

LA MADONNA DEL GIGLIO AD ISCHIA DI CASTRO

Un santuario terapeutico rurale sconosciuto

Fulvio Ricci

Nell'immediata periferia di Ischia di Castro, a lato della ripida discesa che congiunge il centro abitato con la S. P. Castrense, nel punto in cui il sentiero taglia il Fosso Cellerano, sorge la chiesa-santuario della Madonna del Giglio.

Il singolare monumento, ancora sede di un sentito culto locale, è, però, praticamente sconosciuto nel panorama storico-artistico viterbese, se si eccettuano le brevi note descrittive redatte dal benemerito don Eraclio Stendardi nelle sue memorie storiche del piccolo centro castrense¹. Una lacuna di non poco conto in considerazione della presenza sui muri del santuario di pitture di varie epoche che, ad onta di un problematico stato di conservazione, denotano un notevole pregio stilistico-formale.

La costruzione dell'edificio è legata ad una leggendaria miracolosa apparizione: un giovane pastore mentre era alla ricerca di alcuni agnelli del suo gregge, vide in prossimità di una rupe una bellissima donna che allattava il suo bambino circondata da gigli fioriti di fresco; la misteriosa figura dopo avere indicati al pastore gli agnelli smarriti si qualificò per la Madre di Dio e chiese che su quello stesso luogo si erigesse un santuario a lei dedicato, dove essere invocata con il titolo di Madonna del Giglio. A perenne suggello della prodigiosa apparizione la Vergine, dopo essersi proclamata "*Difesa del Castello d'Ischia*", stabilì che la sorgente che scaturiva nei pressi del fosso Cellerano non si sarebbe mai essicata².

La stessa tipologia architettonica del santuario si presenta ricca di suggestioni ed interesse; essa, come già notato dallo stesso don Stendardi³, è frutto di interventi successivi il cui primo nucleo è da individuarsi nel piccolo sacello con volta ogivale che racchiude la sorgente -ormai quasi prosciugata perché deviata subito a monte dell'edificio- e la miracolosa immagine della Madonna del Giglio; il secondo, nella struttura coperta da volte a vela costolonate che racchiude il sacello, inglobato in una platea che arriva fino alla base delle volte; il terzo, infine, nel grande atrio coperto con tetto a doppio spiovente, aggiunto



Ischia di Castro, chiesa-santuario della Madonna del Giglio

per comodo dei pellegrini, aperto verso l'esterno con un grande arco a tutto sesto.

Questa tipica tipologia di santuario di pellegrinaggio conosce una notevole diffusione in numerose chiese rurali erette tra i secoli XV e XVI. Sull'isola Bisentina, nel vicino lago di Bolsena, il pronao aperto addossato alle facciate si riscontra nelle chiese del Monte Calvario e del Monte Tabor⁴; sull'isola tali aggiunte furono realizzate in seguito alla utilizzazione del locale convento francescano in sacrario funebre della famiglia Farnese che portò a sviluppare tra le popolazioni rivierasche una particolare devozione: la *Via Crucis* lungo le piccole cappelle dislocate lungo il perimetro dell'isola permetteva di lucrare le stesse indulgenze del pellegrinaggio delle Sette Chiese a Roma⁵; e a Bolsena risponde a questa tipologia architettonica anche la piccola chiesa della Madonna dei Cacciatori.

Mancano dati documentari che certifichino il momento iniziale della monumentalizzazione del sito del santuario in rapporto alla devozione della Madonna del Giglio -particolarmente diffusa nell'area tanto che analoghe dediche

ricorrono anche nei vicini centri di Bolsena e, ormai solo a livello di residuo toponomastico, a Piansano-.

La fase più antica coincide con la costruzione del sacello sul sito della sorgente e la realizzazione dell'immagine miracolosa della *Madonna lactans*, dipinta sulla parete di fondo. La figura della Vergine rappresentata nell'atto di allattare il Bambino e con l'attributo dei gigli in mano, denuncia sul piano semantico-culturale la funzione protettiva connessa al santuario, mentre sul piano stilistico, espresso in un risentito linearismo tardogotico, una matrice toscano-senese, peraltro di ampia diffusione tra XIV e XV secolo in tutto l'alto viterbese, tanto da sfociare in modi cristallizzati nel tempo che rifiutano per decenni ogni volontà di aggiornamento; tali componenti di afferenza culturale toscana sono confermati anche da elementi intrinseci come l'afflato affettuoso che lega madre e figlio; ed estrinseci, quali le incisive profilature che si risolvono in una salda modellazione delle forme ancora memori dei tipi di Ambrogio Lorenzetti, richiamati anche dalla decorazione a smerlature sulla spalla della tunichetta del Bambino; le



Madonna lactans, immagine della Madonna del Giglio, particolare

aureole in pastiglia a rilievo baccellato ribadiscono la maggiore arcaicità di questa immagine. La finta cornice dipinta che circonda l'immagine della Vergine e la gloria angelica che fa corona e la eleva al cielo, è una aggiunta molto più tarda, opera di un discreto artigiano affine ai modi dei Nasini, la cui bottega è molto attiva su tutta quella vasta area comprendente l'alto viterbese e la bassa Toscana⁶.

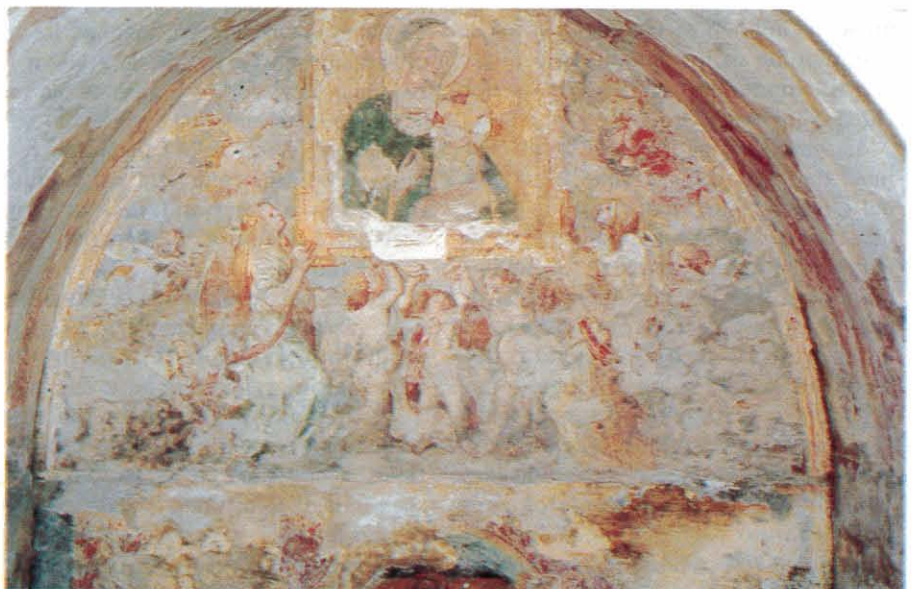
Un nuovo intervento decorativo successivo alla pittura della *Madonna lactans*, è individuabile nelle figure del *Cristo in Pietà*, alla cui base sono ancora leggibili le prime tre cifre della data di realizzazione: 148-, che precisa nell'ambito dell'ottavo decennio del '400 la collocazione di questa campagna decorativa; il frammentario *s. Francesco* sulla parete sinistra; e il *s. Antonio Abate*, appena leggibile da pochi confusi lacerti, sulla parete destra. Su questa stessa parete, viene realizzata a distanza di pochi anni -forse per un intervento di restauro- una immagine di *s. Giovanni Evangelista*, quest'ultimo si staglia su un fondale espresso in un drappo giallo seminato di gigli araldici farnesiani. In questa fase un analogo fondale fu aggiunto anche all'immagine della Madonna. È, probabilmente, in occasione di questo intervento che viene realizzata la grande *Crocifissione* dipinta nel lunettone di fondo della cappella. Un ultimo intervento decorativo è documentato dai resti ancora leggibili sul cielo del sacello dove in origine

comparivano le immagini dei quattro evangelisti ai lati di un tondo con l'immagine del Cristo; rimangono leggibili, ormai, il solo *s. Giovanni Evangelista* -contraddistinto dagli attributi del libro e dell'aquila- e pochi altri frammenti. A questa fase decorativa, coeva alla realizzazione della gloria d'angeli che circonda il riquadro della Madonna e, almeno a quanto è dato osservare dai pochi resti rimasti, opera delle medesime maestranze, risale anche l'*Annunciazione*, dipinta nei due tondi sulla fronte del sacello.

Le condizioni di conservazione degli affreschi sono tali da indurre alla massima prudenza circa ogni deduzione critica: della campagna attivata nell'ottavo decennio del '400, rimane leggibile la livida figura del *Cristo in Pietà* emergente dal sepolcro che mostra le piaghe (è il tema caro ai predicatori francescani dell'*Ostensio vulnerum*), la croce alle sue spalle rompe la tetra compattezza del fondale nero e una ghirlanda di alloro circonda la scena, un fondale a finto drappo damascato campisce il resto della parete; un analogo fondale definisce le due frammentarie figure di *s. Francesco* e *s. Antonio Abate*. Nonostante una palese sofferenza propongono, invece, una notevole qualità espressiva l'apollineo *s. Giovanni* del sacello e la superba *Crocifissione*.

I caratteri stilistici che informano le figure di quest'ultime scene e, in particolare, l'organizzazione sintattica della *Crocifissione*, definiscono un orizzonte culturale chiaramente rapportabile alle ascendenze ombre del Perugino e del Pinturicchio; una cifra caratteristica questa che nell'ambito territoriale in cui

ci troviamo ad osservarla non prescinde dalla notevole, ma ancora oggi alquanto indefinita, personalità di Antonio del Massaro detto il Pastura. Anche se permangono intatte non poche perplessità, a fronte dell'estrema disomogeneità qualitativa tra le varie attribuzioni che vengono oggi a comporre il suo catalogo, invero eccessivamente eterogeneo e bisognoso di una più attenta ricognizione critica, che nel contesto di un medesimo amalgama culturale permetta la differenziazione delle diverse mani. D'altronde è un fatto che le tappe certe della vita e della carriera di Antonio -contrassegnate da ampie lacune documentarie e ipotetiche ricostruzioni⁷-, non propongono altrettante certezze in rapporto ad opere a lui attribuite e ritenute punti fermi nella costituzione del suo catalogo, ad iniziare da quella sicuramente più prestigiosa della Tavola Guizzi; della sua attività, ad eccezione delle quattro scene dipinte nel coro del Duomo di Orvieto -che, peraltro, gli procurarono l'annullamento della prestigiosa commissione della Cappella Nuova-, le uniche certezze documentarie si hanno per i tardi affreschi del duomo di Tarquinia. E sistematicamente viene estremamente sottovalutato il fatto che in occasione del suo primo soggiorno orvietano (1489-1492), Antonio non opera come maestro indipendente ma è salariato del pittore bolognese Giacomo di Lorenzo⁸. Sembra, alla luce di una più attenta riflessione critica e senza volontà di indulgere verso nessuna morbosità iconoclasta, emergere una realtà complessa in cui il maestro viterbese viene ad essere espressione di un *milieu* culturale -



Parete di fondo del sacello con l'immagine della Madonna portata in gloria dagli angeli



Cristo in pietà, parete di fondo del sacello

fecondato di apporti antoniazzeschi e di quelli fondamentali e documentati di Pietro Perugino e Pinturicchio; ma nell'ambito del quale non sono assenti, anche se alquanto più sfuggenti, i contributi stilistici di figure che attendono ancora un più approfondito chiarimento, come il già citato Giacomo Bolognese che ha prodotto diverse personalità estremamente simili negli esiti stilistico-formali e che per varie ragioni, essenzialmente legate alla scarsità di studi approfonditi delle fonti, hanno avuto i loro lavori assimilati nel catalogo pasturesco.

Viene a riproporsi sui muri del santuario ischiano il problema storico della produzione artistica di Antonio -l'interprete di maggiore spessore, insieme a Lorenzo, della pittura viterbese a cavallo dei secoli XV e XVI- e della sua bottega, spesso evocata, specie per opere di dubbia qualità, ma storicamente ancora decisamente non definita -di aiuti diretti del Pastura le fonti ci tramandano il nome di Giulio di Ticolo ed il "Senese", soprannome di un personaggio altrimenti sconosciuto, con lui attivi nel Duomo di Orvieto⁹.

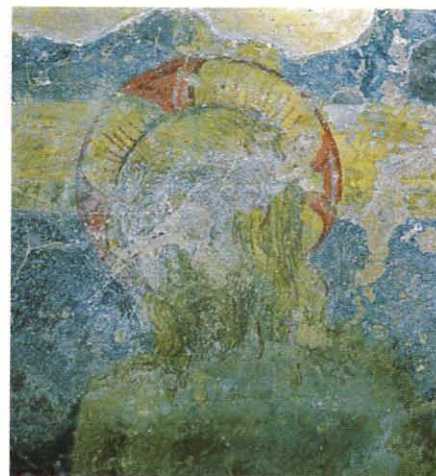
La grande *Crocifissione* dipinta nel lunetone della chiesa della Madonna del Giglio, già avvicinata dal Faldi in una comunicazione orale all'attività di Antonio, introduce un nuovo fondamentale documento per la comprensione di questo importante capitolo della storia della pittura viterbese a cavallo dei secoli XV e XVI. L'opera, come sopra accennato, praticamente sconosciuta alla letteratura artistica specialistica, fatta salva la veloce descrizione che compare nell'*Inventa Beneficiorum* dell'Archivio parrocchiale di Ischia, fedelmente riportata nelle *Memorie* di don Eraclio Stendardi¹⁰, è riferibile alla complessa *koinè* al cui ambito è da

ascrivere anche il maestro viterbese.

L'affresco, molto sofferente per un grave deperimento cromatico -causato da uno sciagurato lavaggio seguito ai lavori di restauro delle volte eseguiti nel 1930¹¹ per nettarlo degli schizzi di calce che lo avevano imbrattato- denota una notevole qualità, già sottolineata dal dotto don Eraclio che vi lesse con precisione la cifra stilistica umbra, direttamente derivata da prototipi perugineschi¹². Osservazioni, queste, notevolmente pertinenti: in effetti il paesaggio formato da una distesa collinare verdeggiante, punteggiata di esili alberelli e nudi faraglioni di roccia sul quale si staglia la croce con il Cristo sofferente cui un angelo raccoglie in un calice il sangue del costato; e i personaggi che fanno corona -la Vergine, s. Giovanni, la Maddalena e s. Francesco-, rispondono ad un lessico di cultura prettamente umbra e decisamente affine ai modi perugineschi, specie nella figura del Cristo resa con buona padronanza della scrittura anatomica e fasciato da un perizoma costruito da una fitta trama sapiente di pieghe. Precisi riferimenti ai tipi perugineschi o più latamente pinturiccheschi si colgono anche nel caratteristico scorcio del volto di s. Giovanni rivolto verso l'alto; nel vivace angelo portacalice, molto dinamico nell'animato gioco delle ricche pieghe cartacee della tunica gonfiata dal vento; e nella figura della Vergine dolente, resa più severa dal candido soggolo che gli incornicia il volto. La scena è ambientata in un paesaggio ampio e luminoso vivacizzato da fresche scenette di genere come i due soldati a cavallo che sembrano affrontarsi lancia in resta, o il fraticello che si tira dietro un mulo caricato con i sacchi della questua. Si qualifica come un particolare secondario ma certamente non privo di suggestioni la rispondenza decorativa dell'aureola del s. Giovanni Evangelista di Ischia con quelle degli attori della pala Guizzi eseguita nel 1488, comunemente ritenuta in seguito ad una intuizione di Pinzi accettata e diffusa da Steinmann, opera di Antonio.

Anche l'organizzazione scenografica è realizzata con rara eleganza: un arco ne dipinto sostenuto da paraste con decorazioni a grottesche e capitelli all'antica circonda l'intera scena a formare un *trompe l'oeil* di una grande finestra che separa gli spettatori dal proskenio dove è celebrata la sacra rappresentazione.

Il tranquillo paesaggio pinturicchesco, l'adesione a tipologie standardizzate delle fisionomie dei personaggi, una



Cristo in pietà, particolare

malinconica grazia elegantemente contenuta anche nella rappresentazione tragica della *Crocifissione*, ripropongono con insistenza le rarefatte atmosfere di matrice umbro-laziale tipiche della maniera legata in area viterbese alla cultura pasturesca. Ma alcuni tipi facciali e alcune cadenze compositive, pur osservando la necessaria prudenza in considerazione delle non buone condizioni di conservazione, sembrano proporre una personalità dai modi decisamente affini a quelli del maestro di origine corsa Monaldo Trofi e, in particolare, di Giovan Francesco d'Avanzarano detto il Fantastico. Per il primo appaiono particolarmente convincenti i confronti tra il s. Francesco a lato della *Crocifissione* con l'analoga figura che compare nella tavola con la *Madonna in trono* proveniente dalla chiesa di S. Francesco di Canino; e tra il s. Giovanni e la Maddalena con il s. Giovanni e la piangente alla destra della Madonna nella *Deposizione* esposta al Museo Nazionale di Tarquinia. Rispetto al secondo, invece, si colgono forti affinità nella definizione dei panneggi, in alcune cadenze del paesaggio e nelle inflessioni fisionomiche del Cristo che richiamano analoghi stilemi dei paesaggi degli affreschi di S. Francesco a Bolsena e specialmente dello spleenetico Cristo della tavola della collegiata di Vignanello, nel quale sembra di cogliere molto di più di una semplice generica rassomiglianza di forme.

Con l'approssimarsi della chiusura del secolo XV l'ambiente viterbese esprime una apertura totale ad apporti esterni intrisi di umbrismi e di influssi diversi rapportabili alla indefinita personalità di Giacomo da Bologna e ad evidenti inflessioni riferibili al Peruzzi e più ancora a Luca Signorelli. Per i maestri dell'area viterbese i luoghi deputati



L'angelo annunciante e la Madonna Annunciata sulla fronte del sacello



alla fusione delle idee ed alla maturazione di un più complesso linguaggio sono, ovviamente, Roma e Orvieto, presso i cui cantieri sono spesso documentati maestri viterbesi: oltre ai noti soggiorni orvietani di Antonio¹³, si ha conoscenza, sulla base di dati documentari, della presenza di Giovan Francesco d'Avanzarano; e attraverso l'analisi stilistica si suppone anche qualche passaggio di Monaldo, cui Faldi riconosce, rispetto alla sua formazione iniziale di matrice umbro-laziale, novità lessicali di tipo settentrionali derivate dal Ripanda e dal tardo Signorelli¹⁴. Acquista particolare rilevanza e si presta ad una lettura affatto nuova e molto più densa di contenuti, il fatto che proprio Monaldo con Luca Signorelli e l'altro pittore viterbese Costantino di Jacopo Zelli, compongono la commissione arbitrale che deve dirimere il contenzioso tra il Massaro e i sovrastanti della cattedrale di Tarquinia circa la liquidazione degli affreschi del coro¹⁵; è da rilevare -per meglio comprendere l'effettivo valore carismatico di certe figure sulla piazza viterbese e la facilità con cui spesso si tende a rifugiarsi nel concetto di "scuola"- come il riconoscimento ad Antonio dei 450 scudi da lui

richiesti per il lavoro, avvenne solo per gli uffici di Signorelli e dello Zelli -quest'ultimo una personalità non perfettamente conosciuta ma chiaramente definita da Faldi, attraverso la sua opera maggiore, la *Deposizione* al Museo Civico di Viterbo, come quella di un maestro di tipica estrazione locale che su fondamenti di cultura umbreggiante innesta elementi desunti dal Ripanda e Signorelli oltre che fare pieno riferimento alla recente grande lezione della *Deposizione* di Sebastiano del Piombo¹⁶- mentre Monaldo con protervia propende per una umiliante decurtazione di cento scudi -l'episodio ci propone certamente un personaggio del tutto immune sia da timori reverenziali che da forme di gratifica nei confronti del Massaro, tanto da fare fortemente dubitare una sua qualsiasi forma di alunnato diretta o indiretta presso il maestro viterbese-.

In conclusione il notevole episodio pittorico di S. Maria del Giglio, limitatamente alla *Crocifissione* ed al *s. Giovanni Evangelista* nel sacello, si pone come una fondamentale opera cerniera per determinare con maggiori certezze gli sviluppi della pittura viterbese tra fine '400 inizi '500, permettendo di rimeditare i ruoli e le referenze culturali delle principali figure dei maestri attivi nell'ambito di quel particolare *milieu* aggregato intorno alla personalità egemone, almeno nella lettura datane dalla storiografia moderna e contemporanea, di Antonio del Massaro, ad iniziare proprio da Monaldo e da Giovan Francesco d'Avanzarano, i cui percorsi di apprendistato, alla luce dei pochi documenti conosciuti, sembrano analoghi e in qualche occasione parallelo a quello di Antonio -vedi la loro presenza ad Orvieto nel 1490 nella squadra di Jacopo Bolognese- ma certamente non determinati da quest'ultimo. E proprio al catalogo del Fantastico è giocoforza da ascrivere questo numero alla luce delle palesi e ricorrenti concordanze stilistiche. È a ridosso dei lavori nella chiesa di S. Francesco di Bolsena, agli inizi del '500, che è cronologicamente da ricondurre la fatica del d'Avanzarano nella chiesa ischiana, in una fase della carriera che aveva visto il suo bagaglio arricchirsi delle esperienze maturate sui palchi del cantiere del duomo orvietano nel 1490¹⁷ e in un soggiorno a Città di Castello nel 1494¹⁸ per delle pitture nel palazzo comunale. La presenza di Giovan Francesco avviene in un momento particolarmente felice per la storia artistica della città tifernate, proprio in quegli anni il Pinturicchio vi

attende ad una *Madonna col Bambino* per Nicola Bufalini -lo stesso committente della cappella pinturicchiesca dell'Aracoeli- e ad una *Madonna col Bambino e s. Giovannino* conservata nel Museo del Duomo che presenta nel delicato paesaggio dello sfondo cavalieri, cani e gente a piedi che sembrano concettualmente richiamati nelle figurine che popolano il fondale ischiano. Sono presenti e attivi nella città umbra anche il giovane Raffaello -scrive Vasari nelle sue *Vite* che in quel lasso di tempo Raffaello fece alcuni disegni per le storie di Pio II a Siena affidate al pennello di Pinturicchio al quale era legato da uno stretto rapporto di amicizia- e Luca Signorelli, i cui lavori Giovan Francesco non mancò certamente di studiare considerando i ripetuti accenti derivati dal cortonese riscontrabili nell'opera del Fantastico. E solo a titolo di proposta è da sottolineare come sicure analogie ricorrano anche tra le figure della scena della Madonna del Giglio e i personaggi dipinti da Signorelli nel piccolo oratorio di S. Crescentino a Morra -specialmente nel *Cristo benedicente tra due angeli*- che, dato molto interessante sul piano cronologico, Salmi ritiene realizzati nel primo decennio del '500¹⁹.

L'approfondimento critico delle vicende della pittura viterbese sullo scorcio del '400 e nei primi decenni del '500 che prende spunto dal pregevole numero sui muri della chiesa della



S. Giovanni Evangelista, parete destra del sacello



Crocifissione con la Vergine, la Maddalena, s. Giovanni e Francesco, parete di fondo del santuario

Madonna del Giglio di Ischia, non si esaurisce in un esercizio di ermeneutica attributiva utile a restituire ad alcuni *petits maitres* il loro ruolo di protagonisti delle vicende artistiche locali, ma è utile essenzialmente ad evitare l'implicito rischio di avallare, attraverso sommarie analogie, sia generiche attribuzioni che presunte paternità, talmente fuorvianti da falsare addirittura la corretta comprensione delle linee dello sviluppo storico. Questo si presenta estremamente più complesso e ricco di sfaccettature dove le singole opere -per loro natura sintesi uniche ed irripetibili-, qualora non supportate dal conforto delle fonti, tendono a falsare l'identificazione delle coordinate di sviluppo di un determinato ambito culturale²⁰. Ogni qualvolta, infatti, il processo attribuzionistico viene a coagire con l'oggettività del dato documentario inedito l'intero complesso di inveterate convinzioni da un lato tende a schiarirsi ma per altri versi si complica ulteriormente per l'ingresso in campo di nuovi, sconosciuti, insospettabili protagonisti. In un fondamentale -per l'argomento trattato- articolo che conta ormai qualche anno²¹, Buchicchio emenda l'errata attribuzione a Giovan Francesco d'Avanzarano, il Fantastico, della *Madonna dei Raccomandati* del Museo Diocesano di Orte -uno dei pezzi di maggior pregio esposto con l'errata attribuzione alla mostra "Il Quattrocento a Viterbo" del 1983- restituendola al suo legittimo autore, il notevole maestro romano Cola. Un consistente numero di atti documenta la lunga permanenza ad Orte, dove muore

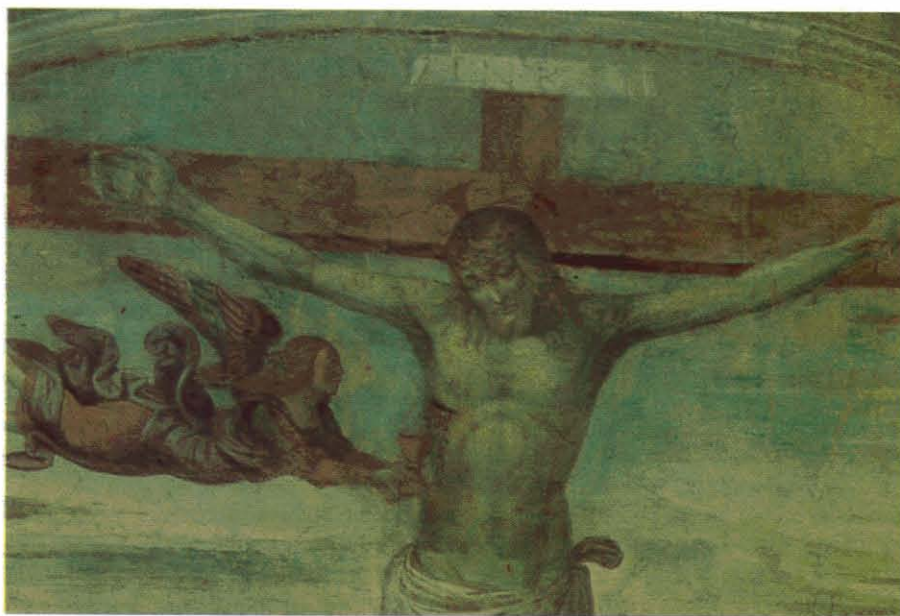
tra il 1500 e il 1502, di questo pittore - spesso definitovi "cittadino ortano", e testimoniano una sua ottima familiarità con il Pinturicchio²².

La presenza e l'attività di pittori profondamente diversi tra loro per caratura e provenienza ed esperienze formative è decisamente di notevole incidenza: ancora Buchicchio²³ cita i maestri umbri Cola Urbano di Giovanni da Spoleto e Giovanni Francesco di ser Perino d'Amelia -quest'ultimo autore, forse, delle pitture della Rocca farnesiana di Capodimonte, località dove soggiorna per qualche tempo-; Angelo di Menicuzio e Antonio Lombardo attivi a Vignanello; Giovanni Paolo di

Francesco Falente da Roma, socio del d'Avanzarano nei lavori per la chiesa di S. Francesco a Bolsena. I preziosi documenti ritrovati e pubblicati da Buchicchio documentano anche la presenza sul territorio viterbese di maestri nordici come il piemontese Domenico di Giovanni de Ferraris di Mondovì, abitante a Grotte di Castro²⁴, autore di affreschi nella cappella di S. Cristina a Bolsena e nella chiesa di S. Nicola a Canino; e Lorenzo da Novara, abitante ed attivo nell'area ortana²⁵. Tra i pittori umbri che hanno lasciato opere di alto pregio sul territorio del Patrimonio sono da citare Giovanni e Antonio Sparapane da Norcia, attivi nella chiesa di S. Francesco a Tuscania²⁶ e l'ottimo, quanto sconosciuto, Fiorenzo che firma gli affreschi della chiesa rupestre di S. Lucia a Bomarzo²⁷. E da citare, infine, il nome di Giovanni Antonio di Marozio che nel 1499, a detta di Signorelli²⁸, lavora come allievo del Pastura negli affreschi del transetto della chiesa di S. Maria della Verità a Viterbo che Buchicchio ipotizza possa essere la stessa persona che ha lavorato ad Orte per terminare la tavola della *Madonna dei Raccomandati* di Cola da Roma e il *Magister Johannes Antonius de Urbe pictor* che nel 1514 lavora nella casa di Giovan Battista Almadiani²⁹.

NOTE

* Si ringraziano sentitamente il parroco Don Antonio Papacchini, la D.ssa Anna Laura per la



Crocifissione, particolare

gentile disponibilità con la quale hanno sostenuto le ricerche per il presente studio e l'amico Pierluigi Gavazzi autore delle foto che corredano questo articolo.

¹ E. STENDARDI, *Ischia di castro. Memorie storiche*, Empoli 1969, pp. 85-90.

² *Ibidem*, pp. 87-88. L'analisi morfologica della narrazione degli avvenimenti prodigiosi preposti alla nascita del culto popolare della Madonna del Giglio ed alla sacralizzazione di quel particolare sito, presenta un particolare interesse demologico (sull'argomento cfr. le fondamentali note di G. PROFETA, *Le leggende di fondazione dei santuari*, in "Lares", XXXVI, 1970, 3-4, pp. 245-258). Secondo i criteri di suddivisione classificatoria adottati nel *The types of the Folktale* di Aärne-Thompson, il racconto ischiano rientra nella tipologia della figura potente (la Madonna) che appare ad un individuo semplice (il pastorello) ed esprime il desiderio che gli venga costruita una chiesa. Sul piano della struttura morfologica Profeta (*op. cit.*) precisa l'insufficiente metodo Aärne-Thompson con l'individuazione di un modello-tipo che riconduce questa categoria di racconti ad una tipologia monotipica basata su precise funzioni con la stessa sequenza temporale: *Bisogno, Richiesta, Mediazione, Trasgressione, Ammonizione, Fede, Esecuzione, Soddisfazione*; lo stesso Profeta precisa che alcune funzioni, tranne *Richiesta* (il personaggio sacro manifesta il bisogno di essere venerato) e *Esecuzione* (costruzione del santuario) che sono necessariamente presenti, le altre possono mancare (nel caso della Madonna del Giglio le funzioni, presenti sono: *Bisogno* -la Madonna appare al pastorello e chiede di essere venerata-; *Mediazione* -il pastorello divulga la notizia-; *Ammonizione* -la Madonna compie miracoli-; *Fede* -i miracoli sono creduti-; *Esecuzione* -costruzione del santuario-.

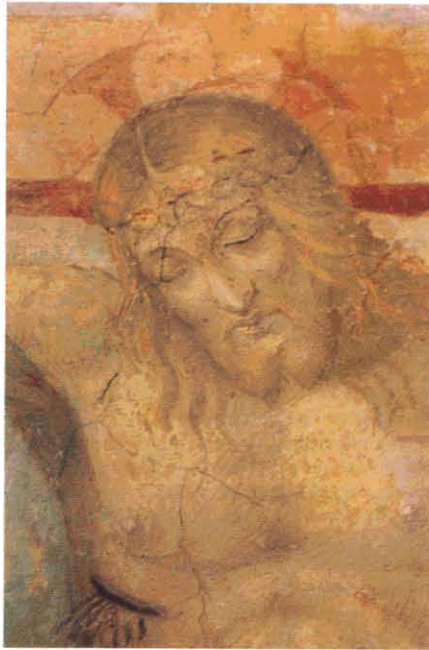
³ *Ibidem*, p. 88.

⁴ F.T. FAGLIARI ZENI BUCHICCHIO, *Gli oratori dell'isola Bisentina dal tempo di Ranuccio Farnese agli interventi di Antonio da Sangallo il Giovane*, in *Il Quattrocento a Viterbo*, Roma 1983, pp. 108-109.

⁵ J.A. ORBAAN, *Documenti sul Barocco in Roma*, in "Miscellanea della R.S.P.S.P.", Roma 1920, pp. 403-404.



Crocifissione, particolari



Crocifissione, particolari

⁶ Cfr. A. BONELLI, *I Nasini, una famiglia di artisti*, in *Scoprire i Nasini a Castel del Piano e dintorni*, a cura di F. Ceccarelli, Castel del Piano 1995, p. 10.

⁷ L'analisi della non trascurabile storia critica di Antonio del Massaro porta a rilevare come essa molto spesso prescinda dal dato oggettivo del documento d'archivio o lo interpreta in maniera eccessivamente favorevole al pittore tanto da diventare fuorviante. Alla luce di quanto sopra non è forse inutile porre nuovamente l'attenzione sui pochi documentati punti fermi della vita e della carriera di Antonio: nato intorno alla metà del secolo -come ipotizzato da Pinzi tramite un rogito notarile del 1516 in cui il maestro appare già morto- la prima notizia data per certa che lo riguarda risale al 17 dicembre 1478, quando compare tra i firmatari degli Statuti dell'Accademia di S. Luca; solo alcuni anni dopo compaiono, pubbli-



cate da Fumi (L. FUMI, *Il Duomo di Orvieto e i suoi restauri*, Roma 1891, p. 299) nuovi documenti riguardanti Antonio, il 30 ottobre 1489 è pagato per pitture nel Duomo di Orvieto, il 3 Giugno dell'anno successivo è retribuito come salariato da Giacomo da Bologna per alcune figure sempre nel duomo orvietano; dalla medesima fonte si apprende come una commissione per il castello di Prodo fu passata da Giacomo ad Antonio, la cosa documenta come quest'ultimo si denoti essere un artista certamente non ancora affermato tanto da far fortemente dubitare che l'*Antonius de Viterbio* del documento dell'Accademia di S. Luca sia effettivamente il Pastura. Ancora nel 1492 lo ritroviamo a dipingere 36 mazze per la processione del Corporale ad Orvieto, e due anni dopo 50 lance e 5 stemmi a Roma. Il suo momento migliore sembra coincidere con un suo ritorno nel cantiere del Duomo di Orvieto dal 1497 al 1499, questa volta come maestro indipendente anche con buone credenziali, tanto che la Congregazione dell'Opera del Duomo era propensa ad affidare a lui la decorazione della Cappella Nuova lasciata interrotta dall'Angelico, la non eccelsa prestazione dirottò, però, la scelta sul Signorelli. E anche le sue ultime fatiche certe non sembrano accompagnate da particolare fortuna: un documento del notarile di Viterbo datato 25 Marzo 1504 (cfr. C. PINZI, *I principali monumenti di Viterbo*, Viterbo 1905, p. 191) lo vede in controversia con un suo committente, Paolo di Giacomo Gnazza, per una perduta tavola con una Madonna per il cui pagamento fu necessario ricorrere all'arbitrato di due maestri viterbesi: Sebastiano Pica e Giovan Giacomo di Andrea. La sua unica opera certa, che certo non brilla per spessore creativo ed originalità, è rappresentata dagli affreschi del coro del Duomo di Tarquinia, che ancora una volta provocò insoddisfazione nei committenti superata non brillantemente solo grazie al noto lodo arbitrale che vide coinvolto anche Luca Signorelli.

⁸ In considerazione del peso cospicuo degli apporti di questo maestro bolognese, fino a pochi anni fa unanimemente identificato con Giacomo Ripanda, nella formazione di vari pittori viterbesi -Faldi (I. FALDI, L. MORTARI, *La pittura viterbese*, catalogo della mostra, Viterbo Museo Civico, Roma 1954) ne coglie gli esiti nello stile di Jacopo Zelli e di Monaldo Trofi; Alloisi (S.



Crocifissione, particolari



ALLOISI, Giovan Francesco d'Avanzarano detto il Fantastico, in *Il Quattrocento a Viterbo*, op. cit., p. 251) lo pone in qualche rapporto con il Fantastico, che compare tra i suoi salariati ad Orvieto, unitamente al Pastura - non è ozioso sottolineare alcune peculiarità. La ridefinizione critica del percorso di Jacopo Ripanda ha ormai definitivamente raggiunto il risultato di scindere due diverse personalità artistiche: il Ripanda appunto, e uno Jacopo da Bologna che nel 1516 datava e firmava un taccuino di disegni conservato a Lille (cfr. M. FAIETTI, *Jacopo da Bologna: per una ricostruzione del corpus di disegni*, in "Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione", 62-63, 1990, pp. 97-110; il saggio molto accurato è notevolmente utile anche per la completezza della bibliografia). La messa a fuoco della esistenza di un Giacomo bolognese diverso dal Ripanda se da un lato emenda la letteratura artistica da errori fuorvianti, per altri versi, specie per una migliore comprensione dell'evoluzione stilistica dei più rappresentativi maestri viterbesi, complica le cose. Infatti il documento orvietano non specifica quale dei due maestri - citato nel documento

orvietano come Giacomo di Lorenzo da Bologna - fosse aggiudicato l'appalto. Solo in via ipotetica si avanza la proposta di identificare lo Jacopo di Orvieto con il Maestro del taccuino di Lille alla luce di alcune intriganti affinità stilistico-formali tra alcuni fogli di tale opera e gli affreschi signorelliani della Cappella di S. Brizio - in particolare in una raffigurazione della storia di Deucalion e Pirra (fol. 390) che molto richiama i risorti di Signorelli - presumibilmente ben conosciuti dal maestro bolognese, anche se nulla conforta l'ipotesi che nei primi anni del '500 questi lavorasse ancora ad Orvieto; e in considerazione della proposta della data di nascita del Ripanda tra il 1465 e il 1470, avanzata da Lucco (cfr. M. LUCCO, *Una traccia per Jacopo Ripanda*, in "Paragone", 315, 1976, pp. 11-26), che sembra stridere con una sua eventuale funzione di capobottega a capo di collaboratori più anziani. Inoltre, alla luce delle evidenti inflessioni pinturicchiesche del maestro del Taccuino di Lille, si presta ad una nuova riflessione il documento, pubblicato dal Muntz (E. MUNTZ, *Les Arts à la cour des papes Innocent VIII, Alexandre VI, Pie III (1483-1503)*, Paris 1898, pp. 180-181, n. 2) per un pagamento del 1493 a *Magister Jacobus pictor* per lavori nell'appartamento Borgia al seguito del Pinturicchio; alla stessa impresa doveva sicuramente partecipare anche il Pastura e, postulando una ricostituzione a Roma, al seguito di Pinturicchio, del folto gruppo attivo ad Orvieto, lo stesso Giovan Francesco d'Avanzarano.

⁹ L. FUMI, op. cit., p. 405.

¹⁰ E. STENDARDI, op. cit., p. 87.

¹¹ *Ibidem*, p. 89.

¹² *Ibidem*, p. 89.

¹³ I soggiorni orvietani di Antonio documentati dalle fonti sono due, il primo come salariato di Jacopo da Bologna si protrasse dal 1489 al 1492; nel corso di questa permanenza è appurato come, pur continuando a lavorare alle dipendenze di Jacopo, fu impegnato anche in lavori in proprio tra i quali quello del castello di Prodo passatogli proprio dal bolognese. Tra il 1497 ed il 1499 si ebbe il nuovo soggiorno orvietano di Antonio, questa volta come maestro autonomo, durante il quale eseguì vari interventi tra cui dei restauri agli affreschi trecenteschi di Ugolino di Prete Ilario ed ebbe l'incarico di dipingere quattro scene nella tribuna del coro. Il giudizio non favorevole su questo lavoro gli costò la revoca dell'incarico delle pitture nella Cappella di S. Brizio, assunto come noto dal Signorelli (Cfr. M. PEPE, in "Dizionario biografico degli italiani", sv. *Antonio del Massaro da Viterbo detto il Pastura*, III, pp. 556-557, con bibliografia completa).

¹⁴ I. FALDI, L. MORTARI, op. cit.

¹⁵ C. PINZI, op. cit., pp. 193-195. Nei rogiti pubblicati integralmente da Pinzi, compaiono tra i testi anche altri pittori come Sebastiano Pica, già membro di una commissione arbitrale nel contenzioso tra Antonio e il committente Gnazza, e Giovanni Francesco di Pavia, domiciliato a Celleno.

¹⁶ I. FALDI, *Pittori viterbesi di cinque secoli*, op. cit., p. 49.

¹⁷ L. FUMI, op. cit., p. 303.

¹⁸ G. MANCINI, *Istruzione storico-pittorica per visitare le chiese e i palazzi di Città di Castello*, Perugia 1932. Cfr. anche il catalogo della mostra tenutasi nella Pinacoteca Comunale dal 16 settembre 1983 al 31 maggio 1984, *Raffaello giovane e Città di Castello*, Città di Castello 1983.

¹⁹ M. SALMI, in *Rivista d'Arte*, XXVI, 1950, pp. 131-142.

²⁰ A tal fine non sarà mai sufficientemente invocata la pubblicazione del repertorio di fonti d'archivio relative alle maestranze ed agli artisti che hanno operato sul territorio, più volte annun-

ciata ma non ancora licenziata da Fabiano Fagliari Zeni Buchicchio.

²¹ F. T. FAGLIARI ZENI BUCHICCHIO, *La Madonna dei Raccomandati di Orte e i pittori Cola e Giovanni Antonio da Roma*, in "Biblioteca e Società", rivista del Consorzio per la gestione delle Biblioteche Comunale e Provinciale di Viterbo, 3-4, 1991, pp. 17-22.

²² *Idem*, p. 18.

²³ *Idem*, pp. 20-22.

²⁴ F. T. FAGLIARI ZENI BUCHICCHIO, *S. Cristina a Bolsena e gli autori della sua facciata*, in "Storia dell'Architettura", 1978, p. 97, n. 37.

²⁵ *Idem*, *La Madonna dei Raccomandati*, cit., p. 22.

²⁶ F. RICCI, L. SANTELLA, *La cappella Sparapane nella chiesa di S. Francesco a Tuscania*, in "Informazioni", rivista del CCBC dell'Amministrazione Provinciale di Viterbo, ns, anno II, 8, Gennaio-Giugno 1993, pp. 50-70.

²⁷ F. RICCI, L. SANTELLA, D. STOPPACCIARO, *La chiesa rupestre di S. Lucia*, in "Informazioni", cit., 6, 1989, pp. 29-33.

²⁸ M. SIGNORELLI, *Guida di Viterbo*, Viterbo 1965, p. 26.

²⁹ F. T. FAGLIARI ZENI BUCHICCHIO, *La Madonna dei Raccomandati*, cit., p. 21.



Crocifissione, particolari

