



Piermatteo d'Amelia,
Annunciazione, particolare.
Boston, Isabella Stewart
Gardner Museum

“Piermatteo lavora tantissimo”

Fabio Marcelli

Si tratta di un accostamento improponibile e irriverente, ma possiamo immaginare con suggestione lo sguardo, colmo di orgogliosa fierezza, condiviso a distanza di un oceano e quasi cinque secoli tra la “Belle Isabella” Stewart Gardner¹ e papa Sisto IV, quando ebbero occasione di ammirare le opere di Piermatteo d'Amelia che, rispettivamente, avevano acquistato e commissionato.

Il dotto papa francescano, studioso di astri e pianeti, osservò il baluginare di stelle dorate sulla volta della Cappella Sistina che Piermatteo aveva dipinto senza lesinare in lapislazzuli e foglie d'oro. L'eccentrica regina dell'alta società statunitense, ammirò l'*Annunciazione* (Boston, Isabella Stewart Gardner Museum) che aveva attraversato l'Atlantico nascosta nel doppiopondo di un baule colmo di bambole, per sfuggire alle maglie della dogana italiana².

In realtà Mrs. Gardner credeva d'aver acquistato, su proposta di Bernard Berenson, un quadro dipinto da Fiorenzo di Lorenzo, ma a onta dell'erronea attribuzione allo sguardo di Berenson ed a quello degli altri esegeti di Piermatteo, non è sfuggito che l'opera proveniente dal convento dell'Annunziata di Amelia è una 'lezione di stile' fiorentino³.

Nell'*Annunciazione* Gardner lo sguardo dell'osservatore è attratto dall'albero incastonato al centro della porta, la cui forma ricorda il cedro profumato che cresce sul monte Libano [Cant. 4, 11], luogo sacro del culto mariano (fig. 7).

L'uscio timpanato incornicia una terra feconda, bagnata dal fiume, ornata da una città turrita e protetta dai monti azzurri, che evoca le suggestioni appenniniche e fiamminghe inconfondibili nei paesaggi rinascimentali fiorentini e umbri dipinti. L'albero mariano è il fulcro, il punto di fuga dell'esemplare e magistrale costruzione prospettica disegnata da Piermatteo⁴, che ha ambientato l'annuncio alla Vergine nel cortile di un edificio sontuoso, con archi, volte, colonne e capitelli, modellati da velature di luce che abitano gli ampi spazi architettonici. La stessa luce che accarezza delicatamente la pelle dell'arcangelo e della Madonna, raccontando con uguale intensità estetica ed emotiva la poesia

della mano leggiadra di Maria che regge un piccolo libro d'ore.

L'*Annunciazione* è un superbo e sapiente trionfo di dettagli: il pulviscolo d'oro che accompagna il volo della vigorosa colomba, l'ombra portata visibile sul collo di Maria, il velo trasparente sul capo della Vergine o la raffinata decorazione in oro sul petto dell'arcangelo. Questi particolari evocano la formazione di Piermatteo nella bottega di Filippo Lippi e la sua attività successiva in “quel raro crogiolo di personalità, che si venne addensando intorno al Verrocchio sul 1470 (che) si presenta per certi versi così serrato da rendere a tutt'oggi improbo il riconoscimento delle singole mani”⁵.

L'educazione alla prospettiva, alla spazialità, alle raffinate cromie e la dolcezza nel disegnare, Piermatteo l'apprese miscelando colori per Filippo Lippi nel duomo di Spoleto (fig. 6). Nella fucina verrocchiesca dove gli artisti, uniti dalla pratica della madre di tutte le arti, si formavano su svariate tecniche, Piermatteo raffinò la sensibilità plastica⁶ come racconta il panneggiare visibile nell'*Annunciazione* Gardner o il profilo ben tornito dell'arcangelo.

Affine all'*Annunciazione* è la *Madonna col Bambino* conservata nello Städelsches Institut di Francoforte, che Federico Zeri ha attribuito a Piermatteo in modo convincente⁷. Il confronto tra la Vergine amerina e la Madonna di Francoforte conferma la bontà dell'intuizione critica dello storico dell'arte romano (figg. 3-5).

Nel caso della Madonna di Francoforte non siamo di fronte all'adesione a un modello iconografico di successo, ma a una sensibile condivisione di stile e cultura, come dimostra il confronto con un capolavoro di uno fra gli interpreti più geniali della lezione di Verrocchio, Giovan Francesco Rustici, documentato in questa mostra con la *Madonna Fontebuoni* (Firenze, Museo Nazionale del Bargello), che può essere letta alla stregua di un perfetto corrispondente in scultura del dipinto attribuito a Piermatteo⁸ (figg. 1-2).

L'esempio di Francoforte è una delle testimonianze più importanti di alcune 'Madonne del davanzale'

scontornare. Eliminare
piedini ferro in basso



dalla paternità dibattuta, come la stupenda *Madonna col Bambino* degli Staatliche Museen di Berlino, la cui paternità oscilla tra Verrocchio e Perugino⁹. E a nostro giudizio potrebbe essere valutato dalla critica come opera della stagione fiorentina di Piermatteo, l'intrigante *San Pietro* del museo di Hannover (fig. 10), riferito alla produzione giovanile di Perugino¹⁰.

Il volto di san Pietro presenta interessanti caratteri di fisionomia e di stile con i personaggi che abitano i dipinti di Francoforte e Boston. La magistrale interpretazione della feconda ghirlanda nel dipinto di Hannover illustra la peculiare abilità di Piermatteo nelle decorazioni, restituendoci la fisionomia di un artista edotto non solo alla descrizione realistica, ma ai prodotti più raffinati della plastica come le opere robbiane¹¹.

I documenti non hanno fornito notizie sulla presenza di Piermatteo nella bottega di Andrea del Verrocchio, anche se non è da accantonare l'ipotesi – alternativa o complementare – di una possibile educazione (o collaborazione) del pittore nelle botteghe di due 'giovani leoni' del Rinascimento fiorentino, prati-

camente coetanei di Piermatteo: Domenico Ghirlandaio e Pietro Vannucci.

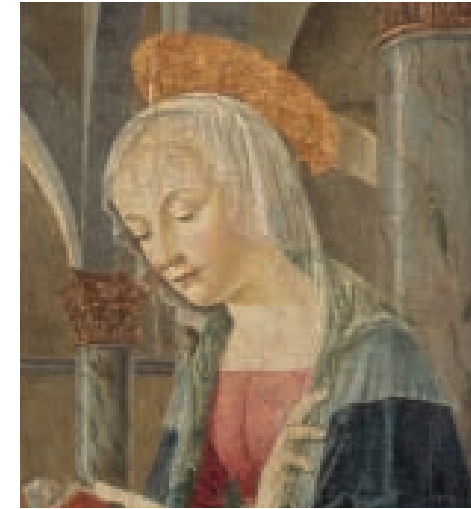
La ricerca del percorso fiorentino di Piermatteo, nonostante le illuminanti aperture critiche, commentate in catalogo da Francesco Federico Mancini, appare ancora oggi come il tema di lavoro più affascinante per conoscere la sua opera.

Resta da far luce sul possibile dialogo tra Piermatteo e Perugia, città che merita la definizione di 'altra Firenze' nel cuore d'Italia, tale e tanta fu la mole e la qualità della sua civiltà artistica nel Quattrocento.

I perugini Bartolomeo Caporali e Fiorenzo di Lorenzo, invero, hanno svolto un ruolo 'maieutico' nella riscoperta critica di Piermatteo, ma abbiamo la sensazione che il pittore osservò Perugia a distanza, come si guarderebbe una piazza importante e culturalmente vivace, che all'inizio degli anni settanta poteva offrire pochi onori all'ambizioso amerino, considerato il valore delle botteghe più affermate che l'affollavano: Benedetto Bonfigli, Pietro di Galeotto, Bartolomeo Caporali (il Verrocchio perugino), Fiorenzo di Lorenzo (senza dimenticare uno scalpitante e ancor più ambizioso Perugino)¹². Si

1. Giovan Francesco Rustici, *Madonna col Bambino* (*Madonna Fontebuoni*). Firenze, Museo Nazionale del Bargello

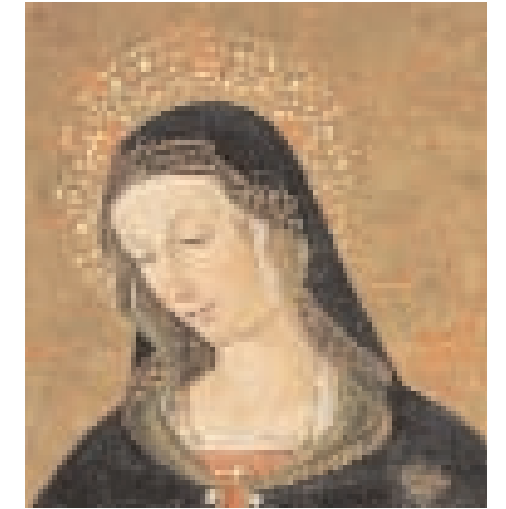
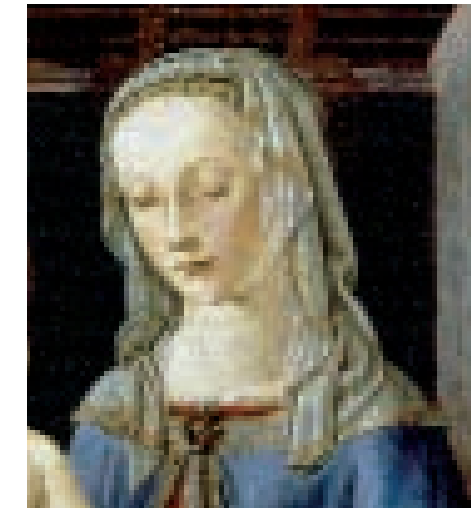
2. Piermatteo d'Amelia, *Madonna col Bambino*. Francoforte, Städtisches Kunstinstitut



3. Piermatteo d'Amelia, *Annunciazione*, particolare. Boston, Isabella Stewart Gardner Museum

4. Piermatteo d'Amelia, *Madonna col Bambino*. Francoforte, Städtisches Kunstinstitut

5. Piermatteo d'Amelia, *Madonna col Bambino*, particolare. Terni, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea



inserisce in questa riflessione l'attribuzione a Piermatteo di due delle otto tavolette che illustrano i miracoli di san Bernardino, dipinte dai maestri del 1473 ed esposte in mostra (cat. 6-7). Certamente il nome di Piermatteo è entrato con il peso dell'autorità indiscussa di Federico Zeri, nel "pirotecnico fuoco di attribuzioni" che accompagna la storia critica di questo monumento del Rinascimento perugino, ma non riscontriamo altri elementi per individuare Piermatteo tra gli artisti del 1473.

Nato ad Amelia tra il 1445 e il 1448 circa¹³, Piermatteo di Manfredò beneficiò del discreto *status* sociale di suo padre, castellano di Cesi, per entrare in contatto con la più potente famiglia amerina del suo tempo: i Geraldini¹⁴. Quest'ultima fu uno straordinario esempio (e per certi versi unico) di genia curiale, che consacrò i suoi membri agli studi giuridici, servendo al massimo grado per oltre sessant'anni i papi succeduti sulla cattedra di Pietro dalla metà del XV secolo, ma oltremodo ricca fu la loro attività amministrativa e diplomatica per comuni, signori o regnanti, fino a ottenere l'ambita e alta dignità di conti palatini¹⁵.

Vescovi, prelati, diplomatici, umanisti, giuristi, burocrati, poeti, docenti, promotori delle arti e della scoperta del Nuovo Mondo; operosi a Roma, Firenze, Napoli, Milano, Venezia e in altre città italiane, ma anche in Germania, Inghilterra, Ungheria, Russia, Francia e Spagna. Del palazzo che fu spettatore delle fortune romane della casata, abbiamo perso la *facies* quattrocentesca, anche se a illustrare la loro committenza resta la serie delle tombe amerine studiate in catalogo da Francesco Ortenzi.

Come abbiamo evidenziato nel 1996, fu la 'famiglia geraldina' a illuminare la vita professionale di Piermatteo d'Amelia, che mai ne tradì la fiducia. E per illustrare in modo emblematico questo percor-

so, scegliamo una fra le opere più raffinate ascrivibili a Piermatteo, *l'Imago Pietatis* conservata nella Cappella Real della cattedrale di Granada¹⁶ (fig. 11). La collocazione *ab antiquo* di questa tavola nella cappella reale può essere agevolmente ricondotta alla famiglia Geraldini, i cui membri dal 1469 furono ospiti ininterrotti della residenza reale spagnola¹⁷. Fu Angelo Geraldini a recarsi a Roma per ritirare la dispensa papale per la celebrazione delle nozze tra Ferdinando d'Aragona e Isabella di Castiglia. Antonio Geraldini fu nunzio apostolico in Spagna per Innocenzo VIII e il fratello minore Alessandro fu familiare dei reali, con le cariche di precettore degli infanti, maestro di sala e gran coppiere di Isabella, cappellano maggiore di Ferdinando¹⁸. Non è improbabile che fu quest'ultimo a donare il dipinto alla cappella reale, in un momento appena successivo alla celebrata *Reconquista* di Granada nel 1492.

Ma la storia di questo fecondo legame tra l'amerino e i Geraldini potrebbe trovare il suo degno *incipit* nella cattedrale di Spoleto, dove un'altra importante famiglia curiale teneva ben salda la mensa vescovile: i narnesi Erolì. I legami di amicizia tra i contigui Erolì e Geraldini erano forti e non abbiamo difficoltà a immaginare i buoni uffici degli amerini per accompagnare il percorso del giovane Piermatteo a Spoleto, uno dei centri di produzione artistica più fecondi dell'Umbria¹⁹.

A Spoleto Piermatteo divenne garzone e allievo di Filippo Lippi, quando il pittore iniziò a lavorare alla decorazione della tribuna del duomo nel 1467 e vi rimase per due anni, fino alla morte del caposcuola toscano. In questo periodo il giovane pittore, non ancora maggiorenne, si educò alla più raffinata cultura del Rinascimento fiorentino, collaborando con un ruolo marginale al cantiere e occorre rilevare come, allo stato attuale degli studi, non è agevole



6. Filippo Lippi, *Annunciazione*.
Spoleto, duomo

individuare la mano di Piermatteo tra i personaggi dipinti a Spoleto²⁰.

La successione a Fra Diamante e Filippino della nobile eredità di Filippo Lippi determinò l'inizio del momento finale nel percorso formativo di Piermatteo, vissuto nel luminoso proscenio fiorentino. Probabilmente più che al seguito di Fra Diamante, Piermatteo beneficiò dei propri contatti personali per essere introdotto in riva all'Arno. I Geraldini vantavano antiche origini fiorentine e un ramo della famiglia risiedeva a Firenze, senza dimenticare il diritto di mostrare il proprio stemma nella serie araldica del palazzo del Bargello, considerato che i Geraldini assunsero l'incarico di podestà a Firenze tra il 1474 e il 1480, con il benessere dei Medici²¹.

"Satisfare ad ognuno, che egli aveva commesso a' garzoni, che e' si accettasse qualunque lavoro che capitasse a bottega, sebbene fossero cerchi da paniere di donne [...] acciocché nessuno si partisse scontento dalla bottega"²².

Fu questa la filosofia di lavoro che Piermatteo apprese lavorando con, o frequentando, Verrocchio e i coetanei Domenico Ghirlandaio e Perugino.

L'elezione nel 1471 di Francesco della Rovere alla Cattedra di Pietro con il titolo di Sisto IV avrebbe segnato la consacrazione della carriera Piermatteo, considerato che Angelo (1422-1486)²³, il *restaurator domus geraldinae*, fu uno dei consiglieri e collaboratori più ascoltati e apprezzati dal papa, protagonista di una stagione di profondo rinnovamento politico, teologico e culturale della Chiesa.

La preparazione dell'Anno Santo del 1475 fu la prima cartina di tornasole per leggere gli effetti della *renovatio* e della *magnificentia* sistina, non solo all'interno dei Palazzi Apostolici ma nella città di Roma, dove inizieranno a fiorire i cantieri per la costruzione o il restauro dei palazzi gentilizi di cardinali o altri protagonisti a vari livelli della vita curiale. Lo stesso rafforzamento dell'apparato di governo e controllo della Chiesa e dei territori del *Patrimonium Petri* creerà significativi fenomeni di mobilità socia-

7. Piermatteo d'Amelia, *Annunciazione*. Boston, Isabella Stewart Gardner Museum



8. Piermatteo d'Amelia, *Annunciazione*,
tracciato prospettico
(a cura di Irene Fucile)



bn quadricromia

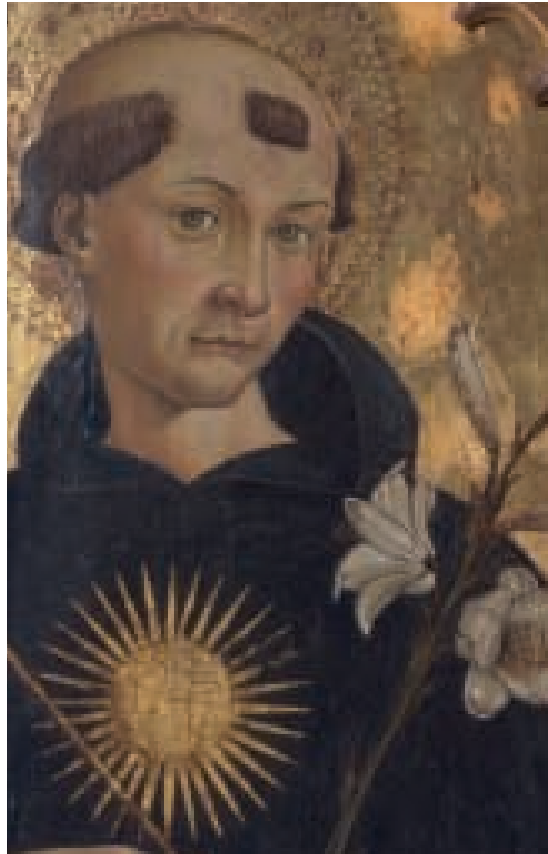
le, alimentando ambizioni perseguite con forti investimenti in immagine e propaganda personale. Una vera manna per gli affari degli artisti che a Roma beneficeranno di un mercato sterminato, almeno fino al tragico sacco del 1527²⁴. In questa società di "romani, cortigiani e stranieri", la compagine degli artisti toscani fu numerosa, muo-

vendo di pari passo alle crescenti fortune vaticane del banco dei Medici. D'altronde il *deus ex machina* dei grandi cantieri sistini, il *commissarius fabricae*, fu il fiorentino Giovannino De' Dolci.

La più grande impresa culturale di Sisto IV, la Biblioteca Vaticana, sarà decorata da Melozzo da Forlì, Domenico e David Ghirlandaio²⁵. E forse Piermatteo vi collaborò?

Quella della iniziale collaborazione tra Piermatteo d'Amelia e Domenico Ghirlandaio, allo stato attuale è solo una ipotesi di ricerca non provata dai documenti, ma appare sicuramente plausibile. Con lo stile di Domenico Ghirlandaio, infatti, Piermatteo sembra condividere la particolare sensibilità plastica nella definizione dei personaggi, fatta salva la comune educazione verrocchiesca.

Per determinare le fortune dei fiorentini o degli artisti di educazione fiorentina negli anni di Sisto IV dovette avere un ruolo non secondario lo stesso Verrocchio, il grande caposcuola, che fu attratto a Roma da guadagni e prestigio tra il 1477 e il 1480 circa, prestando fede alla testimonianza di Vasari²⁶. Troviamo sicuramente plausibile, in quest'ottica, l'apertura



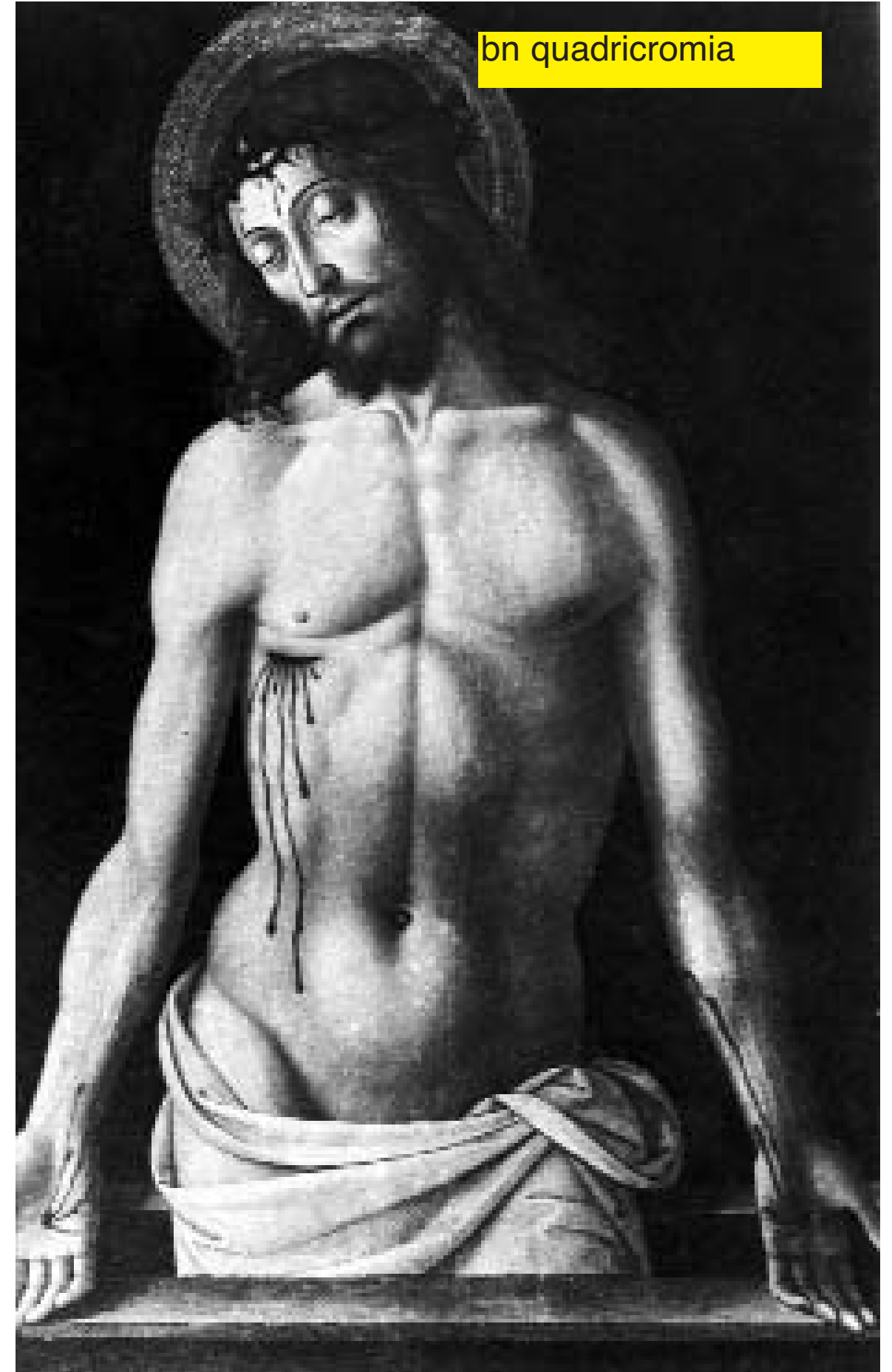
bn quadricromia



9. Piermatteo d'Amelia, *San Nicola da Tolentino*, particolare. Philadelphia, Museum of Fine Art, John J. Johnson Collection

10. Piermatteo d'Amelia (?), *San Pietro*. Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum

11. Piermatteo d'Amelia, *Imago Pietatis*. Granada, Museu Cappilla Real



bn quadricromia

di Pietro Scarpellini sul possibile ruolo di Verrocchio, fra coloro che furono incaricati da Sisto IV di progettare la grandiosa decorazione della Cappella Sistina²⁷, condividendo tale onore con Giovanni de' Dolci, Baccio Pontelli e il Platina²⁸.

Agli artisti suddetti, almeno dal 1478, si aggiunse Pietro Perugino, chiamato a decorare la cappella della Concezione nella basilica di San Pietro, inaugurata l'8 dicembre 1479, dove offrirà un saggio di "chiara derivazione verrocchiesca"²⁹. Probabilmente alla fine del 1479, anche la decorazione della volta della Cappella Sistina poteva essere compiuta.

La bottega di Piermatteo d'Amelia per realizzare il cielo stellato doveva aver utilizzato i ponteggi innalzati dai carpentieri per completare la fabbrica avviata nel 1477 e la presenza continuativa di Piermatteo d'Amelia a Orvieto, dal luglio del 1479 al luglio del 1481, sembra il chiaro indizio che questa prima fase della decorazione sistina era terminata.

Non è improbabile che fossero trascorsi due anni circa tra quando furono smontati i ponteggi per la decorazione della volta e l'avvio dei lavori sulle pareti, attestati dal noto contratto del 27 ottobre 1481 e dalla stima del 17 gennaio 1482. Forse, oltre alle ragioni tecniche o a problematiche di gestione del cantiere, ebbero un loro peso anche le travagliate vicende politiche affrontate da Sisto IV tra il 1478 e il 1481 su vari scenari italiani ed esteri: la grave crisi

con Firenze per il controllo di parte della Romagna; la Congiura dei Pazzi; la crisi con Venezia dopo l'accordo della Repubblica con gli ottomani; la minaccia turca e la terribile strage di Otranto; la guerra contro gli Estensi che divise l'Italia in due fazioni; la difficile azione diplomatica per creare un fronte europeo contro l'avanzata dei turchi e per mitigare gli appetiti francesi sul Regno di Napoli.

Queste vicende, oltre alla febbrile attività delle nunziature e dei capitani di ventura, determinarono per Sisto IV l'impiego di capitali enormi, per cui uno dei primi scenari a ricomporsi, il 5 dicembre 1480, fu la crisi con i Medici, considerato che i denari fiorentini erano indispensabili per finanziare guerre e politica. Dopo questo momento, la compagine dei grandi capiscuola fiorentini, Botticelli, Perugino, Ghirlandajo e Rosselli, dovette essere accolta con maggior slancio all'interno della Cappella Sistina e il 15 agosto 1483, finalmente, si giunse alla consacrazione solenne.

Questo possibile momento di freno agli investimenti vaticani sulle grandi fabbriche, che abbiamo appena evocato, fu il prodromo per la fortunata stagione orvietana di Piermatteo. Orvieto, come è noto, ha sempre avuto un posto particolare e vissuto una storia peculiare nelle vicende politiche, teologiche e liturgiche del *Patrimonium Petri*³⁰. Quindi la mensa vescovile di Orvieto fu la degna ricompensa per colui



che aveva gestito la complessa macchina giubilare, in qualità di dotto parente (titolo di sicura garanzia) di Sisto IV: Giorgio della Rovere.

Il nuovo vescovo giunse a Orvieto nel 1476 con una missione ben precisa: fare della città sulla rupe, in posizione strategica rispetto a Roma e Firenze, uno dei pilastri del processo di rinvigorismento della Chiesa promosso da Francesco della Rovere. Si spiega in quest'ottica anche l'avvio della costruzione nel 1477 di Castel Giorgio³¹, fortificazione alle pendici del monte Amiata, che doveva proteggere il vescovo e garantire la sicurezza della diocesi da eventuali ambizioni fiorentine. La cattedrale di Orvieto inoltre era una delle chiese più importanti in Italia titolate al culto di Mariano, di cui Sisto IV fu fervente promotore.

In questo contesto crediamo che l'arrivo di Piermatteo a Orvieto fu richiesto da Giorgio della Rovere, che a Roma ebbe modo di conoscere bene l'artista e le sue opere durante la stagione giubilare.

Piermatteo, assistito dal suo garzone Gabriello, fu impegnato dagli operai del duomo per lavori pittorici di varia natura. Ma quello che più interessa è il rimborso a Piermatteo, tra il luglio e l'agosto 1480³², per l'acquisto ad Anagni di oltre 1000 *folia* d'oro e di una libra di azzurro per decorare la cappella dove era collocata la *Madonna della Tavola*, meglio conosciuta come icona della Madonna di San Brizio³³. Da un documento del settembre dello stesso anno, dove Piermatteo è rimborsato per l'acquisto di 2 onces d'azzurro, sappiamo che il lavoro era relativo alla decorazione del *celum*. Non è improbabile, quindi, che Giorgio della Rovere abbia chiesto a Pier-



matteo di decorare con un cielo stellato anche la volta della cappella dedicata alla Madonna della Tavola, seguendo il mirabolante esempio sistino.

Crediamo che questo lavoro avviato nel mese di giugno fu realizzato da Piermatteo, anche se la posteriore vicenda conservativa del duomo ne ha fatto perdere traccia. Probabilmente la cappella della Madonna della Tavola, ricordata chiaramente negli atti, poteva essere collocata nell'area oggi occupata dalla Biblioteca Alberi e non vi sono elementi per identificare la cappella decorata da Piermatteo con quella dedicata a san Brizio, visto che l'icona mariana vi fu collocata solo nel 1622.

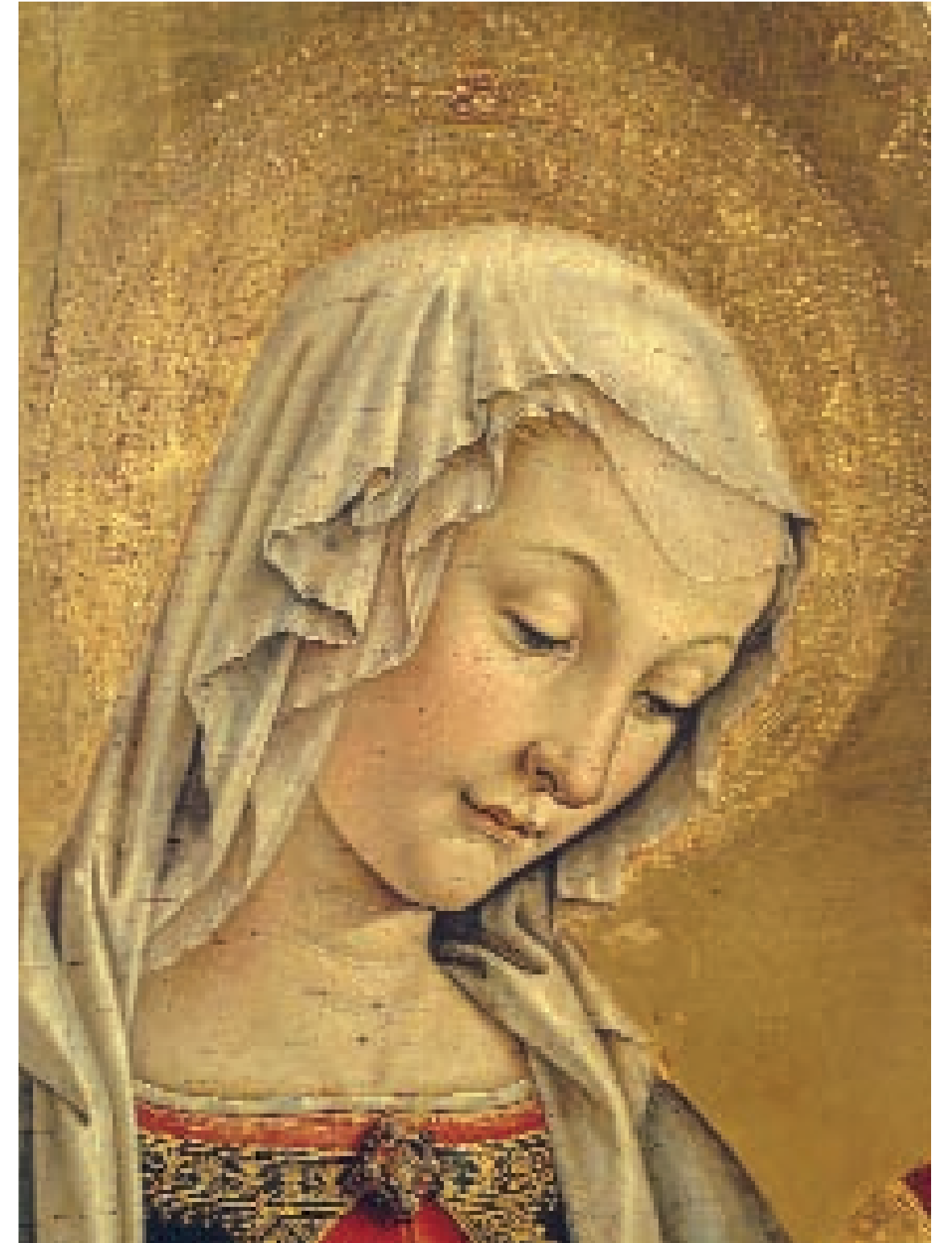
Elimina ogni dubbio la delibera degli operai del duomo del 20 febbraio 1482, nella quale il nome di Piermatteo è associato anche alla Cappella Nova (o cappella di San Brizio), così nominata chiaramente nell'atto, la cui decorazione era stata lasciata incompiuta da Beato Angelico³⁴. Gli operai, quindi, intendono affidare a Piermatteo anche la decorazione della seconda fra le cappelle maggiori del duomo, auspicando il prossimo ritorno del pittore da Roma. Nella stessa deliberazione si fa riferimento anche alla pittura di una figura di cherubino, richiesta com'era prassi *pro mostra*: saggio di prova sotteso alla corretta stipula del contratto.

Gli impegni romani furono così pressanti che Piermatteo non decorò la Cappella Nova, il cui travagliato percorso decorativo si chiuse solo nel 1499 con l'intervento di Luca Signorelli. In ogni modo non può essere individuato come saggio di prova per la Cappella Nova l'affresco che Piermatteo ha licenziato in un pilastro del duomo, raffigurante

12. Saturnino Gatti e Giovanni Antonio di Giordano, *Madonna col Bambino*, particolare. Castelluccio di Norcia, chiesa di Santa Maria Assunta

13. Piermatteo d'Amelia (?), *Ancella*, particolare di Perugino e collaboratori, *Viaggio di Mosè*. Città del Vaticano, Musei Vaticani, Cappella Sistina

14. Piermatteo d'Amelia, *Madonna col Bambino*, particolare. Berlino, Staatliche Museen



san Gregorio Magno che omaggia l'*Imago Pietatis*, il cui soggetto presuppone una specifica commissione dedicatoria, probabilmente riconducibile alla festa del Corpus Domini celebrata nell'agosto 1480 o del 1481, considerato l'evidente riferimento iconografico legato alla presenza di san Gregorio Magno. In preparazione della festa agostana del 1481, ad esempio, a Piermatteo il 7 luglio commis-

sionano anche la pittura della "girandola per tirare i razi", tradizione ancor oggi viva a Orvieto³⁵.

L'attestazione del soggiorno romano di Piermatteo, sopra ricordata, ha stimolato la critica a indagare meglio sulla possibile presenza del pittore nella compagine che affrescò le pareti della Sistina, considerato che il documento orvietano è perfettamente

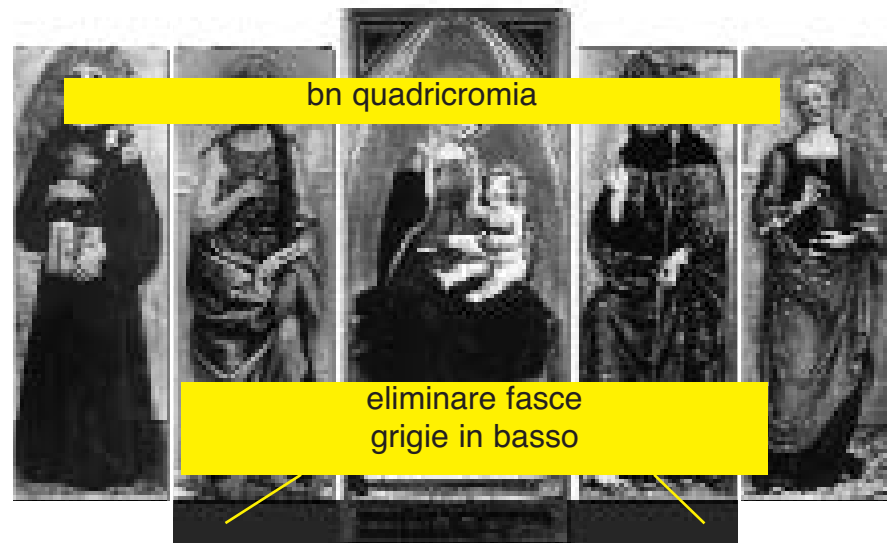
contemporaneo alla decorazione romana. Recentemente Pietro Scarpellini ha letto lo stile di Piermatteo d'Amelia in alcuni personaggi nell'episodio che racconta il *Viaggio di Mosè* e la *Circoncisione di Gesù*, realizzati da Pietro Perugino³⁶ (fig. 13). L'ipotesi dello studioso è tutt'altro che peregrina, così come è degna d'interesse l'apertura di Steinmann, riconfermata da Cristina Acidini, che legge l'intervento di Piermatteo nella serie dei ritratti dei pontefici. Anche se in realtà, leggendo il contratto del 1481, appare evidente come anche per la serie dei papi Piermatteo non fu coinvolto con un ruolo pari a quello dei quattro capibottega sopra ricordati, siamo quindi favorevoli a considerare la presenza di Piermatteo sulle pareti della Sistina con un ruolo di socio-collaboratore, sicuramente richiesto a causa dei tempi strettissimi in cui lavorò il cantiere.

Non è improbabile che all'atto dell'avvio della decorazione della Cappella Sistina, probabilmente intorno al 1478, vi siano stati degli accordi con tutti i capibottega coinvolti, suddividendo a priori il lavoro spettante a ciascuna bottega. Fatto salvo che il contratto per la decorazione delle pareti fu stipulato solo all'inizio effettivo dei lavori e solo per dieci dei sedici riquadri, come è già stato ampiamente rilevato dalla critica.

La prima testimonianza orvietana di Piermatteo, come abbiamo visto, è del luglio 1479 ed è relativa alla realizzazione del polittico per la chiesa conventuale di Sant'Agostino³⁷, oggi disperso tra i musei di Altenburg, Philadelphia e Berlino e una collezione privata ignota. In questo atto i frati vendono un terreno versandone il ricavato di 17 fiorini a Piermatteo, a titolo d'acconto per l'opera che sarà conclusa nell'agosto del 1481, come attesta la quietanza del pittore per l'incasso dei 245 fiorini pattuiti per il lavoro.

Il polittico, su presumibile richiesta della committenza, aveva una carpenteria gotica e fondo oro e, a differenza di quanto abbiamo proposto nel 1996, la sequenza dei pannelli doveva essere questa (fig. 15): la *Madonna col Bambino* al centro e ai lati *San Giovanni Battista* e *Sant'Agostino*. Ambedue i santi sono in evidente atteggiamento di dialogo con il gruppo sacro, il Battista indica come di consueto il *Divin Fanciullo* e il vescovo d'Ippona lo benedice con la mano sollevata, mentre tiene sotto i suoi piedi gli eretici sconfitti e schiacciati dalla Sacra Dottrina.

La collocazione di San Giovanni Battista in posizione d'onore rispetto al santo titolare della chiesa, oltre alla naturale preminenza cultuale nella schiera dei santi, sembra rispondere a una precisa fisionomia gerarchica all'interno della famiglia orvietana degli agostiniani. Appena dopo la *Magna Unio* del 1256 che diede vita all'ordine, gli eremitani di Sant'Agostino



stino s'insediarono a Orvieto acquisendo la rettoria della chiesa plebale di San Giovanni in *platea*, titolare della dignità di parrocchia e quindi sede della fonte battesimale. Funzione che gli agostiniani continuavano a esercitare anche quando commissionarono il polittico a Piermatteo e che nell'impaginazione è testimoniata dai santi titolari delle due chiese. Accanto al Battista, avrebbe trovato collocazione l'immagine di san Nicola da Tolentino, novello santo dell'ordine (1446) e accanto ad Agostino santa Maria Maddalena.

L'iconografia dell'opera, in particolare l'immagine della vittoria di sant'Agostino sugli eretici, raccontava appieno anche l'adesione della famiglia agostiniana alla politica teologica di Sisto IV, considerando che il dottore della Chiesa fu uno fra i più nobili e illuminati sostenitori della dottrina dell'Immacolata Concezione di Maria, dogma e devozione che caratterizzò l'azione teologica del pontificato sistino.

Il polittico di Orvieto è un capolavoro di abbinata bellezza con qualità pari alla *Annunciazione* Gardner e la scelta del fondo oro non muta certo la percezione critica sull'opera, considerato che nelle figure orvietane leggiamo la consueta sensibilità cromatica, lippiana e verrocchiesca, del miglior Piermatteo. La critica ha anche letto, a cominciare da quest'opera, un progressivo avvicinamento dello stile di Piermatteo alla cultura figurativa di Antoniazio Romano, osservazione che in questo esempio come nella *Pala dei francescani* guardiamo con misurata condivisione, considerato che le opere in cui è più evidente l'autografia di Piermatteo non manifestano particolari aperture rispetto alla solida formazione fiorentina del pittore. Piuttosto sarà interessante sviluppare un'indagine sulla tecnica pittorica di Piermatteo, poiché i sensibili effetti luminosi visibili nei suoi capolavori potrebbero essere spiegabili alla luce

15. Piermatteo d'Amelia, *Pala degli agostiniani*, ricostruzione (elaborazione grafica di Marcello Castrichini)



16. Piermatteo d'Amelia, *Madonna col Bambino, tra santa Lucia, santa Apollonia, Eterno benedicente*. Narni, chiesa di Sant'Agostino

di una sapiente miscela di tempera grassa e sostanza oleosa nel legante, avvicinandolo alle raffinate 'alchimie' tecniche sperimentate nella bottega polimaterica di Verrocchio³⁸. In questo magistero tecnico Piermatteo fu molto vicino al *modus pingendi* che si può rilevare anche nei capolavori fiorentini e romani di Perugino.

Agli accordi con Piermatteo d'Amelia partecipò, in qualità di intermediario tra i frati e il pittore, il nobiluomo amerino Antonio di Simoncello, il quale a sua volta contribuì alle spese del polittico versando i 75 fiorini che la madre Ginevra aveva lasciato in eredità per questo scopo. La famiglia di Piermatteo e i Simoncelli sono documentati in relazioni amichevoli ad Amelia e il pittore, oltre che al convento di Sant'Agostino, avrà contatti frequenti con Antonio di Simoncello anche nell'Opera del Duomo considerato che quest'ultimo ne era l'amministratore, elemento che in passato ha fatto anche ipotizzare che sia stato proprio Simoncelli a chiamare Piermatteo d'Amelia a Orvieto³⁹.

La scelta di rinnovare con un'opera di tale valore e splendore la chiesa orvietana degli eremiti di Sant'Agostino si poteva ben inserire nelle mire di una politica di rafforzamento dell'immagine dell'ordine agli occhi della comunità di Orvieto e dello stesso vescovo Giorgio della Rovere. Ricordiamo come il fine teologo e umanista Ambrogio Massari fosse uno fra i consiglieri più ascoltati da Sisto IV⁴⁰ e come nella curia vaticana agisse l'ambizioso Gaspare da Orvieto, che era il procuratore generale degli agostiniani in Vaticano. Frate Gaspare⁴¹, descritto dai cronisti agostiniani dell'epoca come uomo molto importante all'interno della famiglia eremitana, potrebbe aver avuto un ruolo nella stessa definizione dell'iconografia del polittico orvietano di Piermatteo, considerato che le cronache danno notizia dei suoi sermoni, pronunciati al cospetto di Sisto IV e della curia, dedicati al tema dell'influenza demoniaca negli errori dogmatici.

Come abbiamo visto raccontando la vicenda del soggiorno orvietano di Piermatteo, appare ancor più evidente che il pittore nel suo dialogo, ininterrotto, tra Roma e la natia Umbria, portò tutto il suo importante retroterra di artista curiale, donando fama riflessa ai suoi committenti. Si spiega in quest'ottica anche la vicenda della *Pala dei francescani* di Terni, commissionata al pittore nel 1483 e licenziata da Piermatteo due anni più tardi, per essere collocata sull'altar maggiore della chiesa di San Francesco.

Nonostante il fondo oro possa trarre in inganno, in questo caso siamo di fronte a un superbo esempio di pala rinascimentale, all'interno della quale è impaginata una sacra conversazione di quattro santi con la

Vergine e il Bambino. La pala ha conservato la sua carpenteria originale per cui è straordinario poter leggere il dialogo armonico di forme, luminosità e spazialità tra pittura e cornice. Nella *Pala dei francescani*, al posto del pavimento marmoreo, Piermatteo ha inserito un motivo geometrico che valorizza l'impaginazione dei personaggi all'interno della pala di concezione rinascimentale. L'autografia dei personaggi principali e della figura dell'Eterno nella lunetta è indiscussa, mentre potrebbero essere ascritti alla bottega di Piermatteo i due angeli che affiancano quest'ultimo, dipinti dallo stesso collaboratore che realizza le figure analoghe nella cimasa oggi conservata nella chiesa dei padri cappuccini di Sarrìa (Barcellona), raffigurante il Redentore benedicente⁴², e forse il trittico del Museo civico di Amelia.

La *Pala dei francescani* si inserisce in una stagione particolarmente fortunata per il convento dei minori, considerato che nel 1481 Sisto IV aveva canonizzato solennemente i cinque martiri francescani in Marocco, provenienti dalla diocesi di Terni⁴³. Si trattava di una scelta che onorava l'antica tradizione francescana di Terni, particolarmente sentita nel momento in cui il francescano Sisto IV era impegnato con tutte le sue forze per arginare l'espansione ottomana in Europa.

Sarebbe oltremodo interessante indagare la figura procuratore dei francescani di Terni, Dionisio di Giovanni, il cui nome compare come prassi nel contratto stipulato dal convento con Piermatteo nel 1483 e, in modo più significativo, nell'iscrizione dedicatoria della pala d'altare, a testimonianza che egli fu il finanziatore dell'opera. Abbiamo già evidenziato nel 1996, comunque, che l'iconografia del dipinto racconta in modo palese uno dei traguardi più importanti raggiunti dai frati minori sotto il pontificato di Sisto IV: la canonizzazione nel 1482 del dottore della Chiesa, Bonaventura da Bagnoregio.

Nella *Pala dei francescani* troviamo, accanto a san Giovanni Battista, una delle prime raffigurazioni di san Bonaventura, realizzate dopo che il generale dei francescani, Francesco Nanni detto Sansone, nel capitolo generale del 1482, ordinò a tutti i conventi l'adeguamento degli apparati iconografici alla celebrazione del culto bonaventuriano⁴⁴. L'immagine di Bonaventura, dipinta da Piermatteo, può essere considerata come una delle prime rappresentazioni *post* canonizzazione dello stesso tuttora conservate, se non addirittura la prima, per fasto celebrativo, sicuramente memore delle figure dipinte a Roma in occasione della solenne cerimonia di canonizzazione.

A un momento poco noto della suggestiva storia francescana potrebbe essere ricondotta anche la



17. Bottega di Piermatteo d'Amelia, *Apostolo e profeta*. Città del Vaticano, Musei Vaticani, Belvedere di Innocenzo VIII

commissione dell'*Annunciazione* Gardner. La presenza di un'opera di tale importanza e dispendio economico, considerati i prezzi che Piermatteo otteneva per le sue opere, sembra essere fuori luogo in un eremo allora abitato dai clareni, quale era l'Annunziata di Amelia. La storia della famiglia di Angelo Clareno ricorda la rigida adesione al valore della povertà e di conseguenza l'*Annunciazione* si può spiegare in relazione a un dono prestigioso, ricevuto per devozione o altra personale strategia di propaganda.

Il papa francescano Sisto IV guardò sempre con benevolenza la famiglia clarena, diffusa in piccoli romitaggi in nove diocesi tra Marche, Umbria e Abruzzo. Sisto IV e il cardinale protettore dei francescani, Giuliano della Rovere, lavorarono per riportare le comunità dei clareni sotto il governo dei frati minori, concedendo loro un vicario e tutti i privilegi e le esenzioni riservate ai minori. Fu la bolla *Dominus noster* del 1473 a regolare questo nuovo corso dei clareni, poi ribadito due anni più tardi dalla bolla *Meritis Pie*⁴⁵. In particolare quest'ultimo documento riorganizzerà la distribuzione territoriale dei clareni e ne uscirà rafforzato anche l'eremo dell'Annunziata di Amelia, considerato che diverrà sede della provincia romana della famiglia clarena, accorpata a quella del ducato spoletano.

Non è improbabile che dietro ai destini del convento dell'Annunziata di Amelia vi fosse l'attenzio-

ne di Angelo Geraldini, stretto collaboratore del protettore dei francescani, con il quale condivise in più occasioni tra il 1477 e il 1482 i viaggi oltralpe, accompagnandolo nella sua missione di legato pontificio in Francia.

Ricordiamo inoltre come nel luglio 1476 Sisto IV, fuggendo dalla peste scoppiata a Roma, fu ospite per circa tre settimane nel palazzo di Angelo Geraldini ad Amelia⁴⁶. La commissione della celebre *Annunciazione* Gardner, quindi, potrebbe leggersi come testimonianza dell'interesse dei Geraldini verso questa famiglia di francescani, cara a Sisto IV e a Giuliano della Rovere, da collocarsi tra il 1475 e il 1478 circa.

Meno lineare appare la vicenda originaria della tavola raffigurante *Sant'Antonio abate in trono*, licenziata da Piermatteo per il convento degli osservanti di San Giovanni Battista ad Amelia (Amelia, Museo civico)⁴⁷.

L'opera si presenta molto sofferente a causa della precaria stabilità meccanica del supporto e della perdita delle velature pittoriche in superficie. Destino inconsapevolmente deciso dallo stesso Piermatteo avendo dipinto, in modo inconsueto, su un'unica tavola di legno dolce (probabilmente una tavola di salice ben stagionata che il pittore ebbe modo di procurarsi *in loco* o reimpiegandola da un uso precedente), che nel tempo ha reagito in modo vigoroso alle sollecitazioni ambientali. E ad aggravare la

situazione basterà evidenziare che il supporto non presenta nemmeno l'incamottatura in tela. Nonostante queste criticità il dipinto è paragonabile per qualità dello stile e della materia pittorica agli esempi più alti di Piermatteo, come l'*Annunciazione* Gardner o il polittico di Orvieto. Nell'opera amerina riscontriamo la medesima, peculiare, tempera grassa e oleosa delle altre opere, che in origine doveva sicuramente valorizzare gli effetti luminosi sul morbido manto nero del protettore della civiltà agricola.

Piermatteo dovette lavorare a questo dipinto intorno al 1475, considerato che all'inizio di quest'anno vengono messi a disposizione del procuratore del convento osservante di Amelia ottanta ducati, destinati alla costruzione di un altare e alla pittura di un'immagine di sant'Antonio. Certamente, trattandosi di una residenza francescana, vi è anche la possibilità che la commissione fosse relativa al culto di sant'Antonio da Padova, ma la cronologia dell'opera sembra essere coerente con la data 1475. Elisabetta David ed Emilio Lucci in questo catalogo hanno ricostruito con nuovi documenti la complessa vicenda relativa al finanziamento di questo altare antoniano, che inizia con una donazione di 80 ducati, girata dal cardinale Domenico Capranica al vescovo di Amelia Ruggero Mandosi nel 1451, per una non meglio chiarita *pia causas*. Sarà necessario l'intervento del cardinale Angelo Capranica presso il vescovo amerino nel 1474, per sbloccare questi fondi depositati presso il banco degli Spinelli, rendendo nota la scelta di destinarli al convento osservante. David e Lucci hanno sottolineato, giustamente, il ruolo visibile in tutti questi passaggi della nobile famiglia amerina dei Venturelli; il giurista Matteo non a caso è il procuratore del convento negli atti relativi a questa intricata vicenda. Per cui non è improbabile che la scelta della destinazione al convento di San Giovanni di questa somma cospicua sia dovuta alla famiglia Venturelli il cui membro più illustre, Giovanni, era in stretti rapporti con Domenico e Angelo Capranica, avendo sostituito il primo nella legazione di Bologna e il secondo come legato della Romagna⁴⁸. D'altronde è interessante rimarcare che quando Domenico Capranica, intorno al 1450, ricevette da un donatore non citato questa cospicua somma a favore della comunità di Amelia, aveva al suo servizio, come *familiare* e principale collaboratore, il giovane Angelo Geraldini.

A una committenza indigena, appena chiarita da Lucilla Vignoli e Alessandro Novelli, si lega anche la realizzazione dell'affresco che illustra la chiesa di Sant'Agostino a Narni, nel quale sono leggibili gli

stemmi della celebre famiglia Gattamelata. Il dipinto narnese, documentato dall'iscrizione all'anno 1482, raffigura la Madonna col Bambino tra le sante Lucia e Apollonia ed è un autografo di Piermatteo di qualità eccellente. L'amerino non aveva lesinato nella stesura di foglie d'oro e di oro a missione, ancora percepibili nonostante i danni del tempo sulla pellicola pittorica⁴⁹. Il gruppo sacro è impaginato dentro una volta a botte cassettonata e la felice soluzione illusionistica di un lungo drappo, appeso a un filo legato a chiodini infissi nel marmo, sembra proteggere la Vergine e il Bambino dai rigori del vento, che alberga nella luminosa vallata descritta da Piermatteo (fig. 16).

Come attestano i documenti vaticani, la bottega di Piermatteo continuò a operare a ritmi serrati anche a Roma, nel 1485 l'amerino è socio con l'operosa bottega di Antoniazio Romano per alcune decorazioni di apparati e insegne. Società che si ripropone anche nel 1492, quando per l'elezione di Alessandro VI, Piermatteo, Antoniazio e Perugino ricevono un pagamento di 600 ducati.

Leggere i documenti relativi alle committenze vaticane di Piermatteo è sicuramente interessante⁵⁰, considerato che emerge in tutta evidenza l'attività esclusiva di queste botteghe di pittori che lavoravano, per ogni esigenza d'immagine dell'amministrazione pontificia. Piermatteo dirige i suoi collaboratori nella decorazione di bandiere, sgabelli, arredi, aste e bastoni per gli staffieri, stemmi papali in legno o in marmo colorati e dorati, scatole per conservarvi l'ostia, tessuti figurati per la decorazione di camere e saloni, miniature per i registri vaticani o armi dipinte su documenti *in papiro* e innumerevoli altri oggetti o superfici decorate (aste di legno per il trasporto del pontefice sulla sedia gestatoria comprese). Naturalmente questi apparati venivano spediti anche in altri luoghi governati dal papa e abbiamo testimonianza di insegne e stemmi su vari supporti realizzati da Piermatteo per le rocche di Spoleto, Cerveteri, Civitavecchia, Benevento, Castel Sant'Angelo o per il Campidoglio.

In modo particolare le cerimonie d'incoronazione di Alessandro IV nel 1492 e di Alfonso d'Aragona nel 1494 registrarono un trionfo di feste e apparati teatrali e decorativi di ogni genere, dei quali le botteghe di Piermatteo d'Amelia e Antoniazio Romano fecero ricca incetta: "tutta Roma si esalta proponendo negli apparati decorativi che la trasformano, un continuo confronto tra la grandezza impareggiabile del passato e la speranza di una nuova età dell'oro"⁵¹. In particolare dopo gli impegni sistini, con l'elezione di Innocenzo VIII nell'agosto 1484, Piermatteo fu impegnato nella decorazione degli ambienti dei

18. Piermatteo d'Amelia, *Madonna col Bambino*, particolare. Toscolano, edicola



19. Piermatteo d'Amelia, utilizzo del cartone e del cartone riflesso nelle seguenti opere: *Madonna di Berlino* (nero), *Madonna di Toscolano* (verde), *Madonna di Porchiano* (cartone riflesso rosso), *Madonna di Montecalvello* (blu) (rilievi di Luca Castrichini)



Palazzi Apostolici. E non è improbabile che Piermatteo d'Amelia sia entrato in contatto con Innocenzo VIII (1484-1492) prima della sua elezione nel 1484, quando egli era cardinale con il nome secolare di Giovan Battista Cybo (1473-1484). Sembra confermarlo una pregevole *Madonna col Bambino* già sul mercato romano, ascrivita da Federico Zeri a Piermatteo d'Amelia, nella quale è visibile lo stemma Cybo, accompagnato dalla araldica cardinalizia del galero e dai quindici nodi con fiocchi, disposti su due lati⁵².

Nel febbraio 1485 risultano pagamenti a Piermatteo per lavori non meglio dettagliati nelle sale dei sacri palazzi che continueranno per circa due anni; nel 1486 dipinge una *Annunciazione* e due pavoni su tessuto, per la camera da letto di Innocenzo VIII e un'altra impannata con sei figure per la sua camera da pranzo. Lavora anche alla decorazione del Giardino segreto. Nel dicembre del 1486 è saldato per la decorazione di tutte le pareti del Palazzo dell'Udienza, per poi essere chiamato nell'anno successivo a decorare le camere dell'udienza riservate ad alcuni importanti cardinali, all'interno dello stesso palazzo. Ancora nel 1492 sono documentati lavori di Piermatteo nei Palazzi Apostolici, ma spesso i ritardi canonici dell'amministrazione vaticana nei pagamenti ai vari fornitori d'opera potrebbero trarre in inganno circa la cronologia dei lavori: si veda ad esempio il pagamento nell'agosto 1493 dei 327 ducati che Piermatteo incassa per gli apparati necessari ai funerali di Innocenzo VIII, tra cui il taffetà nero e 1500 stemmi del pontefice defunto.

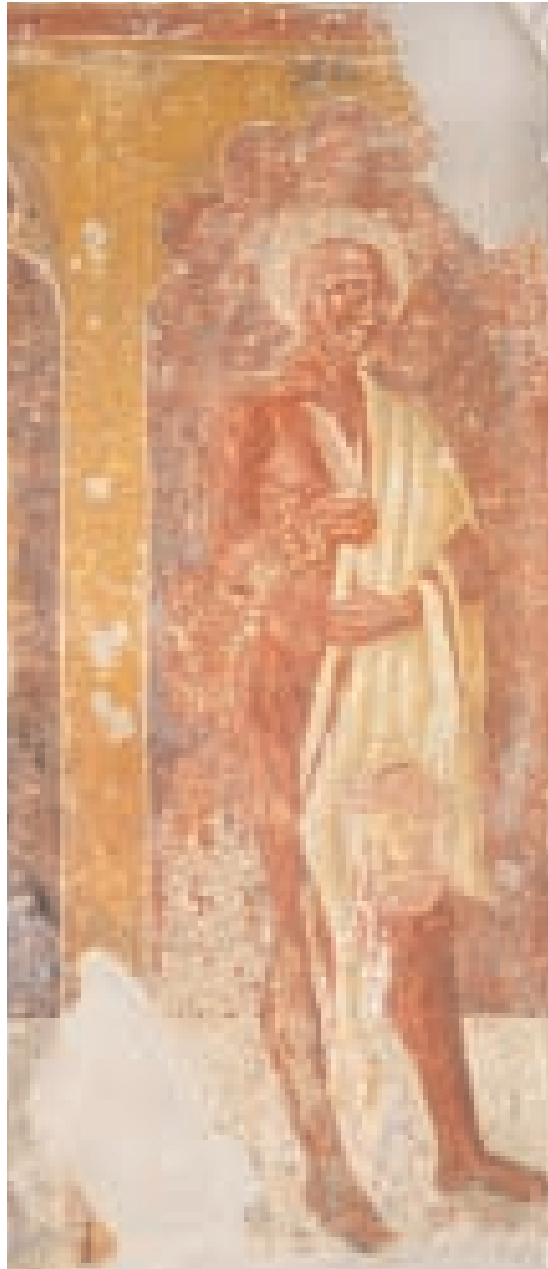
Alla stagione romana durante la seconda metà degli anni ottanta potrebbero essere riferite la pregevole

Madonna col Bambino della Galleria degli Uffizi di Firenze esposta in mostra, la *Madonna col Bambino* già Mackley Gallery di Londra, e ancora la *Madonna adorante il Bambino* della Walters Art Gallery di Baltimora, che esprimono due modelli iconografici particolarmente apprezzati a Roma nella seconda metà del XV secolo⁵³.

Senza ombra di dubbio, la seconda impresa vaticana di Piermatteo per importanza, dopo il cielo della Cappella Sistina, fu la partecipazione alla decorazione della Loggia del Belvedere; villa edificata da Innocenzo VIII sull'incantevole colle di Sant'Egidio, terminata nell'agosto 1487 sotto la guida di Giovanni de' Dolci e Baccio Pontelli. L'impresa del Belvedere sottendeva il disegno di replicare i fasti delle ville romane⁵⁴ e, oltre alle ambizioni del papa, questa villa raccontò le ambizioni di Giuliano della Rovere; "papa e più che papa"⁵⁵, che seguì in prima persona il cantiere del Belvedere, riproponendone fasti e modello decorativo anche per la sua residenza ai Santi Apostoli⁵⁶.

Alla decorazione della Loggia del Belvedere, della quale restano poche tracce, parteciparono Pintoricchio, Piermatteo d'Amelia e uno spaesato, quanto bramato, Mantegna⁵⁷ che arrivò a Roma nel 1488 per decorare la cappella e la sagrestia della villa, dopo lunghe pressioni curiali rivolte ai Gonzaga per farlo muovere da Mantova.

Vasari ascrive a Pintoricchio la paternità della decorazione nella Loggia del Belvedere, ma è evidente che quando scrive il biografo la memoria di Piermatteo era già caduta nell'oblio, per cui lo storiografo non rende giustizia all'amerino che, probabilmente, dovette assumere il coordinamento di tutta l'im-



presa, caratterizzata da una "luminosa eleganza formale dominata da un pensiero classico, di straordinaria tenuta, dove appena s'inclina a quel gusto descrittivo, a quell'ornare minuto"⁵⁸.

Concordiamo con Scarpellini⁵⁹ che individua l'opera della bottega di Piermatteo nella serie degli apostoli della prima stanza (Galleria dei Busti), nella raffigurazione delle Arti (Galleria di Giove) e dei putti nella loggetta chiusa.

È una ipotesi tutta da verificare, ma la raffinata educazione prospettica di cui ha dato prova Piermatteo potrebbe essere individuata nelle vedute di città che Vasari tanto loda nella Loggia del Belvedere, ascrivendoli a Pintoricchio: "i paesaggi dove l'artista ritrasse Roma, Milano, Genova, Fiorenza, Vinezia e Napoli, alla maniera dei fiamminghi che, come cosa



insino allora non più usata, piacquero assai"⁶⁰. La squadra degli umbri Piermatteo e Pintoricchio lavorerà probabilmente nel palazzo di Giuliano della Rovere e nello stesso luogo è certa anche la presenza di Perugino, visto che Giuliano della Rovere scrive all'opera del duomo di Orvieto, attestando l'impossibilità di Perugino ad accettare l'incarico per la Cappella Nova, perché impegnato nella sua dimora⁶¹.

Sarà poi la volta del palazzo di Domenico della Rovere (ora dell'Ordine Equestre del Santo Sepolcro), eccellente opera di Pintoricchio, dove Scarpellini ha individuato in modo condivisibile, il possibile intervento della bottega di Piermatteo nella sala dei Profeti e degli Apostoli, dove è stata riproposta la stessa tipologia d'impaginazione delle lune, con i

20. Piermatteo d'Amelia e Maestro di Toscolano, *San Bartolomeo*. Sipicciano, parrocchiale

21. Piermatteo d'Amelia e Maestro di Toscolano, *San Bartolomeo*, particolare. Sipicciano, parrocchiale

personaggi affrontati, che Piermatteo dipinse nella sala dei Busti del Belvedere⁶².

Osservando questa fortunata tipologia iconografica, trasmessa da un palazzo all'altro attraverso la pratica di bottega dei cartoni (fig. 17), viene da chiedersi se Piermatteo non ebbe già occasione di presentarla già nelle lunette della volta della Cappella Sistina, non illustrate nel disegno di progetto per il cielo stellato. La compagine Piermatteo e Pintoricchio rinoverà le sue fortune anche nella decorazione dell'Appartamento Borgia, i cui lavori potrebbero aver avuto inizio dopo il matrimonio di Lucrezia Borgia con Giovanni Sforza, il 16 giugno 1493⁶³.

A Pintoricchio viene affidata la decorazione dell'ala nicoliana dell'Appartamento, appena restaurata; la bottega di Piermatteo opera nelle due sale della torre. Nonostante la ricchezza e la complessità della decorazione borgiana, alle due espertissime botteghe viene chiesto di lavorare in gran fretta, approfittando anche dell'assenza forzosa di Alessandro VI allontanatosi da Roma per evitare un possibile contagio di peste. I recenti lavori di restauro condotti nell'Appartamento Borgia hanno confermato questo assunto, rilevando l'utilizzo di tecniche e materiali idonei a garantire maggior velocità, come l'uso abbondante della tempera a secco⁶⁴.

Riportiamo il caustico ma efficace giudizio critico che di questa impresa, condotta dalla bottega di Piermatteo, dà Pietro Scarpellini: "compagnia eterogenea, probabilmente raccogliatrice, di pittori di varia estrazione culturale e stilistica". Opinione rafforzata indirettamente anche dalle parole del camerario di Alessandro VI, Jaime Casanova, che così rassicura il papa sul felice esito dei lavori nell'appartamento pontificio:

"[...] Piermatteo lavora tantissimo e siccome viene aiutato da tanta gente credo che finirà presto. Il Putorigo sta lavorando nelle sue tre stanze e l'altra stanza è ormai arredata, tranne le finestre e le cortine. Io incoraggio continuamente il lavoro di questi operai, e continuerò. Queste signore⁶⁵ stanno bene e baciano i piedi di Sua Beatitudine mille volte; il palazzo e la stanza di Sua Santità sono eccellenti ed io non ho mai visto nessuna cosa simile"⁶⁶. Crediamo che dopo aver licenziato la decorazione dell'Appartamento Borgia, terminata felicemente nel 1494 dopo poco più di un anno di lavori, Piermatteo abbia mutato le sue prospettive professionali e di vita. Si ha il sospetto che l'artista amerino abbandonò i grandi cantieri vaticani, lasciando campo libero alla bottega di Pintoricchio, preferendo concentrarsi su una più agevole carriera curiale. Si spiega in quest'ottica l'assunzione della

dignità di chierico che compare nei documenti dal marzo 1497, seguendo le orme già tracciate dai fratelli Giuliano e Bernardino. Ma, nello stesso documento, Alessandro VI presenta Piermatteo d'Amelia anche come suo *familiare*, attestandone il rango ormai conquistato all'interno della curia papale⁶⁷.

La scelta di entrare stabilmente nell'amministrazione vaticana riserverà a Piermatteo evidenti benefici economici, tra cui alcune commende in Umbria e nel Lazio e un ruolo amministrativo molto prestigioso: Piermatteo per circa tre anni (1497-1499) sarà chiamato a reggere la carica di ufficiale della custodia della ricca e strategica città di Fano, con l'abbondante stipendio di 300 ducati a carico della città.

La scelta di Piermatteo per questa importante carica nelle Marche si lega alla politica di controllo della riottosa città adriatica da parte di Cesare Borgia, il cui fedele segretario era Agapito Geraldini⁶⁸. Probabilmente Piermatteo fu allontanato da Fano per collaborare al cantiere della rocca di Civita Castellana, ma prima di partire il pittore pensò bene d'adoperarsi per lasciare la poltrona fanese a suo cognato, personaggio che curava gli affari e i possedimenti di Piermatteo ad Amelia e dintorni⁶⁹. La rocca di Civita Castellana era la fortezza destinata a onorare e proteggere i fasti della dinastia dei Borgia, quindi Piermatteo vi giunse come importante fiduciario di Alessandro VI. Lo possiamo verificare raccontando una vicenda singolare, che vede insieme la comunità d'Amelia, Piermatteo e i Geraldini.

Nel settembre 1500 Agapito Geraldini e Piermatteo scrivono al comune di Amelia facendosi garanti per favorire un incontro pacificatorio in Vaticano tra i rappresentanti della municipalità amerina e Alessandro VI.

Il 7 marzo 1501 Piermatteo ritorna sulla questione dei difficili rapporti tra gli amerini e Alessandro VI, intervenendo personalmente alla seduta del consiglio della municipalità, per appoggiare la richiesta pervenuta al comune cinque giorni prima da parte del commissario pontificio di Civita Castellana, Alessandro Neroni di Firenze, che chiedeva entro dieci giorni l'invio alla rocca di cento operai da far lavorare in cantiere per un mese. Piermatteo rassicurò i concittadini sulla bontà dell'operazione dichiarandosi buon amico di Alessandro Neroni; ma è evidente che la scelta era obbligata poiché la missiva del 2 marzo, sebbene ricca di cordialità diplomatiche, fu chiara nello stabilire la pena ingentissima di 400 ducati se vi fosse stato un rifiuto. E così dopo pochi giorni, guidati da Valerio Geraldini, da Amelia partirono con picconi e badili 60 operai, per farvi ritorno il 14 aprile.

Piermatteo lavorò alla rocca di Civita Castellana

