

Antoniazzo Romano a Palazzo Barberini

Pictor urbis



Santa Illuminata nel particolare della «Pala di Montefalco» (1488-1489)

ANTONIO PAOLUCCI

Per intendere il ruolo di Antonio Aquili, meglio conosciuto come Antoniazzo Romano, nella Roma del XV secolo, bisogna prima di tutto considerare la sua storia. Nato intorno al 1435 nel Rione Colonna, nel cuore di Roma, Antoniazzo morì quasi settanta anni più tardi, dopo il 1508. A quanto è dato di sapere veniva da una famiglia di pittori, era parente di pittori, due dei suoi figli lo seguirono nella professione. Aveva casa e bottega in Piazza Cerasa (oggi Rondanini) a due passi dal Pantheon, era uomo di buon censo e di ottima reputazione sociale. I documenti lo indicano socio di confraternite importanti (quella del Sancta Sanctorum, quella della Santissima Annunziata) membro autorevole della corporazione dei pittori, fornitore di fiducia dei Palazzi Apostolici.

Non si allontanò mai da Roma a parte qualche rara puntata in provincia. In compenso, negli anni tumultuosi

del secondo Quattrocento, quando Roma cambiava pelle e rinnovava la sua immagine artistica, la bottega di Antoniazzo fu un centro assai attivo di incontri, di commissioni e anche di affari. Arrivavano nella sua bottega i segretari di cardinali e di signori che portavano i più bei nomi d'Europa (Perrier, Altissen, Sforza, Bessarione) magari solo per ordinare la pittura di uno stemma o la copia di una icona miracolosa. Arrivavano i funzionari di Palazzo per commissionare decorazioni a fresco o stendardi dipinti, arrivavano semplici pellegrini in cerca di un souvenir devoto a buon prezzo.

Antoniazzo, coadiuvato da numerosi aiuti cercava di accontentare tutti anche se, come ogni artigiano, doveva avere i suoi clienti particolarmente affezionati, da servire con speciale riguardo: per esempio la comunità dei prelati spagnoli a Roma. Per loro lavora nella chiesa nazionale di San Giacomo. Per loro si adatta volentieri a confezionare tavole di gusto un po' "morisco" e anche immagini di san Jacopo *ad modum Hispaniae* (e cioè presumibilmente su fondo oro operato) come è richiesto

da un documento del 1502.

Essendo poi Antoniazzo artista di solida reputazione, accreditato a corte, ben inserito nel giro delle commissioni cittadine, egli svolse di fatto, nella Roma degli ultimi decenni del Quattrocento, un ruolo prezioso per i pittori forestieri in cerca di commissioni e di



«Natività» (1475-1480)

notorietà.

I documenti parlano di rapporti di collaborazione e in qualche caso di veri e propri contratti di impresa con Melozzo e con Perugino, con Pier Matteo d'Amelia e con il senese Pietro Turini. Per un artista che dall'Umbria e dalla Toscana veniva a Roma in cerca di successo, la bottega di Piazza Cerasa doveva essere un passaggio obbligato. Lì si potevano acquisire utili informazioni professionali, avere notizie di possibili commissioni, conoscere eventuali clienti e quindi ottenere concrete

opportunità di lavoro.

Consapevole di ciò e forte del suo ruolo di artista egemone, Antoniazzo sfruttò con avvedutezza questa sua rendita di posizione coinvolgendo i colleghi umbri e toscani in contratti societari ma anche lasciandosi influenzare dai loro stili.

La mostra attualmente allestita a Palazzo Barberini per le cure di Anna Cavallaro e Stefano Petrocchi, raccogliendo il meglio della sua produzione e della sua eredità stilistica, rende ad Antonio Aquili che è stato *pictor urbis* più di ogni altro, l'onore e il merito che gli sono dovuti. Perché Antoniazzo, nel suo sapiente mimetismo, nel suo opportunistico oscillare fra suggestioni peruginesche, ghirlandaiesche e pierfrancescane, ha saputo più di una volta toccare esiti di autentica poesia figurativa.

Prendiamo quel capolavoro assoluto che è la *Natività* di Civita Castellana. Antoniazzo utilizza materiali iconografici e stilistici di ascendenza fiorentina e di marca ghirlandaiesca ma li dispone con arcaica povertà dentro la tavola centinata. A destra la Vergine inginocchiata a mani giunte, a sinistra san Giuseppe; in alto, al centro dell'arco, ritagliata come un emblema sopra due nuvolette oblunghe dislocate in prospettiva, la colomba dello Spirito Santo. Non esiste paesaggio ma solo il muro invalicabile del fondoro. Tutta la sapienza dell'artista si concentra nella sottile modulazione di ombre e di luci che il bagliore dell'oro riverbera sui volti e sulle membra dei divini personaggi.

È difficile immaginare una *Natività* più spoglia, più essenziale, ma è difficile anche immaginare una rappresentazione dell'evento sacro altrettanto solenne e maestosa. La simbologia liturgica del fondoro e la verità delle mani del san Giuseppe costruite dall'ombra e dalla luce, convivono in perfetto equilibrio. In questo modo, usando mezzi espressivi non diversi da quelli messi in campo da Piero della Francesca nella sua *Madonna della misericordia* e con atteggiamento mentale sostanzialmente simile, Antoniazzo dipinge verso l'anno 1480, un presepe moderno che ha i caratteri di una icona antica.

Un altro capolavoro assoluto, pure presente in mostra, è la *Pala di Montefalco*. Anche in questa occasione Antoniazzo non rinuncia al fondo oro contro il quale si stagliano tre santi a figura intera ognuno con i suoi attributi iconografici puntigliosamente esibiti. Non diversamente avrebbe impostato una pala d'altare un pittore del secolo precedente. La connotazione sacrale e la zione liturgica del manufatto sono per Antoniazzo come per i suoi committenti, valori fondamentali così come è

funzione liturgica del manufatto sono per Antoniazzo come per i suoi committenti, valori fondamentali così come è valore fondamentale e irrinunciabile la riconoscibilità dei santi effigiati. All'interno di questo sistema simbolico accettato e messo in immagine con piena convinzione, si collocano tre figure luminose e maestose la cui verosimiglianza plastica, anatomica e fisionomica non solo non diminuisce ma al contrario esalta i significati religiosi di cui sono portatrici.

Ancora una volta viene in mente Piero della Francesca del Polittico della Misericordia e del Polittico degli Agostiniani. Non perché siano riscontrabili, nel caso, specifiche consonanze di stile fra Antoniazzo e il maestro di Borgo, inquadrandosi la pala di Montefalco in un contesto culturale che se da una parte tiene conto della misura grande, delle forme espanse e colorite di Melozzo, deve molto, dall'altro, all'équipe umbro-toscana attiva in quegli anni alla Sistina, e quindi al Ghirlandajo, al giovane Signorelli, alle sottigliezze luminose di Bartolomeo della Gatta.

Il riferimento ai capolavori di Piero della Francesca a proposito della pala di Montefalco è da intendersi nel senso della capacità, comune ai due artisti, di sacralizzare il vero dando all'evidenza delle cose il senso della fatalità e della durata.

A ben guardare, percorrendo la mostra allestita a Palazzo Barberini, ci accorgiamo che vale ancora la lettura di Roberto Longhi quando parla di un pittore che domina «un po' massiccio ma di certo imponente nell'aurata tribuna del Quattrocento romano e papale, alla guisa di un Cavallini minore».

Bisogna riconoscere che quella idea di Antoniazzo affascinante "reazionario", ultimo alfiere di un immaginario figurativo classicamente liturgico e romano-cattolico, resta, al di là del pur suggestivo alone letterario, una intuizione di incontrastabile validità. Che poi un pittore siffatto non avesse più spazio né futuro nella Roma che si apriva ai grandi professionisti umbri e toscani (a Perugino, a Botticelli, a Signorelli, al Michelangelo della Pietà di San Pietro) e che presto (1508) avrebbe ospitato Raffaello, questo è ben comprensibile. Così come è comprensibile il destino dei suoi iconici modelli, presto stemperati e dissolti nelle repliche e nelle varianti di una bottega destinata alla emarginazione provinciale.