dimostrare.

1) La funzione devozionale attuale

La tela del Mallerini, risalente al 1805, raffigura S. Biagio, cui è dedicata la chiesa, e S. Luigi Gonzaga, in atto di adorazione dell'icona della Madonna col Bambino (fig. 2), inserita, con la sua cornice, nella tela stessa e attornata da un angelo e da putti dipinti, che fingono di sostenerla¹. Si tratta di una sorta di *trompe l'oeil*, che ha lo scopo didattico-devozionale di ribadire la denominazione della chiesa – dedicata appunto a S. Biagio e alla Madonna –, organizzata in maniera tale da dare alle immagini dipinte nella tela la funzione di *imagines monstrantes* rispetto all'immagine mariana, il cui significato culturale viene così recuperato come icona antica, cioè "vera icona" e pertanto taumaturgica². Tale riattualizzazione di un culto antico³, però, altera la funzione originaria, specificamente culturale dell'oggetto stesso, dandone una lettura del tutto parziale: infatti sotto la tela vi sono – inserite dopo l'ultimo restauro⁴, in cassaforte e non visibili –, le altre due

valve del trittico, o più precisamente altarolo, raffiguranti sul *recto* S. Antonio Abate e S. Sebastiano (figg. 3-4) e sul verso l'Angelo annunciante e la Madonna annunciata (figg. 5-6). Pertanto nell'Ottocento è stata compiuta un'opera-



Fig. 1 – I SANTI BIAGIO E LUIGI GONZAGA IN ADORAZIONE DELLA VERGINE, S. ANGELO ROMANO, CHIESA DI S. MARIA E S. BIAGIO, ALTARE MAGGIORE

zione, meramente devozionale e non di valutazione artistica del trittico, consistente nell'oscuramento di immagini riferentisi a santi non più attuali nel tessuto culturale locale, S. Antonio Abate e S. Sebastiano, e di rivalutazione di altre figure moderne, quali S. Biagio e S. Luigi Gonzaga⁵. Dopo l'ultimo restauro tale scelta ottocentesca, parziale e meramente culturale, è stata rispettata, a scapito di una lettura integrale e di una fruizione artistica dell'oggetto.

Questo, infatti, aveva una funzione devozionale autonoma da fruire con l'oggetto da leggere nella sua integrità. Si tratta di un altarolo, leggibile sulle due valve laterali sia sul *recto* che sul verso; pertanto aperto offre la lettura dell'immagine centrale della Madonna col Bambino con ai lati S. Antonio Abate a sinistra, che indica al riguardante la tavola centrale e S. Sebastiano a destra. Se chiuso, esso diventa un dittico, poiché le due valve laterali chiudendosi coprono e racchiudono la parte centrale, mostrando a sinistra l'Angelo annunciante e a destra la Madonna Annunciata. L'oggetto si presta molto bene ad una fruizione privata, per la facile trasportabilità – specialmente quando è chiuso – e per le sue stesse carat-



Fig. 2 – LA MADONNA COL BAMBINO, TAVOLA CENTRALE DEL TRITTICO DI S. ANGELO ROMANO



Fig. 3 – S. ANTONIO ABATE, VALVA SINISTRA, RECTO DEL TRITTICO DI S. ANGELO ROMANO



Fig. 4 – S. SEBASTIANO, VALVA DESTRA, RECTO DEL TRITTICO DI S. ANGELO ROMANO

teristiche strutturali, poiché ha un uso versatile – può essere aperto o chiuso ed offrire immagini diverse, adatte a situazioni diverse, non solo di preghiera, ma anche di arredo –; è adatto pertanto ad un ambiente domestico, anche per le modeste dimensioni, che non lo renderebbero facilmente fruibile su un altare in chiesa, infatti è esso stesso un altare ed ha un valore devozionale autonomo⁶.

2) Le caratteristiche tecnico-stilistiche e iconografiche

L'oggetto è costituito da tre tavole, dipinte a tempera, delle dimensioni di cm 89x65 senza cornice e cm 93,7x69 con cornice, la centrale, e cm 87,7x32,5 ciascuna le laterali: vi è pertanto uno scarto, nell'altezza, tra la tavola centrale, considerata senza cornice, e le laterali, di circa due centimetri, che le renderebbero incompatibili, se assemblate.

L'imprimitura è costituita da una preparazione a stucco e non è, pertanto, "incamiciata". Benché l'opera sia stata restaurata quattro volte, nel 1913, 1956, 1970 e 1980, attualmente presenta tarli diffusi, specialmente nella tavola destra (raffigurante S. Sebastiano sul *recto* e la Madonna Annunciata sul *verso*, cfr. figg. 4-6); richiede pertanto un ulteriore restauro, anche perché sono trascorsi ben 25 anni dall'ultimo! Inoltre le tavole laterali sono erose lungo i bordi, per tutta l'al-

tezza, tanto da compromettere talvolta la lettura integrale del dipinto: è il caso per esempio dello stelo del leggio, posto di fronte all'Annunciata. Durante gli ultimi restauri sono stati inseriti dei cunei in basso, mentre in uno anteriore è stata sostituita la parte sinistra della tavola mariana con il rifacimento del braccio del Bambino, ma non sono state apportate integrazioni pittoriche, che sono da attribuire a ridipinture, specialmente nell'immagine centrale, che si sono susseguite nel tempo.

La tavola centrale, costituita da tre assi assemblate (due laterali più strette ed una parte centrale più ampia, struttura evidentemente studiata per accogliere la parte centrale del dipinto, offrendo ad esso una *texture* uniforme) ha i bordi integri e rinsaldati, su tutti i quattro lati, da una semplice cornice dorata, dello spessore di cm 4 (fig. 2). I colori, invece, sembrano avere una buona tenuta, anche se le parti relative all'Annunciazione sono sbiaditi. In più punti, infine, sia sul *recto*, sia sul *verso* di entrambe le tavole laterali, vi sono lacune dovute sia a cadute della pellicola pittorica – che lasciano in vista punti bianchi dell'imprimitura a stucco sottostante e la preparazione rossa del fondo d'oro dei santi laterali –, sia dell'imprimitura stessa, lasciando apparire il legno. La tavola centrale, a parte la presenza di tarli anche in essa, e il rifacimento, come abbiamo osservato, del braccio destro del Bambino Gesù, ha nel complesso un migliore stato di conservazione rispetto



Fig. 5 – ANGELO ANNUNCIANTE, VALVA SINISTRA, VERSO DEL TRITTICO DI S. ANGELO ROMANO



Fig. 6 – MADONNA ANNUNCIATA, VALVA DESTRA, VERSO DEL TRITTICO DI S. ANGELO ROMANO

alle laterali; pertanto ha una migliore qualità anche sul piano tecnico; sembra, inoltre, avere un peso specifico diverso dalle tavole laterali ed essere, pertanto, di un legno diverso, di maggiore consistenza, che l'avrebbe preservata meglio sia dai tarli, sia dalle erosioni. Il braccio destro del Bambino Gesù corrisponde al punto di connessione di una delle tre assi che la costituiscono; simmetricamente, sul lato destro, in corrispondenza dell'altra asse laterale, è visibile, alla luce radente e al tatto, un lieve sollevamento, dovuto evidentemente al fenomeno dell'"imbarcarsi" del legno. Pertanto, entrambi i punti di connessione delle assi centrali presentano problemi, anche se di tipo diverso – evidentemente di maggiore gravità sul lato destro, dove si è verificata una caduta di colore, che ha comportato l'intervento integrativo. Tutta la tavola, comunque, sembra essere stata abbastanza 'ripassata' su tutta la superficie, nel tempo, evidentemente per preservarne la lettura integrale.

È curioso che sui bordi laterali di nessuna delle tavole vi siano tracce dei cardini che avrebbero dovuto unirle, rendendole, appunto, un altare.

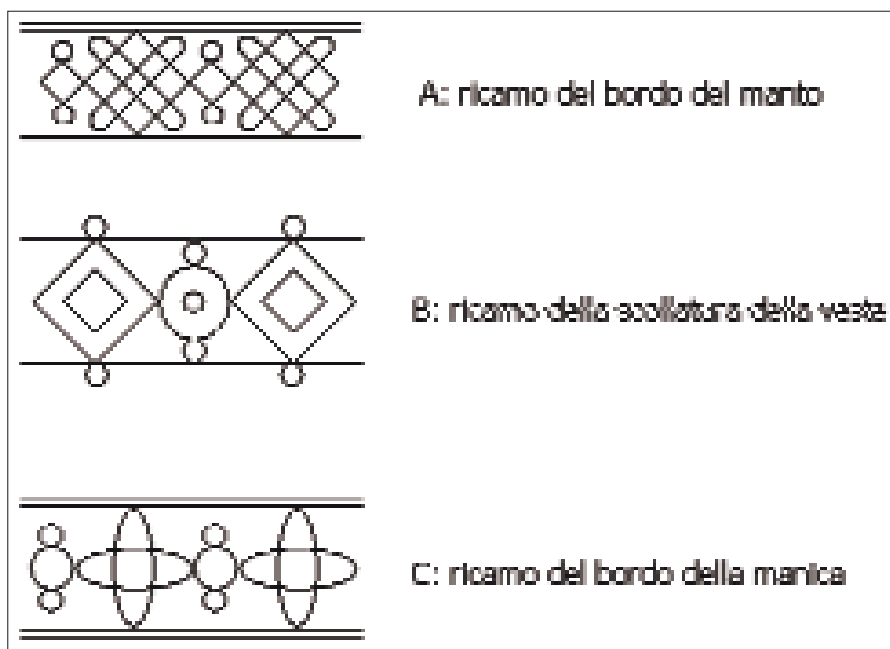
La presenza dell'oro è, ancora, riscontrabile diffusamente come fondo della figura di S. Antonio Abate, mentre è molto lacunoso presso S. Sebastiano; è totalmente assente nelle due parti dell'Annunciazione ed è presente, nella tavola centrale, come elemento disegnativo della stella raffigurata sulla spalla sinistra del manto e come greca sul bordo del manto e dello scollo dell'abito della Madonna. Tali *patterns* decorativi sono ricorrenti, come vedremo, nel repertorio di Antoniazio Romano ed hanno un valore simbolico (Tav. I).

Per quanto riguarda gli elementi più prettamente stilistico-iconografici, sono da rilevare le seguenti considerazioni, che potranno aiutarci a condurre un'analisi critica più attenta.

La tavola centrale, come abbiamo osservato, rappresenta la Madonna, che sembra stare in piedi – piuttosto che su un trono, che comunque non è individuabile – e sembra pertanto calibrare la sua posizione su quella del Bambino, che è il vero protagonista della scena (fig. 2). Essa ha un volto dai lineamenti morbidi, con uno sguardo dolce, ma fermo allo stesso tempo, con gli occhi ben aperti, e non più 'a mandorla', come nelle madonne bizantineggianti; la testa è leggermente reclinata verso sinistra, quasi a voler accompagnare il nostro stesso sguardo verso il Figlio. Trattiene quest'ultimo con entrambe le mani, la destra sul petto, aperta, con una particolare piegatura dell'indice e del mignolo, la sinistra che sfiora la gambetta del Bimbo, con le dita atteggiata in maniera simile all'altra mano. Le mani danno un senso di tensione e lasciano intravedere i tendini del metacarpo e

la gibbosità dell'osso del polso. Vi sono delle delicatissime lumeggiature sulle unghie delle mani. Il manto, blu, incornicia il volto creando linee ondulate morbide e lascia intravedere un velo trasparente, di tulle, con il bordo perlato, che a sua volta lascia sfuggire alcuni 'filamenti' di capelli lanuginosi, castani, presso l'orecchio sinistro. Ancora il manto – trattenuto in petto da una spilla, costituita da una pietra rossa ovale a *cabochon*, circondata da tre cornici concentriche da cui sporgono otto bottoni d'oro –, si apre all'altezza del ventre per raccogliersi e richiudersi all'altezza del bacino, dove poggia i piedi il Bambino, descrivendo con questa evoluzione una "mandorla"⁷ che, lasciando intravedere la veste sottostante, accoglie e circonda il Bambino stesso. I bordi delle maniche sono ornati con una greca che ha un *pattern* decorativo diverso rispettivamente sia da quello del bordo del manto, sia dello scollo (Tav. I); da tale bordo si diparte un taglio nella manica, lungo fino al gomito, che lascia intravedere la camicia bianca sottostante.

Il Bambino Gesù, in piedi, alza ben in alto, fin al di sopra della testa, il braccio destro in atto consapevolmente benedicente, mentre il braccio sinistro si apre sul piano frontale, divaricando leggermente l'omero dal corpo, offrendo con la mano un globo terrestre, carico di colori prevalentemente bianchi e blu, che non sembrano originali. Si tratta di un neonato vero, con le caratteristiche pieghe delle cosce ed un'ostentazione realistica dei genitali che fino ad ora non si era ancora veduta, in un'opera devozionale. Un velo di tulle, come quello che copre il capo della Madre, totalmente trasparente, crea una sorta di perizoma con lumeggiature bianche evanescenti. Il viso è paffuto e trattato con effetti rosati, tali da distinguerlo dall'incarnato della Madre, più chiaro e uniforme. I capelli ricci, biondi, abbondanti, lanuginosi, ricadenti sul collo, sono trattati con lumeggiature bianche – presenti in modo identico nel S. Sebastiano della tavola laterale –, tali da renderne il senso di filamentosità. Alla luce radente s'intrave-



A: ricamo del bordo del manto

B: ricamo della scollatura della veste

C: ricamo del bordo della manica

Tav. I – PATTERNS DECORATIVI DELL'ABITO DELLA MADONNA

de la curva di un'aureola, esistente originariamente e mimetizzata con il fondo, per successive ridipinture. Allo stesso modo si può individuare l'incisione della linea di contorno, condotta sull'imprimitura, presso il braccio destro del Bambino e la mano destra della Madonna.

Sul *recto* degli sportelli sono raffigurati rispettivamente S. Antonio Abate (fig. 3) e S. Sebastiano (fig. 4). Entrambi guardano verso il centro, cioè verso l'immagine mariana: in particolare S. Antonio Abate indica in tale direzione con l'indice destro. Il santo è rappresentato con tutti gli elementi iconografici che lo caratterizzano: il bastone, il testo sacro, il campanello, il maialino e una fascina col fuoco⁸. La figura appare ben salda, ha i piedi entrambi sporgenti dalla tunica, proietta ombra a sinistra – pertanto la fonte di luce viene individuata come proveniente da destra, cioè dalla tavola centrale –, cosa che trova piena coerenza nella tavola con S. Sebastiano, che proietta ombra verso destra, individuando così anch'essa la stessa fonte di luce. Il volto ha un'espressione realistica – con gli occhi incavati, le labbra ricurve verso il basso –, che però non toglie solennità al personaggio. Le mani sono 'vere', ben proporzionate, espressive nella loro gestualità concentrata e intenta alla funzione devozionale indicativa e di sostegno dei simboli che lo caratterizzano. L'aureola è dorata e punzonata con piccoli motivi a cerchio – lavorazione presente in modo identico nella tavola con S. Sebastiano. I passaggi tonali sia del pannello, sia dell'incarnato, sia della lanuginosità della barba, sono morbidi e sfumati, come i contorni, che, in fase di disegno preparatorio, appaiono incisi sull'imprimitura, come nella tavola centrale. Il fondo d'oro presenta ancora ampie zone dorate, ma la tavola è erosa lungo gran parte del bordo sinistro e presenta ampie zone con la preparazione rossa del fondo.

Alla presente tavola fa precisamente *pendant* l'altra con S. Sebastiano, anche per quanto riguarda l'ambientazione; infatti le linee del pavimento e dei due gradini su cui sono posti i due personaggi coincidono perfettamente – mentre non sono presenti nella tavola centrale – e creano continuità anche nell'iscrizione posta nei sottogradini, che va letta da una tavola all'altra, come se fossero state progettate per essere accostate, a formare un dittico – invece, se montate con la tavola centrale della Madonna col Bambino, a formare un trittico, sarebbero interrotte da questa.

Nel primo sottogradino delle due tavole si legge rispettivamente S. ANTONIUS da una parte e S. SEBASTIANE. M.CCCC.LXXXX [...] dall'altra; sul sottogradino inferiore si legge: [DOMININ]US. NICOLAUS. DE. PIRÖNIBU[S] da una parte e prosegue dall'altra: FECIT. FIERI. HOC. OPUS. EX. ELIM[OSYNIS] / IN CASTRO. S. ANGELI. MENSIS. A[UGUSTI]⁹.

Nel primo sottogradino relativo alla tavola di S. Antonio Abate, a destra, accanto al nome del santo scritto con un colore ocra, di una tonalità più alta rispetto al fondo beige, abbiamo individuato la scritta 1496, che a tutt'oggi non era stata ancora evidenziata da alcuno studioso, né restauratore e che finalmente può integrare con buona approssimazione la lacuna relativa all'iscrizione della data.

Il S. Sebastiano è rappresentato legato ad una colonna – di cui si vede parte del fusto, con la base, il toro e il tro-

chilo ben modellati –, trafitto da sei frecce, a torso nudo e coperto da un perizoma ben panneggiato¹⁰, con un *anchement* ben saldo – ha una gamba portante ed un'altra in riposo di ricordo policleteo e quindi classico –, è leggermente orientato verso sinistra, cioè verso la tavola centrale ed ha un lieve scarto, ancora più verso sinistra, della testa. Le caratteristiche tecniche e stilistiche sono pienamente coerenti con il S. Antonio, come abbiamo osservato. La nudità del corpo è ben plastica e salda e le gambe evidenziano muscoli, tendini e ossa.

Sul verso delle stesse due tavole vi sono l'Angelo Gabriele (fig. 5) e l'Annunciata (fig. 6). Anche queste due 'facce' si pongono fra di loro perfettamente sulla stessa linea di continuità, sia iconograficamente, sia stilisticamente, sia nella funzione; infatti, se pensiamo alla costruzione dell'oggetto come un altare, questo, una volta chiuso, lascia vedere proprio il dittico dell'Annunciazione, coprendo la tavola centrale con la Madonna col Bambino. Lo stato di conservazione di queste due tavole è ovviamente lo stesso che abbiamo descritto a proposito dei due santi, raffigurati sul *recto* e corrispondenti: il S. Antonio Abate all'Angelo annunciante, e il S. Sebastiano alla Madonna annunciata.

La scena è ambientata in un giardino, un *hortus conclusus*¹¹, con un muro a cortina sul fondo, che occupa quasi tutta l'altezza della composizione e termina con una merlatura ghibellina, al di là del quale s'intravedono fronde d'alberi di un bosco; sulla destra, dove è posizionata la Madonna, il muro è interrotto da una serie di pilastri, al di là dei quali, pure, s'intravedono fronde. Il suolo è costituito da un prato erboso, anche se la Madonna è posta su un lembo di pavimento. L'ambiente è pertanto naturalistico e non astratto, diversamente dal fondo d'oro dei due santi appena illustrati.

L'Angelo è inginocchiato, posizionato di profilo e con il volto che si staglia sull'aureola, posta invece di fronte; indica con la destra verso l'alto con delle dita lunghissime; tiene con la sinistra un ramo. Le ali sono posizionate verticalmente e variopinte; il pannello crea uno slargo intorno alla manica, come se fosse sollevato dal vento. L'abito è legato alla cintola ed anche all'altezza del bacino, creando un gioco di piegature molteplici, mentre un lembo svola dalla vita.

La Madonna viene sorpresa mentre sta leggendo un libro, ancora aperto, poggiato su un elegantissimo leggìo, il cui stelo è purtroppo parzialmente visibile per l'erosione del bordo della tavola. È posizionata di tre quarti, col volto leggermente reclinato, le braccia e le mani alzate in segno di sorpresa. Le mani hanno dita lunghissime, come nell'angelo, il volto ha lineamenti piuttosto appuntiti, simili a quelli dell'angelo per la forma del naso, per le sopracciglia sottili, per le labbra piccole. Le pieghe delle vesti delle due figure sono trattate per campiture, chiare e scure, ma uniformi, che le rendono cartacee; i contorni delle figure sono resi con una linea nera, che le circonda, appesantendole; i capelli costituiscono una massa uniforme: tutto è contrastato attraverso chiaroscuri netti, duri, con uno stile lineare, incisivo, piatto. Sulla tavola con l'angelo

si legge, all'altezza della testa: AVE GR[A], che continua nell'altra tavola con: TIA PLENA.

Da quanto osservato finora possiamo addurre le seguenti osservazioni critiche, intrinseche all'opera stessa:

- I) l'annoso problema della datazione, che aveva portato ad ipotesi più o meno arbitrarie, basate esclusivamente sull'analisi stilistica, a causa della lacunosità proprio dell'ultima cifra relativa all'iscrizione dipinta, può dirsi risolto dalla scoperta da noi condotta dell'iscrizione presente sulla tavola di S. Antonio abate, che ci fornisce un'indicazione sicura almeno riguardo al *recto* delle tavole laterali, così vicine, come abbiamo osservato, per molti aspetti. Restano aperti altri problemi di datazione riguardo non tanto all'esecuzione della tavola centrale – molto vicina stilisticamente alle figure dei due santi, che pertanto non può scostarsi molto da quella –, quanto piuttosto all'esecuzione del dittico dell'Annunciazione, che invece è molto diversa stilisticamente;
- II) possiamo distinguere almeno tre livelli nell'esecuzione dell'oggetto, diversi stilisticamente, tecnicamente e cronologicamente: una relativa alla tavola centrale che, pur essendo molto vicina stilisticamente alle valve con i santi, se ne discosta tecnicamente – per la diversità delle dimensioni, dello stato di conservazione, per gli interventi subiti –; una relativa al dittico dei due santi, molto simili tra loro non solo stilisticamente, ma anche iconograficamente e tecnicamente, come abbiamo osservato, tanto da offrire quasi una lettura autonoma, contigua, come dittico; una, infine, relativa al dittico dell'Annunciazione, a cui è da riconoscere un ulteriore elemento di differenziazione, rispetto alle restanti immagini dell'oggetto, sul piano stilistico;
- III) la migliore conservazione della tavola centrale può essere dovuta non semplicemente ad una migliore fattura, legata ad una maggiore autografia, cioè ad un intervento più diretto del maestro – che la qualificerebbe meglio non solo sul piano stilistico, ma in termini anche di maggiore perizia tecnica e di fattura –, cosa che l'avrebbe preservata meglio nel tempo, ma anche per altri due ordini di ragioni: una vita diversa, vissuta dalla tavola centrale, rispetto alle laterali, in ambienti più consoni e più salubri per la sua conservazione materiale e paradossalmente, allo stesso tempo, una minore autografia, dovuta ad interventi più massicci nel tempo, approntati allo scopo di rendere sempre integrale, per motivi devozionali, la lettura della "vera icona", che deve essere necessariamente integra, affinché sia taumaturgica¹²;
- IV) il diverso destino vissuto dalla tavola centrale rispetto alle laterali troverebbe conferma nei dati tecnici relativi: alle diverse dimensioni dell'altezza – che non le avrebbe rese coincidenti una volta assemblate –, della larghezza – dovuta a resecazione, denunciata dalla lacuna simmetrica dell'iscrizione, effettuata per adattare eventualmente ad uno spa-

zio predisposto – e alla mancanza di tracce relative ai cardini, che avrebbero dovuto unire le tre tavole, rendendole un oggetto fruibile, in modo più versatile e unitario, come altare; è come se l'oggetto, progettato come trittico, di fatto sia stato lasciato con le tre tavole separate: se tale ipotesi è sostenibile, allora la separazione della tavola centrale dalle laterali non sarebbe un arbitrio dovuto alla sistemazione approntata nell'Ottocento, ma una condizione sempre esistita;

- V) tale discrasia tecnica non esclude il fatto che il 'gruppo Madonna col Bambino' - 'S. Antonio Abate, S. Sebastiano' siano stati concepiti, al momento dell'esecuzione, come un gruppo unitario e coerente, per i motivi compositivi che abbiamo individuato: unità luministica, atteggiamenti dei due santi e posizioni resi in funzione della tavola centrale;
- VI) ne deriva che tutto il complesso strutturale e iconografico sia stato progettato sin dall'inizio come unitario, pensando ad un altare che prevedesse l'immagine mariana al centro, i due santi legati al culto locale nel *recto* e il dittico dell'Annunciazione nel verso, ma l'esecuzione si sia protratta in tempi diversi, per i tre livelli individuati, e probabilmente le tre tavole non siano mai state, di fatto, assemblate;
- VII) è evidente che, per la congruenza stilistica, sono individuabili due mani, che hanno operato sull'oggetto: una ha eseguito, in tempi diversi ma ravvicinati, la tavola centrale mariana e i due santi, l'altra, il dittico con l'Annunciazione, in tempi diversi e molto probabilmente successivi; le une sono da noi attribuibili alla mano di Antoniazio Romano, mentre l'Annunciazione sarebbe stata eseguita, molto probabilmente successivamente, da una mano molto inferiore, della stessa bottega, come cercheremo di dimostrare in base a congruenze iconografiche, forse per completare l'opera ed onorare il contratto stipulato dal maestro, che era solito affidare alla bottega le parti meno importanti di un'opera¹³;
- VIII) l'incongruenza tecnica tra la tavola centrale e le laterali può essere spiegata proprio tenendo conto dell'organizzazione della bottega antoniazzesca che potrebbe aver eseguito la tavola centrale e le laterali in tempi successivi – non possiamo stabilire se sia stata eseguita prima l'immagine mariana e poi i due santi o viceversa, se pure dovuti alla stessa mano –, ma soprattutto, tenendo conto della facile trasportabilità dell'oggetto, questo probabilmente è stato eseguito nella bottega, cosa che pertanto escluderebbe la presenza 'fisica', a S. Angelo Romano, di Antoniazio e della sua bottega¹⁴, che, peraltro, potrebbe aver consegnato i vari pezzi dell'oggetto separatamente, la tavola centrale prima e le due tavole laterali poi o viceversa; da qui l'incongruità fra i vari pezzi, le cui dimensioni sarebbero state comunicate alla bottega, quando il committente era già in possesso di una parte dell'oggetto;

- IX) tale metodo di lavoro, peraltro, farebbe pensare che i vari pezzi siano stati eseguiti nel seguente ordine: esecuzione da parte del maestro e immediata consegna della tavola centrale con la Madonna e il Bambino, perché più importante e urgente; successiva esecuzione delle tavole laterali sul *recto* con i due santi, sempre da parte del maestro e sul verso con l'Annunciazione, da parte di un allievo della bottega; infine consegna anche di queste. Tale *iter* esecutivo spiegherebbe sia la discrasia tecnica tra la tavola centrale e le laterali – in quanto eseguite in modo separato, dando adito a fraintendimenti riguardo alle dimensioni, eventualmente solo comunicate dal committente – sia la discrasia, solo spaziale e non stilistica, della tavola centrale e dei due santi che, pure concepiti in funzione di quella, potevano essere coincidenti spazialmente tra loro, ma non più in rapporto alla tavola centrale, non più presente, perché già consegnata;
- X) pertanto, all'unità progettuale iniziale, avrebbe fatto riscontro una separazione di fatto delle tre tavole, cosa che le avrebbe diversificate nel tempo, per il diverso uso devozionale, a cui sarebbero state destinate.
- XI) per motivi tecnici siamo infine indotti a pensare ad un'unità devozionale, come dittico, delle due tavole laterali, in quanto entrambe resecate in larghezza, forse per adattare in un qualche luogo – probabilmente di modeste dimensioni –, quale potrebbe essere un ambiente domestico. Peraltro le due tavole 'funzionerebbero' benissimo in modo autonomo, in quanto offrono l'immagine dell'Annunciazione da una parte e di due santi fortemente taumaturgici dall'altra.

2. a) Il trittico di S. Angelo Romano nell'ambito della produzione antoniazzesca: la mappa iconografica

Il trittico è a nostro avviso da attribuire, nella sua interezza, alla produzione antoniazzesca, derivante da quella bottega ed espressione del suo metodo di lavoro: questo, innanzitutto per una serie di congruenze iconografiche con altre opere attribuite ormai convenzionalmente al maestro¹⁵, che inseriscono a pieno titolo il nostro trittico in quella produzione, non soltanto per l'esecuzione sia della tavola centrale, sia dei santi, come abbiamo osservato, da attribuire direttamente al maestro per l'alta

qualità esecutiva, ma anche dell'Annunciazione, eseguita a nostro avviso da un allievo che ha lavorato proprio in quella stessa bottega, fosse anche solo per il fatto che ne ha usato gli stessi cartoni, che costituiscono dei *topoi* iconografici, delle sigle caratteristiche e inconfondibili.

2. b) Somiglianze prossimali tra la Madonna col Bambino di S. Angelo Romano e altre opere del catalogo di Antoniazio Romano¹⁶

- 1) Madonna in trono fra i santi Francesco e Antonio, Chiesa di S. Francesco, Subiaco, 1467: struttura compositiva del trittico (Madonna col Bambino al centro e due santi nelle tavole laterali, iscrizioni in basso), Bambino in piedi, paffuto, riccioluto; posizione della testa ed espressione del volto della Madonna, spilla che chiude il manto, evoluzioni ed organizzazione decorativa del manto e della veste, stella dorata sulla spalla destra;
- 2) Madonna col Bambino, chiesa di S. Maria della Consolazione, Roma, 1470: Bambino in piedi, nudo, con velo trasparente perlinato, paffuto e riccioluto, con globo nella mano sinistra; posizione della mano sinistra della Madonna, stella dorata sulla spalla destra, evoluzione del manto che, chiudendosi in basso, offre un appoggio al Bambino (fig. 7);
- 3) Madonna col Bambino, chiesa di S. Maria del Bonaiuto, Roma, *ante quem* 1476: Bambino in piedi, paffuto e riccioluto, velo trasparente perlinato; posizione e atteggiamento delle mani, posizione della testa ed espressione del volto della Madonna;
- 4) Trittico di Fondi (Madonna col Bambino fra i santi Pietro e Paolo), chiesa di S. Pietro, Fondi, *post quem* 1476: struttura compositiva del trittico; Bambino in piedi, nudo, con velo perlinato trasparente, con globo nella mano sinistra, paffuto e riccioluto; posizione della testa ed espressione del volto della Madonna, stella dorata sulla spalla destra¹⁷, polso della veste con greca dorata e taglio che rivela la camicia bianca (fig. 8);
- 5) Madonna col Bambino, museo civico di Velletri, datata 1483¹⁸: Bambino in piedi con globo nella mano destra, braccio destro molto alzato e con atto benedicente; posizio-



Fig. 7 – MADONNA COL BAMBINO, ROMA, S. MARIA DELLA CONSOLAZIONE



Fig. 8 – MADONNA IN TRONO FRA I SANTI PIETRO E PAOLO E DONATORE, FONDI, CHIESA DI S. PIETRO

ne della testa ed espressione del volto della Madonna (tranne uno sguardo leggermente più basso), posizione delle mani in sé e in rapporto al corpo del Bambino; evoluzioni e *pattern* decorativo del manto della Madonna, chiusura del manto con una spilla, polso della veste con greca dorata e taglio che rivela la camicia bianca; stelle dorate sul manto (fig. 9);

- 6) Madonna in trono fra i santi Paolo e Francesco, Galleria Nazionale di Palazzo Barberini, Roma, 1488: struttura compositiva, Bambino in piedi, nudo, con velo trasparente perlinato, paffuto e riccioluto, rapporto posizionale Bimbo-Madonna; espressione del volto della Madonna, evoluzioni ed organizzazione decorativa del manto con greca e della veste (spilla che chiude il manto, polso con taglio che rivela la camicia bianca, velo perlinato sul capo e sotto il manto) (fig. 10);
- 7) Madonna in trono fra i santi Francesco e Antonio da Padova, chiesa di S. Antonio dei



Fig. 9 – MADONNA COL BAMBINO, VELLETRI, MUSEO CIVICO

Portoghesi, Roma, coeva alla precedente: stesse considerazioni della precedente opera (fig. 11);

- 8) Madonna col Bambino in trono, musée Le Mans, 1494: Bambino in piedi, nudo, con velo trasparente, paffuto, riccioluto; posizione delle mani della Madonna in rapporto al Bambino, posizione della testa ed espressione del volto della Madonna, velo perlinato trasparente sul capo e sotto il manto, polso della veste con greca dorata – che si ripete anche lungo il bordo del mantello – e taglio che rivela la camicia bianca, stella dorata sulla spalla destra;
- 9) Madonna col Bambino in trono, museo del Prado, Madrid, fase matura: Bambino in piedi, paffuto, riccioluto; posizione delle mani della Madonna sul corpo del Bambino; posizione del capo ed espressione del volto della Madonna, velo perlinato trasparente sul capo e sotto il manto, manto che si richiude in basso offrendo un appoggio al Bambino, stella dorata sulla spalla destra;
- 10) Madonna in trono con Dio Padre in gloria di angeli e i santi

Paolo, Sebastiano, Pietro, Stefano, cappella dell'Ospedale, Bracciano, 1495: struttura compositiva, Bambino in piedi, nudo, paffuto, riccioluto; posizione delle mani della Madonna sul corpo del Bambino; posizione del capo ed espressione del volto della Madonna, velo perlinato trasparente sul capo e sotto il manto, manto che si richiude in basso offrendo un appoggio al Bambino, polso della veste con greca dorata e taglio che rivela la camicia bianca;

- 11) Madonna col Bambino in trono fra i santi Pietro e Paolo e gli uditori del Tribunale di Rota, palazzi apostolici, Città del Vaticano, *post quem* 1488: struttura compositiva (Madonna col Bambino al centro e due santi ai lati), Bambino in piedi, nudo, con velo trasparente, paffuto, riccioluto; posizione delle mani della Madonna sul corpo del Bambino; posizione del capo ed espressione del volto della Madonna, velo perlinato trasparente sul capo e sotto il manto, manto che si richiude in basso offrendo un appoggio al Bambino, polso della veste con greca dorata – che si ripete anche lungo tutto il bordo del mantello – e taglio che rivela la camicia bianca, stella dorata sulla spalla destra;
- 12) Madonna col Bambino, museo civico, Viterbo, 1497: Bambino in piedi, nudo, con velo trasparente, paffuto, riccioluto; posizione delle mani della Madonna sul corpo del Bambino; posizione del capo ed espressione del volto della Madonna, velo perlinato trasparente sul capo e sotto il manto, manto che si richiude in basso offrendo un appoggio al Bambino, polso della veste con taglio che rivela la camicia bianca (fig. 12);
- 13) L'Annunciazione e il cardinale Torquemada che dota le fanciulle povere, chiesa di S. Maria sopra Minerva, Roma, 1500: posizione del capo ed espressione del volto della Madonna, posizione della mano sinistra, stella dorata sulla spalla sinistra, spilla che chiude il manto, evoluzioni ed organizzazione decorativa del manto e della veste (fig. 13).

Dalle somiglianze fortissime, evidenziate tra le altre opere attribuite ad Antoniazio Romano, con la nostra Madonna col Bambino, possiamo affermare che certi moduli iconografici ricorrenti, non soltanto dimostrano in modo incontrovertibile l'autenticità dell'opera, ma anche che essi erano presenti presso la bottega del maestro sin dalle opere più antiche: successivamente tutta la struttura compositivo-iconografica è stata gradualmente, nel tempo, elaborata, fino ad arrivare ad una formula definitiva, che ha trovato proprio nel trittico di S. Angelo la sua



Fig. 10 – MADONNA IN TRONO FRA I SANTI PAOLO E FRANCESCO, ROMA, GALLERIA NAZIONALE DI PALAZZO BARBERINI

espressione più matura e più coerente. Possiamo pertanto affermare sin d'ora che l'opera che stiamo analizzando costituisce una tessera non soltanto fondamentale nel percorso del maestro, ma una delle sue espressioni definitive. Se la posizione della testa e l'espressione del volto della



Fig. 11 – MADONNA IN TRONO FRA I SANTI FRANCESCO E ANTONIO DA PADOVA, ROMA, S. ANTONIO DEI PORTOGHESI

Madonna è pressoché identica sin dalle prime opere, è proprio la posizione del Bambino che nel tempo ha assestato una formula che solo nella nostra opera è diventata definitiva. L'artista ha ripreso un'iconografia – in particolare il Bambino in piedi, nudo, con il globo in una mano e l'atto benedicente dell'altra – che già aveva usato negli anni settanta – per esempio nella tavola di S. Maria della Consolazione a Roma o nel trittico di Fondi –, ma che successivamente aveva subito variazioni, per l'assenza del globo, che aveva comportato un rapporto diverso, specialmente nella posizione delle mani del Bambino, non sempre felice, specialmente sul piano devozionale¹⁹. La nostra tavola riprende quella impostazione risalente a più di vent'anni prima – cosa che indurrebbe a datarla a quell'epoca, se ci limitassimo ad un'analisi meramente iconografica –, in quanto particolarmente armoniosa ed efficace sul piano simbolico-devozionale, la rielabora e la porta ad una sintesi di altissima qualità, definitiva, come abbiamo notato, raccogliendo una serie di elementi iconografici ricor-



Fig. 12 – MADONNA COL BAMBINO, VITERBO, MUSEO CIVICO



Fig. 13 – L'ANNUNZIAZIONE E IL CARDINALE TORQUEMADA CHE DOTA LE FANCIULLE POVERE, ROMA S. MARIA SOPRA MINERVA, CAPPELLA DELL'ANNUNZIATA

renti, tipici del repertorio della bottega e costituenti delle sigle inconfondibili di essa, come la stella dorata sulla spalla della Madonna, o l'uso di veli trasparenti perlinati sul corpo del Bambino e/o sul capo della Madonna, o l'organizzazione decorativa delle greche e l'evoluzione delle pieghe del manto e della veste della Madonna, o la struttura compositiva 'a trittico', cioè con la Madonna col Bambino al centro e santi ai lati.

2. c) Somiglianze prossimali tra i santi Antonio abate e Sebastiano e altre opere del catalogo di Antoniazio Romano

Che l'esecuzione dei santi *sul recto* sia da attribuire alla stessa mano che ha eseguito la tavola centrale è dimostrabile per la stretta consonanza stilistica, che abbiamo illustrato; pertanto, se è da attribuire ad Antoniazio Romano l'esecuzione dell'immagine mariana, allo stesso modo lo è quella relativa ai due santi laterali. Più utilmente possono essere colte contingenze, fra il nostro trittico ed altri del catalogo del maestro, sul piano tecnico e compositivo, in quanto tali trittici vengono costruiti mediante una tecnica esecutiva e una metodologia di lavoro, ripetitiva, che caratterizza la bottega antoniazesca in modo inconfondibile. Tale struttura caratterizza talvolta anche opere che non sono trittici, ma tavole o affreschi²⁰:

- 1) Madonna col Bambino tra i santi Francesco e Antonio, chiesa di S. Francesco, Subiaco: trittico, fondo oro, punzonatura dell'aureola dei santi, presenza del gradino con iscrizione, unificazione spaziale delle tre valve mediante la stessa fonte di luce proveniente da sinistra;
- 2) Madonna col Bambino fra i santi Pietro e Paolo, chiesa di S. Pietro, Fondi: trittico, fondo oro, punzonatura delle aureole, unificazione spaziale delle tre valve mediante lo stesso pavimento, presenza di gradino con iscrizione (fig. 8);
- 3) Madonna in trono fra i santi Paolo e Francesco, Galleria Nazionale di Palazzo Barberini, Roma, tavola: struttura 'a trittico' (per la presenza dell'immagine mariana affiancata da due santi), fondo oro, punzonatura delle aureole, presenza di iscrizione (fig. 10);
- 4) Madonna in trono fra i santi France-

sco e Antonio da Padova, chiesa di S. Antonio dei Portoghesi, Roma, tavola: fondo oro, punzonatura delle aureole, 'stile umbro'²¹;

- 5) Il volto del Salvatore fra i santi Pietro e Giovanni Battista ed Eufemia e Giovanni Evangelista, Museo del Prado, Madrid: stessa costruzione tecnica (pannello centrale con due valve laterali dipinte sul recto e sul verso), fondo oro, punzonatura delle aureole, unificazione spaziale e luministica, presenza di gradini, gesto indicativo di S. Sebastiano verso la tavola centrale, come nel nostro S. Antonio abate;
- 6) Madonna in trono con Dio Padre in gloria di angeli e i santi Paolo, Sebastiano, Pietro, Stefano, cappella dell'Ospedale, Bracciano, affresco: unificazione spaziale e luministica, presenza di gradini con iscrizione;
- 7) Madonna col Bambino in trono fra i santi Pietro e Paolo e gli uditori del Tribunale di Rota, palazzi apostolici, Città del Vaticano, tavola: punzonatura delle aureole, unificazione spaziale e luministica, 'stile umbro'.

2. d) Somiglianze prossimali tra l'Annunciazione e altre opere del catalogo di Antoniazio Romano

Le immagini dell'Annunciazione pervenute e attribuite al maestro sono davvero poche, per fornirci un *range* di confronto adeguato²². Tra l'altro abbiamo dimostrato, per motivi stilistici, come tale immagine sia da attribuire ad un allievo, che peraltro potrebbe averla eseguita in tempi diversi dall'esecuzione delle altre parti, uniformi stilisticamente e da noi considerate autografe.

Pertanto un confronto, con opere attribuite ad Antoniazio, potrà dimostrare come tale immagine sia stata prodotta nell'ambito della bottega del maestro, ma non direttamente dalla sua mano. L'Annunciazione, facente parte del ciclo di affreschi della chiesa di S. Maria sopra Minerva a Roma, ha un impianto compositivo simile alla nostra per la presenza del leggio, della colomba in alto su una nuvoletta – che è una sigla caratteristica della bottega²³ –, per la posizione della Madonna collocata sullo spigolo di una parete e che ricorda la spigolosità dei pilastri su cui si staglia la Nostra, per il rapporto aureola-volto di tre quarti della Madonna, per la posizione dell'angelo, per il gesto di questi con cui indica il cielo e tiene con la destra il giglio, per la capigliatura, per il modo in cui la manica si scosta dal corpo, per il modo di trattare le pieghe; ma se ne discosta anche per molti aspetti: per l'atteggiamento delle mani della Madonna, che nel nostro caso sono aperte in segno di sorpresa e non conserte come alla Minerva, per il modo di trattare il panneggio di questa, per la posizione dell'aureola dell'angelo, che nel nostro è sul piano frontale e staglia il profilo netto del volto e non è scorciato, per la diversa posizione delle ali, molto alzate nel nostro angelo; infine per l'assenza, nelle nostre tavole, di Dio Padre.

Ancora minori sono le tangenze con L'Annunciazione e il cardinale Torquemada che dota le fanciulle, nella cappella dell'Annunziata, sempre nella chiesa di S. Maria sopra Minerva a Roma: la posizione del volto e dell'aureola della Madonna, l'organizzazione del panneggio di questa,

la sigla della colombella sulla nuvoletta, la posizione dell'angelo ed in particolare un certo modo di tenere la veste legata oltre che in vita anche sui fianchi, facendola poi sblusare e svolazzare dietro (fig. 13).

Si tratta in entrambe i casi di schemi compositivi generali, da bottega, che venivano appresi e ripetuti evidentemente dai cartoni che costituivano un repertorio di prassi e che nel nostro caso non è approdato ad un'interpretazione molto felice sul piano stilistico.

2. e) Presenze antoniazzesche nei comuni vicini della zona nord-est di Roma²⁴

La presenza della 'mano' di Antoniazio a S. Angelo Romano è tanto più rara e preziosa, in quanto, se analizziamo le opere presenti nei comuni vicini, queste sono sempre da attribuire piuttosto alla bottega del maestro che non a lui direttamente, cosa che dimostra che molto probabilmente la sua presenza nelle zone limitrofe non è mai stata diretta, anche se la sua bottega riceveva incarichi, come dagli ambienti ecclesiastici e dagli ordini religiosi di Roma, così anche dai signori della provincia²⁵, dove però inviava gli allievi, specialmente quando si trattava di eseguire affreschi²⁶.

Ne sono un esempio gli affreschi absidali della chiesa di S. Antonio abate a Montecelio²⁷, dove la solennità dei personaggi del nostro trittico diventa inespressività dei volti, schematicità degli atteggiamenti, rigidità delle pieghe cartacee, anche se certi moduli compositivi possono farli attribuire alla bottega antoniazzesca; lo stesso vale per il S. Antonio abate della chiesa di S. Biagio a Tivoli²⁸, dove certi atteggiamenti delle mani possono anche trovare corrispondenza in qualche cartone di bottega: ma si tratta di elementi iconografici, non stilistici! Ci sembra interessante ribadire che in entrambi questi casi la tecnica esecutiva è l'affresco, la cui esecuzione richiede la presenza *in loco*, e quindi la loro scarsa qualità prova che il maestro abbia inviato allievi dalla bottega romana.

Più vicini al nostro trittico ci appaiono invece, significativamente, una serie di tavole: quella del Salvatore nella chiesa di S. Maria Assunta a Moricone²⁹, quella di S. Antonio da Padova nella chiesa di S. Maria Maggiore a Tivoli³⁰ ed infine il trittico raffigurante la Madonna in trono col Bambino tra i santi Francesco e Antonio da Padova nel santuario di S. Maria delle Grazie a Ponticelli Sabino³¹, tutte attribuite, tuttavia, a seguaci di Antoniazio – e pertanto di qualità inferiore rispetto alla nostra opera, che consideriamo autografa almeno per le immagini dipinte sul *recto* e quella centrale – e tuttavia vicine sia cronologicamente sia stilisticamente ad essa, in quanto tutte espressione del cosiddetto 'periodo umbro' dell'artista, come viene definito dalla critica, di cui dovette farsi interprete la bottega tutta.

Un discorso a parte merita invece l'Annunciazione, su tavola, della chiesa di S. Maria delle Grazie a Palombara Sabina³²; qui, infatti, il rapporto con il nostro trittico s'inverte, in quanto è l'Annunciazione del nostro trittico che è di qualità inferiore rispetto a quella (fig. 14). L'Annunciazione di Palombara, attribuita attorno al 1500, sembra

derivare in maniera stretta da quella di S. Maria sopra Minerva, attribuita agli anni novanta; la nostra Annunciazione si discosta da queste per molti elementi iconografici, anche se l'impianto generale è lo stesso (figg. 5-6); è inoltre da attribuire ad un allievo diverso, perché fondamentalmente diversa sul piano stilistico.

3) Analisi critico-stilistica e iconologica

3. a) La storia critica

Abbiamo già osservato che il trittico di S. Angelo Romano non è stato a tutt'oggi preso in considerazione in modo adeguato dalla critica, tanto che nessuno si era accorto della data apposta sulla tavola con S. Antonio abate, informazione che ci permetterà di darne una lettura stilistica più serena e adeguata nell'ambito della produzione antoniazzesca.

Il primo ad occuparsi della tavola, nel 1913, e ad attribuirle ad Antoniazio o alla sua cerchia, fu l'Herminin.³³

La Mortari³⁴ attribuisce, peraltro alla bottega del maestro, solo la Madonna col Bambino, senza collegarla ai laterali – anzi parlandone come se fossero indipendenti – ed inserendola in un gruppo di opere, sempre di bottega: “la Madonna col Bambino dell’Arciconfraternita della morte a Velletri, il Salvatore della parrocchia di Moricone, i santi Pietro e Paolo dell’oratorio romano del Gonfalone, il trittico benedicente di Castelnuovo di Porto”, tutte accomunate da “uno spiccato carattere umbro”.

La Toesca³⁵ attribuisce con determinazione la tavola centrale ad Antoniazio, alla bottega il S. Antonio abate e il S. Sebastiano – avvicinati al tabernacolo del Museo del Prado, pure considerato di bottega – e ad altre mani ancora l'Annunciazione: “una quasi umbra, l'altra con una cadenza quasi settentrionale”. Infine propone una datazione intorno al 1485³⁶.

Il riferimento degli sportelli alla bottega di Antoniazio è stato proposto anche da Gisela Noehles³⁷ e da Gregory Hedberg³⁸; quest'ultima ha pensato a due diverse mani per i santi e per l'Annunciazione.

Roberto Cannata³⁹ ha delineato una sintesi critica che ci vede in gran parte concordi. L'opera di S. Angelo Romano sarebbe, secondo lo studioso, uno dei tanti dipinti di Antoniazio che “pur presentando forma ed iconografia ‘moderne’, con la loro severità ed arcana solennità, riproducono la particolare spiritualità delle antiche icone”⁴⁰. Egli avvicina iconograficamente la tavola centrale, mariana, alla tavola dello stesso soggetto del Museo di Velletri, mentre: “il tipo fisionomico della Vergine sembra discendere da quello della Madonna di Dublino, replicato nella pala del Louvre firmata e datata 1494”⁴¹. Inoltre recupera l'attribuzione dei santi al maestro, avvicinandoli al ciclo dell'ex ospedale di Bracciano: “Il tipo fisionomico del S. Antonio è abbastanza simile a quello del S. Paolo degli af-



Fig. 14 – L'ANNUNCIAZIONE, PALOMBARA SABINA, CHIESA DI S. MARIA DEL GONFALONE

freschi della cappella dell'ex Ospedale civile di Bracciano, mentre la testa di profilo del S. Sebastiano è facilmente paragonabile a quella di S. Lucia nella Pala di Capua oppure al volto, visto di tre quarti, della Madonna (1947), proveniente da Campagnano, nel Museo civico di Viterbo. Non può passare nemmeno inosservata l'affinità del volto di S. Sebastiano con quello del Bambino raffigurato nella tavola centrale di S. Angelo”⁴². Addirittura lo studioso ipotizza, anche se con cautela per il cattivo stato di conservazione, l'autografia anche per le tavole con l'Annunciata: “la qualità esecutiva mi sembra buona e non inferiore a quella dell'altra faccia dello sportello, sebbene la grafia possa apparire più minuta [...] È possibile infatti effettuare riscontri abbastanza puntuali fra la testa dell'Annunciata e quella del S. Sebastiano sulla faccia opposta del medesimo sportello, oppure tra il tipo fisionomico dell'angelo annunziante e quello degli angeli raffigurati ai lati dell'Eterno benedicente, nel catino absidale della chiesa annessa all'ex-Ospedale civile di Bracciano”⁴³.

Mariastella Margozzi⁴⁴, a proposito degli affreschi absidali della chiesa di S. Antonio abate a Montecelio, raffiguranti la Madonna col Bambino tra santi, risalenti tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo, individua il precedente fisionomico del volto della Vergine e di elementi iconografici del Bambino nella nostra tavola: “Il volto presenta infatti i medesimi caratteri: taglio degli occhi, profilatura del naso, linea della bocca e del mento. Non solo, una certa corrispondenza si nota anche nell'ornamento dello scollo dell'abito e soprattutto nel medaglione gemmato, il tutto chiaramente semplificato nell'affresco di cui ci occupiamo. Anche i due Bambini, al di là di ovvie divergenze, presentano una certa affinità fisionomica nell'attaccatura alta dei capelli che, prima lisci terminano poi in riccioli e nella conformazione paffutella del volto. Inoltre, anche se in posizioni diverse, il modo in cui i due fanciulli benedicono e sorreggono il globo è molto simile”⁴⁵.

A nostro avviso le due immagini possono avvicinarsi solo per alcuni elementi iconografici, evidentemente derivanti dagli stessi cartoni di bottega, ma il ciclo di Montecelio si discosta dal nostro per evidenti motivi stilistici: mentre lì la qualità è debole e dovuta alla mano di un allievo di bottega, come ammette la stessa studiosa, nella nostra opera l'autografia di Antoniazza è indubbia per le immagini sia mariana, sia dei santi laterali, come abbiamo fin ad ora sostenuto, proprio per motivi stilistici. Semmai possiamo ancora condividere l'analisi stilistica generale che del ciclo monticellese fa la Margozzi e che avvicina quell'opera alla nostra in una stessa visione, che evidentemente circola in quello stretto scorcio di secolo nella bottega antoniazzesca, coinvolgendone tutti i rappresentanti, validi o meno che fossero: "...lo stile dell'opera denota in linea generale i caratteri dell'ultimo periodo antoniazzesco, caratterizzato da sempre più marcati influssi di Perugino e Pinturicchio, cioè dalla linea umbra che aveva preso piede nella cultura artistica romana, e questo soprattutto nei tratti più tenui e addolciti dei volti, negli sguardi malinconici, nell'impreziosimento delle vesti"⁴⁶. Inoltre, se tale derivazione, almeno iconografica, del ciclo di Montecelio si vuole sostenere rispetto al trittico di S. Angelo, questo, ora che finalmente ha trovato una sua collocazione cronologica, potrebbe fornire un utile *post quem* per l'altro.

Infine Anna Cavallaro⁴⁷, nella scheda che descrive la nostra opera, stila un *excursus* sulla critica che ha riguardato l'opera fino a quel momento e ne attesta lo stato di conservazione, senza apportare alcun contributo nuovo.

3. b) Il contesto storico e della committenza

Per poter comprendere la funzione iconologica e recuperare chiavi di lettura della funzione devozionale, svolta dall'opera nel momento della sua esecuzione, è necessario contestualizzarla non soltanto nell'ambito della produzione antoniazzesca, ma anche nell'ambito della committenza e del periodo storico di appartenenza. L'iscrizione, che corre sul *recto* del trittico, fornisce dati precisi, relativi a tre elementi: la collocazione cronologica precisa – in quanto era indicato l'anno, il mese e il giorno anche se ora sono parzialmente leggibili –, che probabilmente era da ricondurre ad un qualche evento specifico, con valore devozionale; il luogo, cioè S. Angelo, e il committente, Nicola Pirrone, mentre non è indicato l'autore.

È evidente che tale iscrizione indica una precisa volontà del committente, meno preoccupato della fama dell'artista esecutore, ma intento a stabilire un preciso *hic et nunc*, oltre a voler ricordare, e celebrare, se stesso. Potremmo parlare di una sorta di autocelebrazione legata al luogo, quasi come un signore rinascimentale.

Di Nicola Pirrone abbiamo, oltre all'iscrizione del nostro trittico, altre due testimonianze⁴⁸. Un'iscrizione è attualmente posta sull'architrave della porta, collocata in fondo a destra prima dell'altare maggiore, nella chiesa di S. Michele Arcangelo, relativa all'opera di restauro della chiesa – probabilmente diversa dall'attuale –, da parte del Nostro, e con carattere celebrativo: "DIVE PER EXIMII

NICOLAI TEMPLA MICHAEL PIRRONIS CURA IAM FERRE LAPSA NITENTI"⁴⁹.

Il nostro committente è inoltre citato in un documento notarile del 6 settembre 1479, in cui egli, definito come rettore della chiesa di S. Angelo in monte Patulo, acquista, per sé e non per la chiesa, una tenuta in località Castello di Poio, presso S. Angelo (vedi appendice I)⁵⁰.

Da queste poche notizie possiamo dedurre almeno le seguenti considerazioni:

- I) Nicola Pirrone disponeva di mezzi finanziari propri che utilizzava per scelte totalmente private, che gli permettevano di acquistare un terreno 'per sé' e non per la chiesa, come apprendiamo dal documento notarile, pur essendo il rettore della chiesa di S. Michele;
- II) egli prende iniziative autonome, come committente, anche se relative ad un luogo pubblico — nel caso in cui decide di far restaurare la chiesa parrocchiale— ed evidentemente ha sia l'autorità, sia i mezzi economici per farlo, visto che attribuisce solo a sé stesso il merito dell'impresa, con un atteggiamento fortemente autocelebrativo;
- III) tale autocelebrazione usa l'arte come suggello di prestigio per il committente e titoli onorifici a lui riferiti, quali 'esimio' – nell'iscrizione relativa al restauro – e 'signore' (*dominus*) nell'iscrizione del trittico; oppure suggellando il proprio nome come committente, anche nel caso in cui l'opera è stata eseguita grazie alle 'elemosine' – pertanto denaro pubblico dei fedeli –, come è indicato nell'iscrizione del nostro trittico;
- IV) il Pirrone è ben inserito nel territorio di S. Angelo, mediante una 'politica di acquisti' fatta a titolo esclusivamente personale, almeno sin dal 1479 – data *post quem non* per il suo insediamento in S. Angelo –, cioè ben diciassette anni prima dell'impresa relativa alla commissione del nostro trittico.

È proprio nell'ambito di una committenza privata e che opera scelte private, che va inserito il nostro trittico, per il quale Nicola Pirrone avrà avuto sicuramente un ruolo determinante nello stabilire l'iconografia e la tipologia, pur essendo le sue stesse scelte espressione del contesto storico-culturale di appartenenza. È pertanto un'ipotesi fortemente verosimile che tale oggetto fosse destinato, di fatto, ad una fruizione privata e non pubblica.

Tale ipotesi troverebbe conferma dal fatto che nelle prime visite pastorali che ci sono pervenute, non sembra di individuare in alcun luogo la presenza del trittico, dalle descrizioni fatte dai vescovi delle chiese di S. Angelo, e tantomeno della chiesa di S. Michele. Soprattutto, non si fa menzione in alcun luogo di un trittico, nel quale potrebbe essere riconosciuto il nostro. Si parla di immagini della Madonna col Bambino, di immagini sparse di santi, di tavole dipinte, ma nulla che possa far pensare alla particolare tipologia del nostro altare-trittico. Se ne deve dedurre che o l'oggetto è stato destinato ad una fruizione devozionale privata – cosa per la quale sarebbe pienamente adatto proprio per le sue caratteristiche tecniche –,

oppure, se è stato esposto pubblicamente, le tre tavole sono state smembrate o forse non sono mai state assemblate. Queste considerazioni confermerebbero le perplessità già rilevate sul piano tecnico, per la mancanza di tracce di cardini e la mancata coincidenza delle dimensioni delle valve. Inoltre diventa ancora più difficile ipotizzare i possibili percorsi, eventualmente diversificati, per la collocazione dei tre pezzi.

Del committente non sappiamo nulla, né se era originario di S. Angelo – o, più probabilmente, proveniente da fuori, forse da Roma –, né conosciamo la sua cultura d'appartenenza, che comunque denota sensibilità per l'arte. Un aspetto relativo alle dinamiche intrinseche che possono aver indotto le sue scelte culturali è il suo inserimento nel contesto storico e sociale di S. Angelo, cosa per la quale possono fornirci lumi le informazioni sulle vicende storiche del periodo che ci riguarda.

Dal 1370 gli Orsini diventano signori di S. Angelo e domineranno, anche se con alterne vicende, fino al 1592. In particolare Napoleone Orsini nel 1491 firma il primo Statuto di S. Angelo, a suggellare un periodo di stabilità politica. La storia di S. Angelo è costellata di continue diatribe tra le più potenti famiglie del tempo, che se lo contendevano per la felice posizione geografica e strategica. Per il periodo che ci riguarda sappiamo che nel 1496 vi fu un'ennesima invasione a Valle Mara, che vide gli Orsini scontrarsi con l'altra potentissima famiglia dei Colonna, "dopo dieci anni dall'ultima occupazione", per cui ne deduciamo che nel periodo, intercorso tra il 1486 e la fatidica data in cui precisamente fu eseguito il nostro trittico a S. Angelo, vi fu una certa tranquillità, che promosse attività di costruzione e ricostruzione nel paese da parte degli Orsini⁵¹.

Anche il nostro committente si inserisce in questo contesto di breve rinascita, restaurando la chiesa di S. Michele, come abbiamo visto, in parallelo con i signori del paese. Non conosciamo purtroppo i rapporti intercorrenti tra gli Orsini e il Nostro, ma ci sembra un'ipotesi plausibile non soltanto che tali rapporti fossero buoni perché improntati ad una stessa 'politica culturale' attuata negli stessi anni a S. Angelo, ma anche che siano stati gli Orsini stessi a suggerire al Pirrone il nome di Antoniazio Romano, visto che essi erano "clienti abituali" dell'artista e che, proprio contemporaneamente, avevano affidato al loro 'artista di fiducia' il ciclo di affreschi della cappella dell'Ospedale di Bracciano, con la quale pure abbiamo rilevato tangenze, rispetto all'opera che qui andiamo esaminando⁵².

3. c) Ipotesi sulla funzione devozionale svolta nel tempo, legata alle eventuali diverse collocazioni

Abbiamo già rilevato che, in base ad indizi tecnici, molto probabilmente le tre tavole non sono mai state assemblate e abbiamo persino aperto l'ipotesi che non siano state offerte ad un culto pubblico, ma riservate ad una fruizione privata. Peraltro tali ipotesi non sono inconciliabili, in quanto le diverse forme di fruizione potrebbero essere cambiate nel tempo. Infatti la collocazione cronologica precisa, che indica persino il mese e il giorno, presente sull'iscrizione, induce a legare l'esecuzione dell'oggetto ad una cerimonia di inaugurazione pubblica dell'oggetto, per-

tanto destinato ad essere esposto in pubblico – cosa che di fatto potrebbe poi non essersi verificata –. La data, poi, deve aver avuto un significato devozionale preciso, forse legato ad un qualche evento specifico – forse una festa religiosa che si svolgeva localmente ad agosto, mese a cui fa riferimento l'iscrizione – e il fatto che i due santi, come abbiamo osservato, sono spesso legati alla protezione dalla peste, può indicare che l'opera potrebbe aver ricoperto la funzione di *ex voto*, proprio per il superamento di un tale flagello. Senza parlare del valore, tradizionalmente, fortemente taumaturgico dell'immagine mariana, che darebbe conforto all'ipotesi dell'*ex voto*.

Resta il problema dell'eventuale separazione delle tre valve e dei loro rispettivi destino e funzione, quest'ultima diversa pertanto dalla funzione devozionale d'insieme, complessiva, ricoperta dal trittico nelle intenzioni del committente, al momento della sua inaugurazione. Peraltro le due valve, se accostate, come abbiamo notato, potrebbero a loro volta avere una perfetta unità sia tematica – l'Annunciazione da una parte e una coppia di santi dall'altra –, sia stilistica – entrambe le coppie di immagini sulle tavole hanno linee compositive perfettamente consecutive –: abbiamo anche notato che l'aver avuto una tale forma di assemblamento sembra confermata dal fatto che entrambe siano state resecate in larghezza.

Ancora più annoso resta il problema del percorso delle tre tavole. Infatti, ciò che sappiamo con sicurezza è che a partire dal Settecento l'opera è stata collocata nel modo in cui è presente ancora oggi nella chiesa di S. Maria e S. Biagio, sede parrocchiale dal 1773. Che originariamente l'opera sia stata destinata alla chiesa di S. Michele non si può affermare con sicurezza – anche se il restauro della stessa chiesa da parte del Pirrone indurrebbe a pensarlo, per motivi affettivi e di prestigio personale – poiché non se ne trova menzione esplicita in alcun documento. Si tratterebbe, comunque, non della chiesa che vediamo ora dedicata al santo protettore, ma di una chiesa più antica, già sede parrocchiale, di cui si sono perdute tutte le tracce⁵³. Inoltre il nostro trittico, rappresentando un'immagine mariana – specialmente se è stata eventualmente separata dalle valve con i santi e l'Annunciazione – potrebbe essere stata collocata nella vecchia chiesa di S. Maria⁵⁴ e da lì trasferita nella nuova chiesa di S. Maria e S. Biagio alla metà del XVIII secolo. Probabilmente nella stessa chiesa sarebbero rimaste tutte e tre le tavole, anche se smembrate e collocate su altari diversi – adattando pertanto le valve laterali a spazi non sempre confacenti, tanto da essere leggermente resecate, viste le ridotte dimensioni che abbiamo rilevato rispetto alla tavola centrale – e solo nel XX secolo, l'occhio critico degli storici dell'arte le avrebbero finalmente ricongiunte in base a criteri meramente stilistici e compositivi, tuttavia rispettando, nei restauri moderni, le scelte devozionali, di tipo separatistico, operate nel passato, lasciando così visibile solo la tavola centrale di soggetto mariano.

3. d) Riferimenti iconologici

Il valore simbolico-devozionale è chiaro: l'Annunciazione prepara, anche visivamente – si può immaginare l'oggetto prima chiuso e poi aperto, come un libro – alla nascita di Gesù, che appare con la Madre, offrendosi, in

pie di, tenuto, quasi trattenuto da questa, come a volerlo sottrarre al suo destino sacrificale. Ed Egli invece si erge, con un atteggiamento consapevole tipico di un Cristo adulto, come il *Christus triumphans* delle croci medievali oppure come *pantocrator* o *salvator mundi* – sia per la presenza del globo, sia per l'atteggiamento benedicente –, come appare nei mosaici absidali delle chiese bizantine. Gesù appare, per queste caratteristiche, e per la sua stessa nudità, come se fosse già in Resurrezione.

Per quanto concerne l'immagine dei due santi, il loro culto era molto diffuso nel periodo in cui sono stati eseguiti ed erano considerati particolarmente miracolosi contro la peste. La loro presenza, unita a quella della Madonna col Bambino, particolarmente taumaturgica, fa pensare ad un'opera che possa aver rivestito funzione di *ex-voto*, per un'eventuale grazia ricevuta in tal senso, come si potrebbe dedurre dal fatto che sia stata eseguita '*ex elymosinis*', oppure essere protettiva in senso lato.

Riguardo al contesto culturale del nostro trittico, esso si inserisce in una produzione diffusa, specialmente nella seconda metà del Quattrocento e ad opera della bottega di Antoniazio, nell'ambito della quale possiamo individuare molti precedenti, come abbiamo osservato nella mappa iconografica.

A Roma, e da lì poi questa moda si diffonde nella provincia e in tutto il Lazio, in particolare negli anni Settanta, si assiste ad un rinnovato culto per le icone medievali della Vergine di S. Luca⁵⁵, che si traduce nella richiesta di un elevato numero di copie per la devozione pubblica e privata⁵⁶. La causa storica di tale fenomeno è la caduta di Costantinopoli nel 1453 e il conseguente esodo in Occidente della cultura bizantina. Tale *revival* è in particolare promosso dal cardinale Bessarione, che fa da mediatore per l'unione delle due culture, tanto che l'*Accademia Bessarionis* costituiva un cenacolo culturale cui aderivano gli intellettuali greci immigrati⁵⁷. Tale influsso è particolarmente evidente nella Cappella Bessarione nella chiesa dei S. Apostoli a Roma, raffigurante la leggenda di S. Maria. Secondo l'iconografia bizantineggiante della Vergine che oggi è collocata nella cappella di S. Antonio della stessa chiesa al centro dell'abside, la Vergine tiene il Figlio vestito con l'abito lumeggiato in oro e benedicente alla greca seduto sul suo braccio. Intorno al 1470 Antoniazio e Melozzo da Forlì eseguono copie delle icone di S. Maria Maggiore e di S. Maria del Popolo per Alessandro Sforza di Pesaro e danno vita ad una serie di opere, molto copiate, che alimentano la moda delle icone 'alla greca'⁵⁸.

Altro motivo comune delle icone della seconda metà del Quattrocento è la consuetudine di portarle in processione, come *ex voto* contro la peste. Nello stesso ambito culturale troviamo la tavola del Museo Capitolare di Velletri, proveniente dalla cappella della Concezione della Cattedrale, che è un *ex voto* da parte dei cittadini per la peste (1483-1486). Essa è copia dell'"icona di S. Agostino"⁵⁹; a differenza del modello, la Madonna di Antoniazio è a figura intera e siede su una panca coperta da un cuscino. La fisionomia della Vergine ripropone le caratteristiche bizantineggianti del modello: gli occhi incavati definiti da ombreggiature con le sopracciglia sottili che si saldano al naso allungato, la bocca piccola e serrata. Il Bambino a figura intera, come nel modello, ha però fattezze più reali.

CONSIDERAZIONI CONCLUSIVE

Ribadendo quanto abbiamo osservato sin dall'inizio, che cioè il trittico di Antoniazio a S. Angelo Romano non è stato preso in considerazione in modo adeguato dalla critica, alla luce dell'analisi sin qui condotta, che ha messo in rilievo aspetti a tutt'oggi inediti dell'oggetto – primo fra tutti la datazione –, riteniamo che esso possa ormai essere considerato un tassello fondamentale e inalienabile nell'ambito della produzione dell'artista, almeno per i seguenti motivi:

- I) sul piano iconografico esso, riprendendo iconografie degli anni settanta del Quattrocento, si pone all'apice di una ricerca sulle icone bizantine, costituendo un modello definitivo;
- II) sul piano iconologico esso utilizza tutti gli elementi iconografici, in maniera tale che ogni particolare rivesta un significato simbolico preciso, tale per cui nulla sia affidato al caso, nulla sia aneddótico;
- III) sul piano stilistico esso costituisce un punto di riferimento, che d'ora in poi non si potrà più ignorare, per il periodo cosiddetto 'umbro' dell'artista;
- IV) sul piano della metodologia di lavoro della bottega di Antoniazio Romano offre nuove conferme riguardo alla mancata presenza in loco dell'artista e al rapporto centro-periferia;
- V) sul piano storico apre un nuovo scenario, nell'ambito della produzione artistica devozionale, riguardo al rapporto committenza privata – fruizione pubblica;
- VI) sul piano devozionale l'opera, sia per la sua versatilità e complessità, sia per l'uso a cui è stata destinata nel tempo, offre elementi di riflessione sul rapporto valore devozionale-valore artistico e, conseguentemente, sui criteri di conservazione e allo stesso tempo di offerta per una fruizione pubblica e devozionale.

Infine l'opera riesce a conciliare armoniosamente tutti gli elementi sopra descritti, con un'attenzione, specialmente per il rapporto iconografia-iconologia, che ne fa un *unicum* nell'ambito della produzione antoniazzesca e costituisce a nostro avviso uno degli esempi più significativi della sua produzione matura. In questo senso elementi iconografici, pure diffusi, sia nell'ambito della produzione del maestro, sia anche in senso più lato nell'ambiente romano di quegli anni, acquista un significato preciso, puntuale, accurato, frutto di una ricerca corroborata da un'esperienza ben salda, acquisita dall'artista. È il caso dei *pattern* decorativi ricamati sulla veste della Madonna, che non sono meramente decorativi, ma rappresentano dei veri e propri simboli cristiani, in quanto ripetono il tema della croce, oppure della Trinità – individuabile nella ripetizione di tre cerchi o di un quadrato affiancato da due cerchi –, oppure il tema dell'unione della Terra e del Cielo, individuabili nel cerchio e nel quadrato, che si rapportano fra di loro alternandosi ed inscrivendosi l'uno nell'altro (Tav. I). D'altra parte il tema dell'universalità è offerto dallo stesso Bambino Gesù che stando in piedi si mostra già trionfante e pantocratore, per la presenza del globo nella mano sinistra.

APPENDICI

I) L'atto notarile di vendita a Nicola Pirrone

Riportiamo qui di seguito l'atto notarile, tratto dall'Archivio notarile di Tivoli (Protocollo del notaio G. Cinti 1475-81, c. 104), con cui Pietro Savelli vende a Giacomo e Angelo Luce e a Nicola Pirrone – il committente del nostro trittico, rettore della chiesa di S. Angelo in Monte Patulo –, a lui e non alla chiesa, una tenuta in località castello di Poio, il 6 settembre 1479. Il documento è già stato pubblicato nelle fonti da noi citate (Pacifi, 1933-34, p. 287 e Coste, 1983, p. 119). La sottolineatura è a nostra cura.

“1479 ind. XIII mensis septembris die lune VI, magnificus dominus Petrus Iohannes miles de Sabellis dominus Palumbarie, etc. vendidi Iacobo et Angelo Luce pro duabus partibus et **domino Nicolai Iacobi Pirronis rectori ecclesie sancti Agneli de Castro sancti Agneli Montis Patuli, suo nomine et non dicte ecclesie**, omnibus de Castro Sancti Agneli montis Patuli, quoddam tenimentum terrarum positum in tenimento Castrum diruti dello Poio intra hos fines: ab uno latere versus sanctum Agnelum, a capite iuxta tenimentum dicti Castrum, res Iacobi Carsagnini de Monticelli et Petracchi de Tibure iuxta res castrum Sancti Agneli, item iuxta unum petium terre de Monticelli quod vulgariter dicitur ‘le caminate’, item iuxta tenimentum castrum Sancti Agneli a pede, ab alio latere iuxta tenimentum Sancti Agneli quod vulgariter dicitur ‘li colimi’, item proseguendo per longum spatium tenimentum Castrum Monticelli et viam Sancti Agneli versus Tiburi, proseguendo viam dicti castrum per quam itur ad civitatem Tiburis, item iuxta tenimentum dicti castrum dello Poio via predicta mediante te alios fines. Item vendidit herbas, spicas et ius domini Iacobi Carsagnini de Monticelli te Petrocchi de Tibure. Investivit ponens de glebis terre, frondibus et herbis in sinu emptorum in signum date et recepte possessionis ac deambulando, etc. Vendidit pro pretio ducatorum ad bologninos LXXV pro quolibet ducato. Iacobellus Palutii de Castro Cretuni fideiussor.

Actum in tenimento Castrum diruti dello Poio in dicta possessione iuxta quasdam quercus, super quoddam torali Testibus: Magistero Francisco de Scandriglia, Bartolomeo Butii Tosti de Santo Angelo et Johanne Caputie de Tibure”.

II) Le perizie di restauro

II. a) Perizia del 7-4-1970, n. 48, Cap. 2573. Soprintendente Guglielmo Matthiae, progettista dott. Iaria Toesca; restauratore Sergio Pigassini, presso l'archivio dell'Istituto Centrale di Restauro della Soprintendenza ai Beni artistici e storici di Roma.

“Queste tre tavole ora separate dovettero costituire un trittico (vedi I. Toesca, “Una scheda per Antoniazio”, *Paragone* 223 sett. 198, p. 64). Di bellissima qualità la Madonna, indubbiamente autografa, mentre di un aiuto sembrano i laterali. I 3 pezzi ebbero nel 1956 un superficiale restauro, dopo il quale sono nuovamente deperiti (il colore si è sollevato in più punti). È quindi opportuno proce-

dere ad un nuovo e più approfondito intervento che valga, tra l'altro, a recuperare le parti conservate del fondo d'oro della tavola centrale. Inoltre è il caso di ricomporre il trittico, in modo che i due sportelli, ora a sé stanti abbiano (?) una definitiva ricostruzione (?)”.

II. b) Perizia del 20-2-1980, n. 26, Cap. 2113. Soprintendente dott. Bernini, progettista dott. Almamaria Tantillo, restauratore Ruffatti, presso l'Archivio dell'Istituto centrale di restauro della Soprintendenza ai Beni artistici e storici di Roma.

“Il trittico è senz'altro opera di Antoniazio Romano come può vedersi nella tavola centrale con la Madonna e il Bambino.

È stato recuperato dai Carabinieri dopo un furto e preso in consegna da questa Soprintendenza che ha anche provveduto all'installazione di un sistema d'allarme nella chiesa dove l'opera sarà ricollocata. I due sportelli laterali, già restaurati anni addietro, sono particolarmente fragili perché molto tarlati; è quindi necessario il consolidamento e la disinfestazione, preceduta da radiografie che permettano di leggere i danni effettuati dai tarli all'interno delle tavole. Una radiografia sarà fatta anche alla tavola centrale, il cui fondo oro è andato probabilmente distrutto e ricoperto, nel secolo scorso con una mano di pittura ad olio nera”.

Segue l'elenco degli interventi da approntare – disinfestazione, consolidamento del legno, pulitura, reintegrazione pittorica – e l'importo della spesa, compreso IVA, di 83.500 lire.

III) Le visite pastorali del 1581 e del 1596

Riportiamo qui di seguito due stralci delle visite pastorali condotte a S. Angelo Romano rispettivamente dal vescovo di Tivoli Hannibalis de Grassis nel 1581 e da mons. Ronconi da Siena nel 1596, per dimostrare quanto abbiamo sostenuto riguardo alla mancata presenza, o all'impossibilità di individuare nelle relazioni su tali visite, la presenza del trittico, almeno nella sua integrità, sia nella chiesa di S. Michele Arcangelo sia, nel caso della visita del vescovo di Tivoli, nella vecchia chiesa di S. Maria.

III. a) Stralcio della relazione sulla visita pastorale del vescovo Hannibalis de Grassis nelle chiese di S. Maria e di S. Michele, conservata presso l'Archivio vescovile di Tivoli, visite, anno 1581, c. 179-192.

“Castel S. Angelo nella Diocesi di Tivoli: 8 aprile 1581.

Il Rev. D. Giulio Taurello (?) uditore del Visitatore Apostolico, di buon mattino si recò da Tivoli a Castel S. Angelo dove si recò nella Chiesa Arcipresbiteriale di S. Maria dove è arciprete Don Bernardino Francisconi.

La chiesa è quasi quadrangolare, ha due porte ed è coperta da tegole; le pareti sono scrostate e il pavimento è coperto da mattoni in laterizio; ha due finestre e due confessionali; ha un pulpito in cemento e due vasche per l'acqua benedetta.

L'altare maggiore si trova di fronte alla porta maggiore, sotto la tribuna tutta dipinta; ha immagini sulle pareti, arredi sacri.

Il Santissimo Sacramento è conservato in bella pisside

argentea e, davanti, pende un lampadario con cinque lampade. A destra dell'altare v'è un'immagine del Crocifisso, scurita.

Nel medesimo lato v'è un fonte battesimale, in marmo, nel quale è conservato un indecente vaso di rame; ha una copertura in legno in forma piramidale; v'è un piccolo orologio di creta per le aspersioni e due vasetti di stagno uniti insieme per i sacramenti.

A destra c'è un altare sotto il titolo delle SS. Lucia e Apollonia con una pittura sulla parete e arredi sacri.

Un altro altare è sotto il titolo della SS.ma Concezione, ha una pittura e arredi sacri.

La chiesa ha due campane, ma non la sacrestia e le cose necessarie vengono conservate nella chiesa adiacente.

[...]

Quindi D. Giulio vide la chiesa di S. Angelo (S. Michele) che è bene coperta di tegole, ha pareti decentemente sbiancate, il pavimento è di laterizio, ha una porta e, di fronte, un pulpito marmoreo. Ha l'altare maggiore al quale si sale per due gradini; ha una immagine dipinta sulla parete e arredi sacri.

Sulla sinistra v'è un altare sotto il titolo della gloriosa Vergine: ha una bella immagine della Gloriosa Vergine dipinta su tela ed arredi sacri; [...]

Un altro altare dedicato alla gloriosa Vergine, dovuto alla devozione di Giulio Mancini di Castel S. Angelo, ha pitture sulla parete e arredi sacri.

Un altro altare si trova nella cappella dedicata alla Pietà che ha pitture sulla parete e arredi sacri: vi si celebra una volta la settimana e, nel giorno di S. Angelo nel mese di maggio, vi si tiene un convivio con suoni e canti.

III. b) Stralcio della relazione della visita pastorale fatta da mons. Ronconi da Siena nel 1596 nella chiesa di S.

Michele arcangelo, conservata presso l'Archivio vescovile di Tivoli, visita 1595-1610.

“...poi vidi la chiesa parrocchiale e arcipresbiteriale di S. Michele Arcangelo, il cui altare maggiore in pietra non è consacrato ed ha un altare portatile molto ampio e funzionale. L'altare è fornito di tutto il necessario e su di esso c'è un'antica e nobile immagine di S. Michele Arcangelo; e sull'altare vi sono anche dipinti della Beata Vergine e altri Santi. Sopra questo altare vi è una croce lignea [...].

A destra del detto altare maggiore c'è un altare in cui c'è una pia e nobile immagine della Beata Vergine con una croce in legno [...], e un altare portatile ornato sul davanti con pelli dorate.

Vicino al detto altare c'è un altro altare dedicato alla B. Vergine del Carmine, privo di legato, eretto per devozione da Antonio Mancini, i cui eredi dovevano farvi celebrare una messa due volte al mese in cambio di un'elemosina di sette scudi l'anno per l'arciprete.

In fondo alla chiesa [...] c'è un altare dedicato alla S.ta Croce con le immagini dei Santi Pietro e Paolo, per il quale, [...] l'arciprete, come egli dice, “missas per eum celebrari debitas in eclesia murali sancti Pauli”. Questo altare ha una predella in legno ed un altare portatile, tovaglie decenti e l'occorrente per celebrare la messa.

A sinistra dell'altare maggiore e vicino alla porta c'è l'altare della Pietà con una bella immagine in tela, eretto, come si dice, dalla famiglia Falloni, i cui appartenenti asseriscono aver diritto ad essere seppelliti nella tomba ivi esistente. L'altare medesimo dispone di un altare portatile, di una predella in legno e di tutto il necessario. La chiesa, come appare dalle croci in esse esistenti, è consacrata.

In sacrestia ho visto un calice dorato con la coppa in argento, una patena ed un vecchio paramento per celebrare la messa [...].

(*) Le foto sul trittico sono a cura dell'arch. Giorgio La Bianca, le altre sono tratte da A. PAOLUCCI, *Antoniazio Romano. Catalogo completo*, Firenze, Cantini, 1992; la Tavola I è stata elaborata da Simone La Bianca.

Un ringraziamento particolare va al prof. Lino Temperini, per il sostegno e i preziosi consigli di cui è stato prodigo; ringrazio anche il prof. Franco Sciarretta, lo studioso Agostino Croce e don Sebastiano Mazzara, parroco di S. Angelo Romano, per la disponibilità che hanno dimostrato nell'agevolare questo lavoro.

1) Per la descrizione dell'opera cfr. AA.VV., a cura di M. CALVESI, *Patrimonio artistico e monumentale dei Monti Sabini, Tiburtini, Cornicolani e Prenestini, Tivoli*, IX comunità Montana del Lazio, 1995, p. 547 (d'ora in poi PATR), per le notizie sull'artista cfr. L. BARROERO, *Prospero Mallerini: appunti per un pittore sconosciuto*, in “Prospettiva”, nn. 33-36, 1983-84, pp. 334-339 e fig. 8 p. 338.

2) Riguardo alla funzione culturale delle immagini devozionali, al loro modo di riattualizzare culti antichi cfr. L. RUBINI, *Considerazioni iconografiche e iconologiche sulle immagini devozionali di alcune chiese di Tivoli*,

“Annali dell'Associazione Nomentana di Storia e Archeologia”, XIV, 1999, n. 23, pp. 63-85. Si veda in particolare quanto abbiamo osservato al paragrafo “Riferimenti iconologici”, sul valore di ‘vera icona’, recuperato nell'immagine mariana in oggetto.

3) Questa tecnica di riutilizzazione di un'icona antica o di una copia di essa, inserendola in una tela moderna che le faccia da cornice scenografica, è piuttosto rara e diffusa specialmente nella seconda metà del XVIII secolo. Esempi risalenti a tale periodo, presenti in luoghi vicini al nostro, sono: la “Madonna del Buon Consiglio fra i Santi Antonio Abate e Biagio” nella chiesa di S. Michele Arcangelo a Castel Madama, dove però i putti reggono un'icona dipinta e non inserita nella tela (cfr. PATR, p. 128); “I Santi Francesco e Bonaventura venerano l'immagine della Madonna della Neve”, nella chiesa cimiteriale di S. Francesco a Palombara Sabina, dove l'icona mariana, inserita nella tela, è copia moderna dell'originale antico (ivi, p. 346); “Sant'Isidoro Agricola compie il miracolo dell'acqua”, dove pure l'icona mariana è dipinta sulla tela (ivi, pp. 500-501). Infine un esempio romano è costituito dai “Santi Domenico e Caterina nel-

l'atto di venerare l'immagine della Madonna” nella chiesa dei Santi Quirino e Giuditta, dove pure il quadro mariano inserito è copia di un'originale quattrocentesco, a sua volta copia di una “vera icona” bizantina (cfr. il *depliant* sulla chiesa, a cura dei frati francescani del Terzo Ordine Regolare). L'artista Prospero Mallerini, pertanto, operando nel 1805, adottò uno schema compositivo già consolidato nel secolo precedente e forse già obsoleto, dimostrandosi interprete accademico e tradizionale (cfr. BARROERO, *cit.*, *passim*).

4) L'opera è stata restaurata, a cura della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Roma (d'ora in poi SBAS), nel 1913, 1956, 1970 e 1980 con interventi che, recuperandone una lettura più coerente, hanno aperto nuove possibilità di interpretazione critica. Per le perizie degli ultimi due restauri cfr. le appendici II. a e II. b. Per quanto concerne la tutela dell'opera dai furti, questa si è resa necessaria dopo che essa è stata trafugata nel 1973 e recuperata dopo oltre due anni (cfr. A. CROCE, *S. Angelo Romano 1883-1983, un secolo di avvenimenti e di vita bandistica*, S. Angelo Romano, Amm.ne comunale - Banda musicale, 1983). I tre pezzi del trittico, peraltro, erano

già separati fra loro e le valve laterali collocate in locali annessi alla sacrestia: dopo l'ultimo restauro sono stati almeno ricongiunti, anche se è visibile solo la parte centrale.

5) Per quanto concerne le caratteristiche del tessuto culturale nel territorio della valle dell'Aniene nel tempo cfr. F. FEDELI BERNARDINI - P.E. SIMENONI (a cura di), *Ricerca e territorio. Lavoro, storia, religiosità nella valle dell'Aniene*, Roma, Leonardo De Luca, 1991, in particolare vedi *ivi*, F. FEDELI BERNARDINI, "Santuari e religiosità nella Valle. La stratificazione dei culti", pp. 235-246 e schede relative.

6) Sulla funzione, la tecnica, l'iconografia di tali oggetti, cfr. E. BORSOOK - F. SUPERBI GIOFFREDI, *Italian altarpiece: function and design*, Oxford, Clarendon press, 1994.

7) La mandorla è un elemento iconografico tipicamente medioevale – ha la forma di un ovale con due estremità appuntite –, usato specialmente nella rappresentazione della Resurrezione di Cristo che, accolto in tale forma, viene trasportato da angeli. È più generalmente un simbolo di *Maiestas Domini* e viene usato anche per la Madonna, rappresentata come regina del cielo, talvolta anche con il Bambino Gesù. La mandorla funge da 'aura' e sarà sostituita, a partire specialmente dal Cinquecento, da un alone di luce, che indica la Trasfigurazione. Evidentemente la nostra immagine riecheggia, rielaborandoli, elementi iconografici antichi, ma in una forma più realistica, meno stilizzata, pur conservando la stessa valenza simbolica. Cfr. H. BIEDERMANN, *Enciclopedia dei simboli*, Milano, Garzanti, 1991, p. 287.

8) È interessante notare che qui il repertorio degli elementi iconografici, con cui il santo è rappresentato, era stato messo a punto proprio nell'arco del XIV secolo: il bastone, che qualifica il santo come eremita, e che nella presente immagine è a 'tau', la *crux commissa* degli Egiziani che rappresenta la vita futura e quindi la Speranza; il porco, perché storicamente è un privilegio dell'ordine antoniano risalente al 1.095, per cui i monaci di S. Antonio allevavano i porci il cui lardo era usato per curare il 'fuoco di S. Antonio', l'*herpes zoster*, a cui fa riferimento, in questo caso, la fascia con il fuoco; il campanello indica l'attività della questua praticata dai monaci; infine il libro della regola. Non è presente, invece, il rosario, che sarà molto usato nel Cinquecento, in seguito alla diffusione del culto del Rosario – di cui la prima confraternita fu canonicamente eretta a Roma nella chiesa domenicana di S. Maria sopra Minerva nel 1481 da papa Sisto IV –: evidentemente la nostra immagine è ancora legata a canoni quattrocenteschi. Spesso, inoltre, il santo ha il capo coperto dal cappuccio del saio, nel nostro caso invece ha il capo scoperto, cosa che conferisce maggiore solennità al personaggio e allo stesso tempo lascia spazio per la preziosa aureola d'oro punzonata. Per la storia iconografica del santo, cfr. M.C. BORI, "S. Antonio abate", in AA.VV., *Bibliotheca sanctorum*, II, Roma, Istituto Giovanni XXIII della Pontificia Università Lateranense, coll. 121-136.

9) È da notare sin d'ora l'appellativo ono-

rifico di "dominus" dato a Nicola Pirrone. La forma 'elemosynis', come abbiamo integrato, o 'eleemosyna' o 'elimosina' o 'heleemosyna' sono tutte tipiche di un latino non classico, ma medioevale, il cui uso si protrae anche nel Rinascimento e oltre. Quest'ultima informazione mi è stata gentilmente fornita dal prof. Lino Temperini. Inoltre la mancanza di ben sei lettere nelle parole 'elymosinis' e 'augusti' al margine destro della tavola di S. Sebastiano, delle quali solo forse due avrebbero potuto trovare posto nello spazio restante sulla tavola non più leggibili per la caduta di colore, fanno pensare ad una resecazione anche in larghezza, destino comune simmetricamente anche al S. Antonio Abate dall'altra parte, cui mancano cinque lettere della parola 'dominus'. Quest'ultima considerazione indurrebbe a pensare che le due tavole siano state adattate per essere usate come dittico.

10) Il culto di S. Sebastiano è specificamente legato al tema della peste, contro cui viene invocato come protettore. Per la storia iconografica del santo, che dal Trecento al Seicento lo vede ignudo, legato ad un albero o ad una colonna, cfr. P. CANNATA, "S. Sebastiano", in *Bibliotheca sanctorum*, cit., coll. 775-801.

11) Anche il tema della Madonna inserita in un '*hortus conclusus*' è medioevale, precisamente tardo-gotico, come appare, per esempio, nella Madonna del roseto di Stefano da Verona, del 1420, nel Museo di Castelvecchio a Verona.

12) Affinché un'immagine mariana sia taumaturgica deve rappresentare una 'vera icona', bizantina, anch'essa taumaturgica. Soprattutto i criteri devozionali, cui sono sottoposte le immagini sacre, sono ben diversi da quelli conservativi e rispettosi dell'autografia dell'opera, tali per cui l'immagine deve essere sempre integra; è per questo che icone antiche sono state spesso rimaneggiate, compromettendone una lettura critica di tipo artistico. Su queste problematiche cfr. L. RUBINI, "Immagini sacre, immagini di culto e immagini devozionali di rappresentazione", in *Considerazioni iconografiche e iconologiche...*, cit., p. 64, e A. VECCHI, "L'immagine taumaturgica", in idem, *Il culto delle immagini nelle stampe popolari*, Firenze, Leo S. Olschki, 1968. Per quanto concerne l'iconografia delle antiche icone bizantine, presenti a Roma a partire dalla seconda metà del Quattrocento, e che saranno copiate dagli artisti del tempo, tra cui il Nostro, cfr. P. AMATO, *De vera effigie Mariae. Antiche icone romane*, catalogo della mostra, Roma, Basilica di S. Maria Maggiore 18 giugno-3 luglio 1988, Arnoldo Mondadori-De Luca, 1988.

13) Questo modo di operare dell'artista, attivissimo a Roma e avvalentesi di una folta schiera di artisti, è stato ampiamente evidenziato dalla critica e trova riscontro anche in documenti attendibili. Per esempio una clausola del contratto fra Antoniazio e Pietro Turini da Siena per l'esecuzione di tre stanze nei Palazzi Vaticani, prevede che, qualora: "pretatus Magister Antonatius non posset ex aliqua legitima causa ire personaliter ad laborandum... liceat eidem Magister Antonatio

mittere unum in loco ipsius Magister Antonatii ad laborandum" (citato da A. PAOLUCCI, *Antoniazio Romano...*, cit., p. 154). Sul problema delle collaborazioni si veda anche L. RUBINI "I 'maestri' e il lavoro in équipe della bottega", in L. RUBINI - F. SCJARRETTA, *Gli affreschi di S. Liberata a Ciciliano*, Atti e Memorie della Società Tiburtina di Storia e d'Arte (d'ora in poi A.M.S.T.S.A.), LXX, 1997, pp. 149-152, oppure, anche relativamente agli influssi su altri artisti, si veda il fondamentale contributo di G. HEDBERG, *Antoniazio Romano and his school*, Department of Fine Arts, New York University, 1980.

14) Riguardo alla mancata presenza in provincia del maestro, dell'esecuzione di tavole in bottega e dell'invio di allievi per l'esecuzione di affreschi, si veda quanto osserva F. NEGRI ARNOLDI, *Maturità di Antoniazio*, "Commentari", XVI, 1965, nn. 3-4, (pp. 225-244), p. 225: "...e altrettanto raramente, dopo probabili viaggi giovanili, sembra aver oltrepassato i confini del Lazio, e forse della stessa Roma, poiché è da credere che molte tavole in chiese di piccoli centri dell'agro romano siano state eseguite in bottega. Una conferma a tale peraltro logica supposizione ci viene dal fatto che, tra le opere non romane attribuite ad Antoniazio, quelle a lui più lontane sono proprio le pitture a fresco che avrebbero richiesto la presenza dell'artista, ma in cui invece dovette esercitarsi lo scarso talento dei suoi numerosi lavoranti".

15) Faremo riferimento per la presente analisi comparativa al catalogo di A. PAOLUCCI, *Antoniazio Romano*, cit., al quale rimandiamo, sia per l'attendibilità delle attribuzioni, ampiamente convalidate dalla critica, sia per la qualità delle immagini, che potranno agevolarci per una lettura accurata iconografica.

16) Citeremo in questo elenco di opere, tutte quelle che presentano nessi con il nostro trittico. Indicheremo, pertanto, il titolo dell'opera, la collocazione, la datazione e l'elenco di tutti gli elementi iconografici in comune. Ciò al fine di impostare considerazioni stilistiche, derivanti da questi dati.

17) In realtà vi è un'altra stella sul capo, ma questo non inficia la vicinanza iconografica con la nostra opera.

18) In questo caso Madonna e Bambino sembrano essere stati 'ricalcati' dallo stesso cartone nel nostro trittico. Consideriamo la presente opera forse la più vicina alla nostra; uniche varianti possono essere considerate le stelle sparse su tutto il manto e non solo sulla spalla destra, come nella nostra Madonna e la toga rossa del Bambino di Velletri.

19) Questo si può notare per esempio nella tavola di Palazzo Barberini o in quella di S. Antonio dei Portoghesi, dove il Bambino stringe con la mano sinistra il bordo del manto della Madonna, senza alcun rimando simbolico.

20) In questa analisi confronteremo il nostro trittico con opere, attribuite ad Antoniazio, che abbiano in comune con esso elementi tecnici, strutturali, compositivi, che pertanto saranno elencati. Poiché si tratta di ope-

re già prese in considerazione nel paragrafo precedente, sarà omessa la datazione.

21) Con quest'espressione la critica, che su tale questione è molto controversa, ha individuato quelle caratteristiche stilistiche che si riscontrano nella produzione matura, precisamente degli anni Ottanta, di Antoniazio e che deriverebbero dal contatto del maestro specialmente con Piero della Francesca, ma anche con Melozzo da Forlì o il Perugino. Tali caratteristiche, consistenti nel nitore del disegno, in un'impostazione plastica delle figure, in un colorismo morbido, possono essere riscontrate anche nel nostro trittico, almeno per quanto riguarda le parti che abbiamo individuato come autografe. A nostro avviso nel nostro trittico è particolarmente spiccata, per motivi stilistici, l'influenza specificamente peruginesca. Tale influsso, peraltro, raggiunge l'acme proprio negli anni 1484-1485, quando i due erano impegnati in Vaticano, come si deduce dai documenti, in opere 'minori', di tipo artigianale (cfr. PAOLUCCI, pp. 16 e ss.).

22) Un contributo specifico, sul tema dell'Annunciazione, è in B. FORESTIERI, *L'Annunciazione di Antoniazio Romano nella chiesa di S. Onofrio al Gianicolo*, "Alma Roma", XIX, gennaio-aprile 1978, nn. 1-2, pp. 37-40, in cui l'autore cita le stesse immagini, tra cui l'Annunciazione di Palombara, prese in considerazione in questa sede.

23) Quando vuole raffigurare lo Spirito santo, Antoniazio ricorre a queste curiose colombelle, sospese su una nuvoletta, ad ali spiegate, in volo o in stasi. Si veda lo stesso soggetto sia nelle immagini dell'Annunciazione qui citate, sia nella tavola con la Natività nella chiesa di S. Pietro a Civita Castellana.

24) Per questi confronti ci avvarremo delle immagini presenti nel PATR., che comprende l'area del nord est di Roma, che offre comunque una quantità di esempi adeguatamente ampia ai fini della nostra dissertazione.

25) Sulla committenza di Antoniazio sia a Roma per la curia papale e per i cardinali (specialmente spagnoli e greci), sia in 'provincia' per confraternite, conventi francescani, feudatari e signori di provincia, si veda A. CAVALLARO, *Le confraternite romane: esperienza religiosa, società, committenza artistica*, in L. FIORANI (a cura di), *Ricerche per la storia religiosa di Roma*. Colloquio della Fondazione Caetani (Roma 14-15 maggio 1982), Roma, Ed. di Storia e Letteratura, 1984, pp. 335-365.

26) Su questa nostra tesi, riguardo all'invio in provincia di allievi da parte del maestro, per eseguire affreschi, che pertanto hanno una qualità inferiore, si veda quanto abbiamo già osservato riguardo all'esecuzione separata e in momenti diversi del nostro trittico, nel paragrafo 2, relativo all'analisi iconografica e stilistica.

27) Cfr. PATR, pp. 224 e ss.

28) Ivi, p. 690.

29) Ivi, pp. 264-265.

30) Ivi, p. 676.

31) Ivi, pp. 629-630.

32) Ivi, p. 362.

33) Francesco Hermanin addusse tale attribuzione nella relazione relativa al restauro dell'opera, avvenuta in tale data a cura della Soprintendenza alle Gallerie di Roma, pertanto in un documento pubblico, ma non pubblicato.

34) L. MORTARI, *Antologia di artisti. Una tavola di Antoniazio Romano a San Paolo*, "Paragone", anno XV, maggio 1964, n. 173, p. 45, nota 6 (pp. 41-45).

35) I. TOESCA, *Antologia di artisti. Una scheda per Antoniazio*, "Paragone", anno XIX, sett. 1968, n. 223/43, pp. 64-66.

36) L'approssimazione non solo della collocazione cronologica, ma di tutta l'analisi, è confermata dal fatto che la studiosa, in *ibidem*, indichi le dimensioni delle tavolette laterali come m 0,95x0,34, attribuendo dimensioni della tavola centrale, comunque imprecise, a quelle laterali e adducendo che la tavola centrale, staccata dalle laterali, era inserita in una tela settecentesca (non datando quest'ultima al 1805). È chiaro che senza degli strumenti d'analisi tecnica precisa diventa difficile approntare una critica adeguata.

37) G. NOEHLES, *Antoniazzo Romano, Studien zur Quattrocentmalerei in Rome*, Münster, Universität zu Münster, 1973, p. 192-193.

38) G. HEDBERG, *Antoniazzo Romano and his school*, cit., p. 205, n. 63.

39) R. CANNATÀ, "Madonna col Bambino", in AA.VV., *Un'antologia di restauri. 50 opere d'arte restaurate dal 1974 al 1981*, catalogo della mostra, (Galleria nazionale d'Arte Antica Palazzo Barberini, 18 maggio - 31 luglio 1982), Roma, De Luca, 1982, pp. 27-32.

40) Ivi, p. 30.

41) *Ibidem*.

42) Ivi, p. 31.

43) Ivi, *passim*.

44) M. MARGOZZI, *Un affresco antoniazzesco nella chiesa di S. Antonio a Montece-lio*, "Storia dell'Arte", 1983, n. 48, p. 72 (pp. 69-74).

45) *Ibidem*.

46) *Ibidem*.

47) A. CAVALLARO, *Antoniazzo Romano e gli antoniazzeschi. Una generazione di pittori nella Roma del Quattrocento*, Udine, Campanotto, 1992, pp. 200-201, n. 26. Che il nostro trittico sia stato così trascurato dalla studiosa in questa sede, dispiace ancor più perché tale testo rimane a tutt'oggi il contributo più esauriente su tutta l'attività di Antoniazio e dei suoi seguaci, oltre ad offrire una bibliografia attenta e puntuale.

48) Purtroppo per il periodo che ci interessa vi è assoluta penuria di documenti curiali, in quanto non ci soccorrono né gli archivi parrocchiali, né le visite pastorali, che saranno istituite successivamente dalla Controriforma. Le prime notizie di questo tipo, che ci sono pervenute, risalgono alla visita pastorale effettuata dal vescovo di Tivoli Hanniba-

lis de Grassis del 1581 e di mons. Ronconi da Siena nel 1596 (cfr. appendici III. a e III. b).

49) Possiamo intendere: il tempio di S. Michele già del tutto fatiscente risplende per opera dell'esimio Nicola Pirrone.

50) Il prezioso documento, protocollo del notaio G. Cinzi, che riportiamo in allegato, è stato citato nella sua interezza in V. PACIFICI, *Note storiche di un notaio del 1400*, A.M.S.T.S.A., XIII-XIV, 1933-34, p. 287 e, parzialmente, in Jean Coste, *I tre castra 'sancti angeli'*, A.M.S.T.S.A., LVI, 1983, (pp. 89-137), p. 119.

51) Croce, 1982, pp. 65 e ss.

52) Per questa assiduità di committenza da parte degli Orsini alla bottega di Antoniazio, si veda Margozzi, pp. 73-74.

53) Croce, 1982, p. 238, ipotizza che una lista di pietra del 1500, fatta fare da Camillo Orsini, sia traccia di tale chiesa. Ovviamente l'iscrizione presente nell'attuale chiesa di S. Michele, relativa al restauro effettuato da Nicola Pirrone si riferisce a tale antico edificio.

54) Cfr. *Ibidem*, riguardo alla collocazione di tale chiesa, pure scomparsa, in luogo diverso dall'attuale chiesa di S. Maria e S. Biagio, dove è stata trasferita sia la denominazione mariana, sia, dal 1773, la sede parrocchiale, e consacrata nel 1748, come si deduce dall'iscrizione ivi presente (cfr. ivi, p. 262).

55) Su tale tipologia di immagine ed in particolare sulla 'Salus Populi Romani', cfr. P. AMATO, *De vera effigie Mariae. Antiche icone romane*, catalogo della mostra, Roma (Basilica di S. Maria Maggiore, 18 giugno-3 luglio 1988), Arnoldo Mondadori - De Luca, 1988.

56) Su tale fenomeno cfr. A. CAVALLARO, "Il culto delle icone negli anni Settanta", in *idem*, *La cultura rinascimentale a Roma da Martino V ad Alessandro VI (1420-1503)*, Roma, Lithos, 2001 e, della stessa autrice, cfr. "Devozione religiosa e cultura dell'antico nella Roma di Sisto IV", in AA.VV., a cura di M. CALVESI, *Le arti a Roma da Sisto IV a Giulio II*, Roma, Il Bagatto, 1985, pp. 57-75.

57) Su tale importantissimo ruolo svolto dal cardinale Bessarione, in particolare per il ciclo della cappella omonima nella chiesa dei S. Apostoli a Roma, dipinta da Antoniazio Romano fra il 1464-65 e il 1467-68, in collaborazione con Melozzo da Forlì, vedi VITALIANO TIBERIA, *Antoniazzo Romano per il cardinale Bessarione a Roma*, Todi, Ediar, 1992.

58) Sulla collaborazione, sulle reciproche influenze stilistiche e sul fondamentale ruolo svolto da Antoniazio e Melozzo nella Roma del Quattrocento, cfr. AA.VV., *Le due Rome del Quattrocento, Melozzo, Antoniazio e la cultura artistica del Quattrocento romano*, atti del convegno internazionale di Studi, Università di Roma, La Sapienza, Istituto di Storia dell'Arte (Roma 21-24 febbraio 1996), Roma 1997.

59) La diffusione del culto per l'icona di S. Agostino a Velletri fu promossa, dal cardinale titolare di S. Agostino, il francese Guglielmo d'Estouteville, vescovo di Velletri, fino al 1483, anno di morte.