

DIPINTI DEL SEI E SETTECENTO A TARQUINIA

Le schede relative ad opere d'arte della città di Tarquinia sono estratte da un più ampio studio presentato alla Scuola di Perfezionamento in Storia dell'Arte dell'Università di Urbino a titolo di dissertazione scritta finale. Mi preme sottolineare che l'ingente massa di materiali analizzati nel lavoro suddetto, sono stati riprodotti fotograficamente e schedati dal sottoscritto nel corso di tre campagne promosse congiuntamente dal Comune di Tarquinia e dalla Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Roma e del Lazio fin dal 1981-1982. Questi materiali, che vanno man mano rivelando l'importanza del complesso artistico accumulatosi nei secoli, vengono presentati come anticipazione alla consegna da parte della Soprintendenza al Comune di una copia delle singole schede di catalogo relative alle opere d'arte, ma anche agli oggetti, agli elementi ornamentali e architettonici, la restituzione delle quali dovrebbe iniziare fin dal prossimo autunno.

L'Autore

Giannino Tiziani

La Crocefissione con la Vergine, S. Giovannino ed i Santi Crispino e Crispiniano (qui attribuita a Bartolomeo Cavozzi), olio su tela (261 x 178) già presso la cattedrale prima del 1642. In deposito presso il monastero delle Passioniste. Neg. Soprint. B.A.S. Roma n. 127691.

Il dipinto, estremamente offuscato per la sporczia ed il nerofumo sedimentato, è attualmente depositato presso il Monastero delle Passioniste di Tarquinia.

Il fondo molto scurito non lascia intravedere nessuna figurazione mentre in primo piano emergono le quattro figure di santi composti in modi strettamente simmetrici attorno al Crocefisso. La proprietà disegnativa delle figure è notevolissima come anche il cromatismo intenso, quale il blu metallico del manto della Vergine, il rosso cupo del manto di S. Giovannino ed il verde smeraldo della sua veste. La figura di S. Crispino, la prima a sinistra, ha un acceso contrasto di timbri nella tunicella verde e nella clamide giallo oro. Forti i caratteri tardomanieristi a livello del taglio

compositivo, piramidale, uniti al gusto caravaggesco delle soluzioni cromatiche e luminose.

La tela è sicuramente quella già posta sull'altare della confraternita dei calzolai intitolata a S. Crispino, nella cattedrale, tela che aveva esattamente questo soggetto, come è riportato in un piccolo disegno seppure molto sommario, a matita, riprodotto dal Marchese¹⁾, dove la cappella è riconoscibile per lo stemma dell'arte sovrapposto all'arcone. Questa, già costruita nel 1580, nel 1629 risulta posta alla sinistra dell'altare maggiore²⁾. Per le tracce evidenti di nerofumo, oltre che per i caratteri stilistici, il dipinto va posto ad una data anteriore all'incendio subito dall'edificio nel 1642. La cappella dell'arte dei calzolai che dopo la ricostruzione appare spostata sul lato destro della chiesa (1655), scompare nei restauri del 1879. L'artista autore della tela non è di facile collocazione (anche per le pessime condizioni di leggibilità dell'opera) nel complesso panorama dei due primi decenni del Seicento. Tra i caravaggeschi l'opera ritrova analogie con quella di Bartolomeo Cavarozzi (Viterbo 1590- Roma 1625) ad una data forse prossima alla *Visitazione* eseguita dall'artista per il Palazzo Comunale di Viterbo e dotata con certezza al 1622. La tela viterbese documenta il momento di massimo accostamento del pittore ai modi del Caravaggio nell'intensa resa veristica delle figure, rispetto ai quali l'opera tarquiniese dimostra caratteri stilistici molto vicini, sia nel modo di illuminare le figure con una luce leggermente direzionata da sinistra, che anche nel modo di panneggiare. Si confronti il manto di S. Giovanni con quello di S. Elisabetta del dipinto viterbese, ad ampie pieghe stazonate, oltre alla composizione semplificata, ridotta a poche grandi figure primarie disposte a piramide delle prime opere quale la *S. Orsola e le Vergini Compagne*, del 1608 (Roma S. Marco), dipinto al quale quello della cattedrale di Tarquinia si avvicina ancora per una certa durezza dei volti levigati, dove la luce disegna profili netti e contemporaneamente bamboleggianti, alla maniera del Roncalli, primo maestro del Cavarozzi. Di questa sua prima maniera la Crocefissione conserva (perché di lui sembra potersi trattare) l'allungamento delle figure, la grafia delle pieghe a "gorgi" - paragonabili ad esempio quell'elemento ad "U" fatto dal manto sulla coscia della Vergine e lo stesso motivo nella medesima zona anatomica della S. Orsola - oltre all'appiombamento delle due figure femminili e alla resa ed alla gestualità delle mani. Si confrontino in particolare quelle della Vergine con quelle della compagna di destra di

¹⁾ L. Marchese, *Tarquinia nel Medioevo*, Tarquinia Civitavecchia 1974, fig. p. 27.

²⁾ M. Corteselli, A. Pardi, *Corneto com'era*, Tarquinia 1983, pp. 87-88.

S. Isidoro, vicinissime tra loro, come anche il gesto di preghiera della compagna alle spalle di S. Orsola con quello di S. Crispino.

La Crocefissione, seppur ormai più spostata sul versante caravaggesco documenta un lessico ancora in mutamento, né del resto un risultato altissimo come quello della Visitazione di Viterbo può essere colto al primo tentativo, nè deve essere stata sufficiente all'artista per raggiungerlo l'esecuzione dell'unica altra opera nota della sua nuova maniera, il *S. Isidoro Agricola* (Viterbo, S. Angelo in Spatha).

La Crocefissione, a nostro parere va posta tra l'esecuzione del S. Isidoro e quella della Visitazione, ritrovandosi in essa elementi riscontrabili in entrambe queste opere. Ad esempio la tela con S. Isidoro ha la stessa intensa qualità luministica intuibile nell'opera tarquiniese ed anche i rapporti proporzionali tra le due figure di S. Crispino e di S. Isidoro, al di là di analogie anatomiche quale il collo muscoloso ma snello, il viso barbato, sono rispettate. Un altro elemento accomuna le due tele: le aureole rese prospetticamente come un sottile filamento metallico, che poi scompaiono nei dipinti successivi del Cavarozzi. Tra il 1608, data del dipinto di S. Orsola e quella del 1622, data della Visitazione di Viterbo, la Crocefissione si pone più vicina alla prima opera, per i palesi ricordi compositivi che ne conserva. Papa Ciriaco raffigurato nella sinistra del dipinto romano, anticipa nello scorcio della testa volta verso l'alto a sinistra (dalle orbite profonde come quelle del S. Crispiniano) quella della figura identicamente stante, seppure tanto più "vera" di S. Crispino ai piedi del quale gli attributi quali la palma del martirio, la subbia ed il trincetto, acquistano quasi il senso di una minuscola natura morta dall'intenso verismo. Questa componente è poi sviluppata negli oggetti sul tavolo del S. Girolamo nella Galleria Palatina di Firenze, data anche ad Orazio Gentileschi, e negli attributi di S. Caterina nel dipinto con La Sacra Famiglia (già a Firenze Collezione Privata), verismo notato da Italo Faldi: *"un altro tratto singolare, anche se marginale del Cavarozzi.... l'accanita e minuziosa resa veristica degli oggetti, riprodotti con una tale evidenza visiva da sfiorare gli inganni ottici di un Angelo Caroselli³⁾ .*

³⁾ I Faldi, *Pittori viterbesi di cinque secoli*, Roma 1970, p. 281, fig. 225. I due santi Crispino e Crispiniano, a lungo venerati a Corneto come protettori della confraternita dei Calzolari, hanno una storia assai incerta e sicuramente interpolata è la parte che li riguarda nella passione dei santi Giovanni e Paolo, del IX secolo, favolosa e frutto di fantasia. I due sarebbero stati martirizzati nelle Gallie, a Soisson, nel 287, dove nel VI secolo fu costruita una grande chiesa a loro dedicata (cfr. G. Moroni, *Dizionario di Erudizione storico ecclesiastica*, vol. XVIII, Venezia 1843, p. 195, s.v. "Crispiniano").

S. Teresa d'Avila caccia il demonio in vesti angeliche, prima metà del secolo XVII (qui attribuito a Vincenzo Basti o Bastici), olio su tela, (159,5 x 115), Museo Nazionale Etrusco (deposito del Comune di Tarquinia).

Il dipinto, pulito e reintelato recentemente, era completamente illeggibile perfino nel soggetto iconografico. Dopo l'intervento dell'Istituto di Restauro della Provincia di Viterbo, seppure molto compromesso per la caduta della pellicola pittorica, ha rivelato un buon livello artistico nella notevole figura del demone dal complesso e tormentato panneggio a pieghe schiacciate, messo in fuga dalla santa mediante il crocefisso.

In particolare il forte taglio obliquo della composizione ed i netti contrasti di luce e di ombra rivelano nell'artista una conoscenza da vicino della pittura, se non caravaggesca, almeno di quella che più direttamente da essa discende. Rivelatrice è l'ombra netta che stacca fortemente il collo dalla spalla nella figura giovanile. In questo artista va riconosciuto un minore, seppure, forse, educatosi su esempi caravaggeschi romani dell'ultimo periodo.

La tela è probabilmente da attribuire a quello stesso Vincenzo Basti ("Vincentius Bastius de Vigevano") che si firma nel dipinto con *S. Michele Arcangelo*, presso la Chiesa di S. Martino. Chissà perché Lorenzo Balduini che riproduce quest'ultima opera senza alcun commento ma riportando l'iscrizione con il nome del pittore, la dice di anonimo, forse confuso da quell'*invenit* che stà ovviamente per inventò (nel senso peraltro di formulare, e quindi "per dipinse", e non "per rinvenne")¹⁾. La tela con S. Teresa è accomunata al S. Michele Arcangelo dal medesimo taglio organizzativo della figura principale e dalla saldezza volumetrica, dalla sommaria, geometrizzante rotondità dei volti della santa e dell'Arcangelo. Anche i panneggi, per quel poco che se ne scorgono spuntare al di sotto della lorica sono i medesimi, leggeri e schiacciati. Il presunto anonimo pittore, che nel quadro di S. Martino datato 1623 appare ancora legato ad un generico manierismo romano, subisce profondamente la lezione del nuovo naturalismo caravaggesco. L'artista, probabilmente lombardo ("de Viglievano") è, a mio parere, quel Vincenzo Bastici che lavora fin dal 1598 nel Palazzo Comunale e che ancora nel 1601 era in vertenza con il comune per il pagamento degli stessi lavori²⁾.

¹⁾ L. BALDUINI, *Monaldo Trofi "civis cornetanus"*, Tarquinia, 1985, fig. 89, p. 202.

Pier Francesco Mola (1612-1666), La Visione di S. Brigida, databile al 1647-1650, olio su tela (243 x 141), Chiesa di S. Francesco, cappella Cardini, poi Falzacappa. Negativo Soprint. B.A.S. Roma n. 127674.

Idem, Santa Brigida in Estasi, neg. Soprint. B.A.S. Roma n. 127665.

La pala d'altare, che raffigura il miracolo del crocefisso di S. Paolo Fuori le Mura che parla alla santa, deve essere riferito alla committenza della prima delle due famiglie che ebbero il patronato della cappella¹⁾. Il dipinto si adatta infatti perfettamente alla sua cornice di stucco seicentesca, e corrisponde cronologicamente alla data di esecuzione della cappella e del monumento funebre ad Arcangelo Cardini, opera inedita di scuola algardiana vicina ai modi del Bolgi e ancor più a quelli del Giorgetti²⁾. Nell'attico dell'altare si trova un quadretto con la santa in estasi, le mani sul seno, lo sguardo volto al cielo. Opera certa dello stesso artista del dipinto maggiore, animata da un intenso luminismo in cui più che la lezione di Caravaggio e del Guercino si scorge l'interpretazione della luce franta, quasi riflessa dal soggetto, memore di Giovanni Serodine, conterraneo del Mola ed artista di poco più anziano che ebbe influenza su di lui³⁾.

L'attribuzione dell'opera al Mola è tradizionale, ma mai verificata; il dipinto è infatti completamente ignoto alla critica. L'unica fonte è lo storico francescano Casimiro da Roma (1742) che ne dà una laconica notizia: *"Nella Cappella di S. Brigida ornata di stucchi, oggi spettante ai signori Falzacappa, vedesi una tela in cui dal Mola è stata colorita la detta santa orante innanzi a un crocefisso"*⁴⁾. Effettivamente quest'opera può essere attribuita all'artista ticinese in base all'analisi stilistica e può essere collocata cronologicamente al suo secondo periodo romano (1647-1666), quando le sue opere si caratterizzarono per il tono basso, ma anche coloristicamente intenso, per il suo plasticismo conciliato con il cromatismo veneto e con una monumentalità nella resa della figura in cui agisce la lezione di Nicolas Poussin, tutto ciò interpretato

²⁾ G. TIZIANI, *Ricerche sul Palazzo Comunale e sugli affreschi della sala del consiglio*, in: Bollettino Soc. tarquiniese di Arte e Storia, 1984, p. 82.

¹⁾ Localmente la tela è stata riesumata e confermata al Mola dallo scrivente, restituendo contemporaneamente la cappella ai Cardini (G. TIZIANI, *Un dipinto del Mola e due minori "barocchi" inediti*, in: Pro Tarquinia, IX, 7 luglio 1985, p. 3; idem, *Famiglie e stemmi cornetani dalla schedatura dei beni artistici di Tarquinia*, in: Bollettino della Soc. Tarquiniese di Arte e Storia, 1985, Tarquinia 1986, pp. 202-203.

³⁾ Si ringrazia la Sig.ra Antonia Nava Cellini per la sua cortese perizia, espressa verbalmente, sull'opera scultorea.

⁴⁾ S. RUDOLPH, *Contributo per Pier Francesco Mola*, in: Arte illustrata, nn. 15-16, 1967, p. 19.

⁴⁾ CASIMIRO DA ROMA, *Memorie storiche delle chiese e dei conventi dei frati minori della provincia romana*, 2^a ed., Roma 1845, p. 188. L'affermazione dello storico settecentesco è riportata testualmente dal Romanelli (E. ROMANELLI, *S. Francesco di Tarquinia*, Roma, 1967, p. 82).

sulla base di una sensibilità “romantica” che ne fa uno degli artisti più suggestivi del Seicento romano. Al Mola non sfuggì peraltro l’opera dei maggiori artisti contemporanei operanti a Roma, soprattutto Caravaggio, Mattia Preti e Pietro da Cortona. Nella S. Brigida dell’altare Cardini peraltro l’illuminazione è più vicina ai modi del Guercino e del Poussin che del Caravaggio. Proprio al potente classicismo di Poussin rimanda infatti in questa tela il saldo modellato del crocefisso e la figura semplificata, appassionata ma contenuta, della santa, tela priva di quegli aspetti ziganeschi rilevati dalla Rudolph⁵⁾ in tante sue opere.

Il colore dominante è dato dai bruni terra e dai toni plumbei, analogo a quelle tinte “*cupe, tra il verde marcio e piombo, caratteristiche del presepe e d’altre opere che si datano al primo decennio dell’attività romana*”⁶⁾ dopo il suo ritorno nel 1647.

Un elemento raro nella produzione del Mola è la raffigurazione di un interno e addirittura unica è quella del dipinto nel dipinto, qui un’immagine sacra della Madonna col Bambino posta sopra l’altare alle spalle della santa. Il pendone sopra l’immagine sacra è di un viola carico ed intenso che non può non rammentare certi viola del Caravaggio, come quello che domina la Madonna dei Pellegrini di S. Agostino a Roma.

La tela per il monastero tarquiniese è in stretta relazione con due opere dell’artista in cui invece il paesaggio ha una larga parte. Lo stesso “taglio” diagonale, che si incardina da un lato ad una figura stante e verticalizzata da alcuni elementi architettonici alle spalle, ritorna infatti nella predica di S. Barnaba nella chiesa romana di S. Carlo al Corso, del 1653, dove l’altare che nel dipinto tarquiniese chiude sul fondo in orizzontale viene tradotto con una muraglia. La stessa organizzazione spaziale si ha nel Giuseppe che incontra i fratelli (Roma, Palazzo del Quirinale) del 1657, con il quale la tela in S. Francesco ha i rapporti più calzanti. Ritengo infatti che il disegno preparatorio per la S. Brigida sia servito come base per la composizione e per le figure principali dell’affresco romano, seppure rovesciato. La composizione sulla verticale, tutta spostata di lato ed il taglio orizzontale mediano dalla balaustra, quello che nell’affresco separa il primo piano dal pittorico paesaggio di esotica antichità, sono gli stessi della tela di S. Francesco di Tarquinia. Analoga funzione di secondo piano, (svolta nell’opera tarquiniese dal dipinto della Madonna col Bambino) nell’affresco romano è assolta dal loggiato che chiude a sinistra, in cui l’elemento

⁵⁾ S. RUDOLPH, citi., p. 19.

⁶⁾ Idem, p. 21.

obliquo del pendone è tradotto nella tettoia, secondo consuete modalità compositive del Mola per piani verticali ed orizzontali.

Altri confronti a sostegno dell'attribuzione al Mola si possono portare tra la figura della mistica e quella della Vergine nella *Fuga in Egitto* (Roma, Galleria Pallavicini) per il cromatismo caldo e basso che si avvicina molto a quello della santa in estasi nel quadretto dell'attico, la cui stessa bellezza venusta è ben riscontrabile nel tipo della Madonna raffigurata nel raro soggetto con l'*Immagine di S. Domenico portata a Soriano* (Roma, Chiesa di S. Domenico e Sisto). Qualcuno ha ritenuto recentemente, contro ogni elemento di credibilità, che una tela, da lui detta *Madonna di Cibona*, una Madonna col Bambino, che si conserva presso la curia vescovile di Tarquinia, sarebbe opera dello stesso artista⁷⁾. Di questa affermazione non viene data peraltro nessuna motivazione, né documentata né critica. L'opera è invece copia ottocentesca, o addirittura del primo Novecento, di un dipinto dai caratteri tardo quattrocenteschi, all'Antoniazio Romano.

Giovan Francesco Romanelli e scuola, l'Angelo Custode, databile alla metà del sec. XVII olio su tela (193 x 123 - senza gli ingrandimenti-), Chiesa dell'Addolorata, primo altare sinistro, dal precedente Oratorio dell'Angelo Custode. Neg. Soprint. B.A.S. Roma n. 127795.

La tela, in cattivo stato di conservazione, ha diffuse cadute di colore numerosi ritocchi ossidati ed estese ridipinture, chiaramente visibili nella zona superiore destra. Il soggetto, tipicamente controriformista, è esaltato dalla spoglia composizione che si incentra sulla classica figura alata che indica il cielo al bambino.

Il colore è tenue, accordato sui toni chiari: bianco madreperlaceo con cangianze gialle, violetti. Il paesaggio retrostante si mantiene anch'esso sui toni argentei ed azzurrini. L'opera si apparenta assai da vicino alle due tele precedenti qui date al Romanelli, la *S. Lucia* della chiesa omonima ed il *S. Sebastiano* già nella cattedrale. Il linguaggio formale è il medesimo: un ampio "classicismo barocco", quale è quello del maestro viterbese nel periodo della maturità, che concilia lo stile di Pietro da Cortona con le sottigliezze cromatiche luministiche di Guido Reni. La medesima mano che intervenne nei volti di S. Sebastiano e di S. Lucia si rivela anche nel volto del

⁷⁾ L. BALDUINI, *Monaldo Trofi "civis cornetanus"*, Tarquinia 1985, fig. 101. In quest'opera, nonostante l'assurda attribuzione al Mola dell'opera suddetta, manca proprio la S. Brigida del convento di S. Francesco. Sull'opera del Mola v. J. GENTY, *Pier Francesco Mola, pittore*, Lugano 1979; R. COCKE, *Pier Francesco Mola*, Oxford, 1972; S. RUDOLPH, *Contributo per Pier Francesco Mola*, in *Arte Illustrata*, nn. 15-16, 1967, pp. 10-25.

Bambino, dove lo stesso “ductus” si riconosce nelle bocche piccole, nei larghi piani facciali, nei nasi sottili, nel modo di inclinare le teste e nei panneggi moderatamente mossi e con pieghe schiacciate.

Particolarmente romanelliano è il volto dell'angelo dal perfetto ovale e dall'elegante incedere della figura, probabilmente di aiuti, o di restauro, è invece per la maggior parte la figura del bambino. Piuttosto attenuato dalla caduta del colore e dalle ridipinture è il fascio di luce dorata che piove dall'alto sulle due figure e che attenua la freddezza dei toni cromatici.

Il dipinto, ingrandito nella seconda metà del Settecento su tutti e quattro i lati per adattarlo alla nuova sede, si ispira direttamente ad un'opera di Pietro da Cortona con lo stesso soggetto, ora alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Palazzo Corsini (inv. n. 1753). L'impostazione è identicamente di tre quarti e le figure similmente gradienti.

L'*Angelo Custode* di Tarquinia ritrova molto da presso, sia stilisticamente che compositivamente, la tela con il *S. Sebastiano*, seppure ne rovesci la figura, sia nel taglio che nel caratteristico modo di panneggiare per pieghe non rigonfie ma schiacciate. Il dipinto, ingrandito nella seconda metà del Settecento su tutti e quattro i lati per adattarlo alla nuova sede, si ispira direttamente ad un'opera di Pietro da Cortona con lo stesso soggetto, ora alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Palazzo Corsini (inv. n. 1753). L'impostazione è identicamente di tre quarti e le figure similmente gradienti.

L'*Angelo Custode* di Tarquinia ritrova molto da presso, sia stilisticamente che compositivamente, la tela con il *S. Sebastiano*, seppure ne rovesci la figura, sia nel taglio che nel caratteristico modo di panneggiare per pieghe non rigonfie ma schiacciate. Il dipinto, sconosciuto alla critica è stato recentemente dato ad anonimo del Settecento¹⁾ senza rilevare l'analogia con le due altre tele succitate, gli vengono anzi accostate altre opere della stessa Chiesa di S. Leonardo, una delle quali di qualità estremamente scadente e comunque stilisticamente incongrue. La tela del Romanelli si pone attorno al 1640, data in cui l'oratorio dell'Angelo Custode fu ultimato, come già affermato in uno scritto precedente in cui davo l'opera al Romanelli e ad un aiuto²⁾ .

¹⁾ L. BALDUINI, *La Resurrezione di Tarquinia*, Tarquinia 1983, p. 171 nota 7, p. 172 nota 9.

²⁾ G. TIZIANI, *Inediti: Tre schede per Giovan Francesco Romanelli*, in: *Pro Tarquinia*, IX, n. 9, settembre 1985, p. 3.

Da ricerche nell'archivio storico comunale di Tarquinia si è risaliti ai responsabili degli interventi operati successivamente sul dipinto. Il pittore Lazzaro Nardeschi³⁾ lo ritoccava nel 1743 a causa delle macchie prodotte dall'umidità⁴⁾, mentre l'ampliamento della tela, la pulitura ed il ritocco furono opera di Sebastiano Carelli "in Viterbo" nel 1789⁵⁾.

Nel suo insieme il dipinto, il disegno del quale fu sicuramente opera del maestro viterbese, si ritiene che sia opera di bottega tranne che nel volto dell'angelo, che il Romanelli dovette effettivamente eseguire tutto di sua mano. Ciò per una certa semplificazione dei panneggi e per una certa minore eleganza, particolarmente nella figura del bambino. Le condizioni attuali del dipinto non permettono peraltro una lettura ottimale dell'opera per la quale si auspica un intervento di restauro.

Giovan Francesco Romanelli (Viterbo 1610-1662), S. Sebastiano, 1650 c. olio su tela (216 x 143), Monastero delle Passioniste, dalla Chiesa Cattedrale. Neg. Soprint. B.A.S. Roma n. 127697.

La tela con il S. Sebastiano può essere assegnata con fondamento al Romanelli in base all'analisi stilistica¹⁾. Questa ne fa un'opera della piena maturità, quando il cortonismo di fondo della sua cultura ha trovato "un nuovo equilibrio compositivo, di pacate cadenze, di tenere inclinazioni sentimentali, di una ricerca di bellezza formale, di decoro neoraffaelleschi"²⁾. Tipico di questa fase, dopo il distacco dell'artista dal Cortona, è la chiarezza della tavolozza, la semplicità compositiva e cromatica. Questa tela, che si conserva in discrete condizioni, raffigura il martire secondo la più consueta iconografia: legato ad un albero contro un cielo color cobalto, coperto da un perizoma di un colore tra il viola ed il grigio. Posati in terra in bell'evidenza si trovano il manto color carminio e l'elmo piumato.

³⁾ Lazzaro Nardeschi dipingeva nel 1761 le iscrizioni sopra gli archi della Chiesa di S. Leonardo (A.S.C., Fondo Serviti, libro di uscite, marzo 1761, c.n. 6). Precedentemente nel 1734 egli aveva "fatto tutte le iscrizioni nella sala del Palazzo Magistrale e... ripolito le pitture offuscate dalla polvere" (cfr. G. TIZIANI, *Ricerche sul Palazzo Comunale*, in: Bollettino S.T.A.S., 1984, p. 6).

⁴⁾ A.S.C., Fondo Serviti, *libro delle uscite* 1740-1750, maggio giugno 1743, cc. 70, 78.

⁵⁾ *Ibidem*, 1778-1801, c. 17 v.

¹⁾ Il Romanelli, detto Raffaello da Viterbo, o il Raffaellino, fu allievo del Domenichino e di Pietro da Cortona. Artista di primo piano al tempo di Papa Urbano VIII Barberini (1623-1644) fu protetto da quella famiglia, dalla quale fu impiegato in varie imprese, tra le quali soprattutto spiccano gli affreschi nella Sala della Contessa Matilde in Vaticano e i disegni tradotti in arazzi per la corte francese. A Parigi dipinse nel palazzo del cardinale Mazarino (1646-1647) e, durante il soggiorno francese successivo (1646-1647), in varie sale del Louvre. La sua pittura esercitò quindi un largo influsso sugli artisti francesi del Seicento.

²⁾ I. FALDI, *Pittori Viterbesi di Cinque secoli*, Roma 1970, pp. 66-73, figg. 242-249.

L'ampio e semplificato paesaggio alle spalle della figura, un po' offuscato da depositi di polvere, ha toni color terra naturale sfumati negli azzurrini. Nella sua organizzazione l'artista adotta lo stesso metodo di procedere per contrapposti che si riscontra nella figura; alla curva del monte risponde quella contraria dell'emiciclo delle nubi. Al putto angelico che sostiene la corona del martirio sulla testa del Santo indicandogli il cielo risponde in basso a destra, spostato in secondo piano, l'elmo piumato.

Il modellato della figura è fortemente plastico ma il movimento interno è così accentuato e il taglio per linee spezzate attraverso la diagonale del dipinto così esibito che se ne ha l'effetto teatrale di una figura danzante, quasi leziosa.

Quest'opera, però, di grande nitore compositivo, può essere posta allo stesso momento in cui l'artista eseguiva gli affreschi di Palazzo Lante a Roma (1653), vi appare infatti già attiva e padroneggiata la conciliazione tra le diverse fonti a cui il Romanelli attinse; Pietro da Cortona, il Domenichino, l'Albani, Guido Reni. La presenza di quest'ultimo artista è infatti rilevante in quest'opera come anche nella tela con S. Lucia presso la chiesa delle Benedettine (v. chiesa successiva).

Il S. Sebastiano richiama particolarmente la figura del *Sansone vittorioso sui filistei* di Guido Reni che si conserva nella Pinacoteca Nazionale di Bologna, opera eseguita dopo il 1614, dove l'eroe è una figura accentuatamente classica, alla quale il Romanelli si ispirò rovesciandola però da sinistra a destra e accentuandone il plasticismo e l'enfasi sentimentale. Confronti con altre opere del Romanelli possono effettuarsi con il S. Lorenzo della Cattedrale di Viterbo (1648), di cui il dipinto tarquiniese riprende l'impaginazione e l'organizzazione della figura (ripetuta nell'angelo dell'Annunciazione del Museo Civico di Viterbo del 1657), con l'affresco che raffigura la *Storia e la Poesia* in Palazzo Lante, particolarmente per la figura del putto, una sigla tipicamente romanelliana, come anche con la *Madonna del Rosario* nella chiesa di S. Sisto a Roma (1652).

Inoltre sia le due figure che il paesaggio retrostante, seppure molto semplificate, ricordano quelle del *Battesimo di Cristo* nel cartone per arazzi conservato nella Galleria Nazionale di Palazzo Barberini, del 1650 circa; ciò anche in stilemi peculiari dell'artista, il quale il panneggio del perizoma, ed il manto disposto in terra come elemento compositivo.

La tela, che ben dimostra il *“facile mestiere”* di cui parla il Witkower riferendosi ai caratteri della produzione romanelliana³⁾, dovette pervenire al monastero delle passioniste dalla cattedrale. Qui, secondo il Pardi ed il Corteselli, nel 1652 si trovava una cappella dedicata agli Innocenti ed a S. Sebastiano, ma si ha motivo di ritenere che gli stessi incorrano in un errore di lettura quando affermano che *“La cappella aveva un altare di stucco bianco, sopra il quale era posta la statua di S. Sebastiano, opera del Romanelli. La statua veniva custodita in una teca ed era portata in processione nel giorno della festa del santo”*⁴⁾. Ora considerato che dell'artista viene dato solamente il cognome, ciò indica una sua cospicua notorietà, ma non risulta peraltro alcuno scultore seicentesco omonimo o assimilabile.

Questa tela era assolutamente inedita fino al settembre 1985, quando chi scrive ne diede notizia su un giornale locale con queste stesse indicazioni critiche⁵⁾ nello stesso mese il Balduini diede anch'esso notizia dell'opera⁶⁾ seppure senza valutazioni critiche o stilistiche, nel dubbio poi che la sua assegnazione al Romanelli fosse inesatta poco oltre la dà come dubitativa, ma sempre in modo apodittico.

Giovan Francesco Romanelli, S. Lucia, databile al secondo decennio del sec. XVII, olio su tela (209 x 116), Chiesa di S. Lucia, altare maggiore. Neg. Soprint. B.A.S. n. 127787.

La tela raffigura la santa stante che regge nella destra una patena con i suoi occhi e nella sinistra la palma. Sul fondo compare la città di Siracusa con una scena del martirio della santa, rappresentata contro un edificio grandioso che riproduce il Pantheon.

La figura, abbigliata all'antica, risente dei modi di Guido Reni, tanto che localmente se ne sostenne l'appartenenza alla scuola dell'artista bolognese, come ad esempio nella guida del Blasi¹⁾. Questa attribuzione fu originata dalla perizia di restauro del 1975. In questo intervento fu asportato un ingrandimento seriore che aveva aggiunto alla figura di due angeli reggipendone. Il Balduini, pur senza dichiarare le fonti di tale

³⁾ R. WITTKOKER, *Arte e Architettura in Italia 1600-1750*, Torino 1972, p. 278.

⁴⁾ M. CORTESELLI, A. PARDI, *Corneto com'era*, Tarquinia 1983, pp. 89-91.

⁵⁾ G. TIZIANI, *Inediti: tre schede per Giovan Francesco Romanelli*, in: *Pro Tarquinia*, IX, n. 9, settembre 1985, p.3.

⁶⁾ L. BALDUINI, *Monaldo Trofi “civis cornetanus”*, Tarquinia 1985, pp. 70, 192, tav. XIII.

¹⁾ B. BLASI, *Chiese, palazzi e torri della città di Tarquinia*, Tarquinia Roma, s.d., p. 51.

attribuzione si attiene a quella indicazione, mentre chi scrive l'ha da tempo attribuito al Romanelli²⁾.

La lettura stilistica fatta dai restauratori è in effetti plausibile; effettivamente il lessico del Reni è ben presente al Romanelli, i timbri perlacci ma anche densi del colore, il bianco della veste cangiante in grigio perla, il verde, cupo, elettrico del manto e l'oro della tunica, oltre che l'accentuato classicismo del soggetto, raffigurato secondo la più consueta iconografia. Il confronto tra questa tela ed il dipinto con *S. Sebastiano* conservato presso il monastero delle Passioniste, conferma l'attribuzione alla stessa mano sia per le palesi analogie tra i volti, sia per l'identico modo di spartire i capelli ai lati della fronte, per i larghi piani facciali dalle ampie arcate sopraccigliari (caratteri tutti che si riscontrano in un'opera certa quale il *S. Lorenzo* della Cattedrale di Viterbo, 1648) per i nasi regolari ma appuntiti, per gli snodi tra spalla e collo e tra questo e la testa oltre che per particolarità quali il modo di coprire in parte le orecchie con le capigliature fruenti dietro la nuca.

Come il *S. Sebastiano* quest'opera si deve porre tra il 1650 e il 1662. Il luminismo che la caratterizza è del resto pienamente sviluppato nell'*Ultima Cena* del Duomo di Rieti, opera della maturità dell'artista viterbese (1653)³⁾. La figura della martire d'altronde, seppure depurata dai più accesi accenti barocchi, riprende il taglio compositivo di un'opera giovanile di Gian Lorenzo Bernini, la *Santa Bibiana* (1624-1626), a cui si rifà anche per la contenuta espressione della mimica. Si può quindi inserire quest'opera, che spicca nella produzione romanelliana per la pacatezza degli accenti formali e per il suo insistito classicismo, in un momento che risente oltre che della dominante reniana anche della reazione più strettamente classicista, concretizzatasi attorno ad Andrea Socchi.

Il Wittkower rilevava come quest'ultima tendenza "*il classicismo del barocco*", ebbe presa anche su artisti allievi di Pietro da Cortona come appunto Giovan Francesco Romanelli, proprio tra gli anni '40 e '50 del secolo.

²⁾ L. BALDUINI, *La Resurrezione di Tarquinia*, Tarquinia 1983, p. 51 nota 21; Idem, *Il pittore Monaldo "civis cornetanus"*, Tarquinia, 1985, pp. 220, 226, tav. XVIII. G. TIZIANI, *Inediti: tre schede per Giovan Francesco Romanelli*, in: *Pro Tarquinia*, IX, n. 9, settembre 1985, p. 3.

³⁾ Per un confronto v. I. FALDI, *Pittori viterbesi di cinque secoli*, Roma 1970, p. 69 fig. 257. I rapporti del Romanelli con il Reni sono stati messi in evidenza dalla Czabor (A. CZABOR, *Le tableau de Giovan Francesco Romanelli dans la Galerie des Maîtres anciens*, in *Bulletin du Musée National Hongrois des Beaux Art*, 14, 1959, pp. 68-74, v. p. 68 ss.), rapporti stilistici confermati dal Faldi (I. FALDI, cit., pp. 70, 257, nota 25). Per la biografia del Romanelli v. A. GARGANA, *Un pittore di corte, Giovan Francesco Romanelli*, in: *Comune di Viterbo, Rassegna di attività cittadine*, II, nn. 10-12, ottobre dicembre 1937, pp. 171-179.

Teodoro Rusca, *I Santi Francesco di Paola, Giovanni Nepomuceno, Luigi Gonzaga e Giuseppe Calasanio*, 1759. Olio su tela (263 x 173), Chiesa della Madonna del Suffragio. Neg. Soprint. B.A.S. Roma n. 127785.

La tela si trova in non buone condizioni di conservazione per le cadute di colore, ampie soprattutto nella parte alta del dipinto. Secondo il Pardi ed il Corteselli una tela con questo soggetto sarebbe stata dipinta per la Chiesa del Suffragio da un tale Teodoro Rusca¹⁾, anch'esso artista ignoto alle fonti ed ai lessici degli artisti²⁾. Costui l'avrebbe eseguita nel 1759 per la somma di 80,7 scudi. Il nome dell'artista (la fonte non è rilevata dagli autori succitati), e la data di esecuzione risulta peraltro dal manoscritto Falzacappa precedentemente citato. La tela si apparenta stilisticamente in modo molto stretto con quello di Giovanni Conca (cugino del famoso Sebastiano) nella Chiesa di Santa Maria della Luce, che raffigura i *Santi Francesco di Sales, Francesco di Paola e Jeanne François di Valois* (Neg. Soprint. B.A.S. Roma n. 51490). L'analogia si spinge fino alla caratterizzazione delle figure ed alla definizione fisionomica delle stesse, oltre a reperirsi anche nel tono correntemente piano e narrativo e, pure, nel colore sobrio, impostato su toni intermedi. La datazione a dopo il 1748 per quest'opera è sicura per la presenza di Giuseppe Calasanio, raffigurato in primo piano, fondatore delle Scuole Pie e degli Scolopi, che fu beatificato in quell'anno e che verrà canonizzato nel 1767.

Il Rusca si pone quindi nella più stretta orbita del Conca minore che, fatti i primi studi a Napoli con il Solimena, imitò poi a lungo i modi del cugino Sebastiano³⁾.

Non sembra da escludere che sia la stessa mano del Rusca quelle che eseguì la bella tela proveniente dalla Chiesa di San Marco con *S. Giovanni Facundo*, ora nella collezione comunale, dai caratteri stilistici molto vicini (v. scheda successiva). La tela è organizzata su uno schema centralizzato che fa perno sulla figura di S. Francesco di Paola, posta al centro sui gradini di un edificio che si intravede appena alle sue spalle. In primo piano inginocchiati si trovano a sinistra S. Giovanni Nepomuceno e a destra S. Giovanni Calasanio⁴⁾. Il primo vestito coi paramenti sacri e, alle sue spalle, un putto nel gesto del silenzio ricorda che il santo fu glorificato come martire della confessione e come tale adottato nel 1732 dai gesuiti.

¹⁾ Corteselli, A. Pardi, *Corneto com'era*, Tarquinia 1983, p. 108.

²⁾ Cognome frequente tra gli artisti lombardi o ticinesi.

³⁾ Sul Conca cfr. S. Rudolph, *La pittura del '700 a Roma*, Milano 1983, pp. 180, 759, fig. 80.

L'altro santo vestito del saio dell'ordine tiene alla sua destra un bambino orante a ricordo della sua attività di educatore. Un po' di lato rispetto alle figure suddette, disposte in semicerchio, si trova S. Luigi Gonzaga.

Seppure dell'autore di questa opera, il presunto Teodoro Rusca, non si ha alcuna notizia, rimane il ritratto del cardinale Giovanni Battista Bussi, ora nel Museo Civico di Viterbo, datato 1714, dipinto di Giuseppe Rusca.

A quest'ultimo artista, peraltro sconosciuto, il Faldi attribuisce il ritratto di Papirio Bussi, da lui datato tra il 1723 ed il 1752⁵⁾. La cultura figurativa di Giuseppe Rusca, a differenza di quella di Teodoro, appare secondo il Faldi *"affine ai modi di un Domenico Maria Muratori"*. Considerate le cronologie di questo gruppo di opere è molto probabile che tra i due artisti corresse un rapporto di parentela, forse molto stretto, quale tra padre e figlio o, meno probabilmente, di fratellanza.

Gioacchino Paver, *Miracolo di S. Isidoro Agricola*, 1759, olio su tela, (263 x 173), Chiesa dell'Addolorata, altare sinistro. Neg. Soprint. B.A.S. Roma n. 127786.

Il dipinto offuscato e con numerosi ritocchi ossidati raffigura il classico motivo del santo che fa scaturire miracolosamente l'acqua alla presenza di un aggraziato gentiluomo, sotto lo sguardo benevolo della Vergine con il Bambino benedicente. Sullo sfondo del finissimo paesaggio di monti l'angelo va conducendo la coppia di buoi che trascinano l'aratro.

Questa tela si contraddistingue per la freschezza delle luci riflesse e colorate, per i delicati controtuce, per la finezza dei rapporti cromatici e chiaroscurali, per la grazia tutta settecentesca, rococò, che la pervade, in altre parole per il suo "esprit de finèsse" piuttosto raro in ambito romano e tale da ricordare lo spirito francesizzante di un Michele Rocca o i cipriosi personaggi di Giacomo Triga. I modi del pittore sono inoltre caratterizzati dal procedere per velature invece che con una pittura a corpo.

Il dipinto che in base a non specificate ricerche documentarie sarebbe opera di tale Gioacchino Paver¹⁾, artista ignoto alle fonti ed alla critica, che lo avrebbe dipinto nel 1759 per 60 scudi, appare legato ad una cultura settentrionale, austriaca o bavarese

⁴⁾ Sui due Santi v. L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, tomo 3, 2, Paris, 1958, pp. 728-731 (S. Giovanni Nepomuceno), 762 (S. Giovanni Colasanzio).

⁵⁾ I. Faldi, *Dipinti e sculture*, in: *Viterbo segreta*, Viterbo, Palazzo dei Priori, 31 marzo - 17 aprile 1983, p. 36, fig. p. 37.

non lontana da quella di artisti come Ignazio Stern (morto nel 1748). In particolare è significativo il confronto con una sua opera: *Il Sogno di S. Giuseppe*, del 1723 (Milano) e, per quanto riguarda la figura della Vergine, con la figura della *Primavera* dello stesso Stern, entrambe figure diafane e porcellanose che uniscono ad una forma calligrafica una resa sensibile e nervosa ed il gusto per i tagli scorciati. Il cognome "Paver" (o forse "Bauer"?) sembrerebbe indicare un artista di area austriaca o, forse, sloveno-croata, come ad esempio nel caso di Franz Paver, pittore della prima metà del XIX secolo, originario di Fiume, che studiò a Venezia e a Roma. Questo dipinto ed il suo pendant (v. scheda successiva) potrebbero essere due di quelli che furono esportati da Roma il 2 ottobre 1759 dal nobile cornetano Giovan Francesco Falzacappa, il quale portò via "quattro quadri cioè tre d'altare di palmi 10 e 91/2 ed una piccola figurante diverse santi opere moderne²⁾. Il terzo dipinto d'altare è probabilmente quello dell'altare maggiore che raffigura *La Madonna e le Anime Purganti*.

Pittore della cerchia di Giovanni Conca (Teodoro Rusca?), *S. Giovanni Facundo*, inizi della seconda metà del XVIII secolo, olio su tela, (209 x 142), Museo Nazionale, collezione del Comune di Tarquinia, dalla Chiesa di S. Marco. Neg. Soprint. B.A.S. Roma n. 127767.

Il dipinto era collocato al secondo altare destro della chiesa di S. Marco ancora nel 1907, quando fu preso in consegna dal comune¹⁾. La tela rappresenta la conversione di alcuni armati da parte del santo, ha toni pacati del colore ed un andamento che rifugge ad effetti dichiaratamente rocaille; anche l'impianto narrativo è piano, molto vicino a quello del dipinto con S. Francesco di Paola nella chiesa del Suffragio, dato da cronache ottocentesche, peraltro attendibili, a Teodoro Rusca.

Il leggero andamento diagonale su cui si dispongono le figure ha in realtà la stessa angolazione del dipinto dell'Addolorata. Qui la figura che imposta la classica disposizione semicircolare su cui entrambe le opere si compongono si trova sulla sinistra (la figura dell'armato) invece che sulla destra, ma il modo di comporre è

¹⁾ M. Corteselli, A. Pardi, *Corneto com'era*, Tarquinia 1983, p. 108. Questi autori si rifanno certamente al manoscritto Falzacappa (*Memorie di Corneto*, vol. XIII, fasc. 17) in cui effettivamente compare il nome del Paver.

²⁾ A. Bertolotti, *Esportazione di oggetti di Belle arti da Roma nei secoli XVII-XVIII*. *Arch. Storico Letterario di Roma*, II, fasc. 5, 1 gennaio 1878, p. 278.

identico. Come nell'altra tela la figura monastica è il cardine, analogamente rialzata su alcuni gradini di un edificio retrostante di cui è similmente visibile la zona angolare con un brano di cielo schermato da quinte arboree alla sinistra.

Sul gradino dove posa il santo rimane la scritta: *S. Giovanni Facundo/Ispano*²⁾. Il santo infatti, eremitano (1430-1479), nato a Salamanca, è patrono degli agostiniani, ai quali apparteneva la chiesa di S. Marco. Nel retro del telaio è iscritto: *S. Giovan. Sig. Orsi di Corneto*. Il telaio è però quello usato al momento in cui il dipinto venne allungato inferiormente. Questo dipinto era firmato sul lato inferiore ma l'iscrizione è quasi completamente perduta.

Dal confronto di questa tela con quella già citata della chiesa del Suffragio, vicinissima ai modi di Giovanni Conca, è già emerso in precedenza l'analogo gusto compositivo e cromatico che, depurato dagli stilemi barocchetti, approda ad una narrazione piana, dai toni sommessi, quasi di cronaca a cui si adegua la scelta cromatica per un "giusto mezzo" tra colore e rilievo chiaroscurale, con qualche cenno appena di ambientazione naturalistica. L'opera rivela anche un gustoso interesse per la pittura di genere popolaresco nelle due figure di sgherri, più atterriti della figura imponente del santo che convertiti. In particolare una eco caravaggesca si ritrova nella figura posta in primo piano, tradotta però in chiave settecentesca, arguta e "spiritosa", nella consueta disposizione ad "S" che tende a rovesciarsi all'indietro.

Tipicamente settecentesca è anche la figura del giovane chierico, da confrontare con il S. Luigi Gonzaga del Rusca, che si ritrova esibita in alcune opere di Benedetto Luti, ben presenti alla mente di questo interessante artista romano.

Angelo Campanella (Roma 1746-1811), *La Vergine col Bambino e i santi Caterina d'Antiochia e Secondiano (II Sacro Cuore)*, 1796, olio su tela (360 x 215), Neg. Soprint. B.A.S. Roma n. 127699. Il grande dipinto che proviene dalla cattedrale è firmato e datato in basso a destra entro un cartiglio: ANGELUS CAMPANELLA 1796.

In via di rapido degrado questa tela è lacera nella parte superiore destra ed ha estese cadute di colore. I toni cromatici sono attenuati, pastello, e privilegiano quindi la resa plastica su quella coloristica. Completamente inedita fino a poco tempo orsono è stata

¹⁾ "Palma custode", *Elenco degli oggetti di antichità*, 7, n. 4 ("quadro moderno, S. Giovanni da S. Facundo, aut. Ignoto" 24 maggio 1907). La tela non è poi annoverata tra quelle consegnate dal comune al Ministero della P.I. nel 1916.

²⁾ L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, tomo III, 2, Paris, 1958, p. 733.

resa nota da chi scrive nel 1985¹⁾ . Angelo Campanella (1746-1811), di cui si conoscono poche opere, in questo dipinto ed in quello presso la Chiesa dell'Annunziata (v. scheda successiva) si rivela un artista fortemente conservatore, che dei nuovi canoni neoclassici accetta solo elementi secondari, marginali, rimanendo ancorato a quel protoneoclassicismo aggraziato di cui il massimo esponente fu Pompeo Batoni. Da costui il Campanella assorbì moltissimo, coincidendo l'affermazione ed il predominio artistico del Batoni nella Roma settecentesca con gli anni della sua formazione giovanile presso l'istituto di S. Michele a Ripa. Egli si formò inoltre sullo studio di Raffaello, di Fra Bartolomeo e dei classici²⁾. In questa tela il pittore forse condizionato anche dal soggetto religioso, sia nei toni rialzati del colore, il rosso lacca e l'oro delle vesti, oltre che nell'enfasi sentimentale, mostra di aderire pienamente a quel "barocco di ritorno" rilevato dalla critica artistica nell'ultimo decennio del Settecento romano.

Questa grande tela proviene dalla cattedrale e deve essere quella che fino al 1879 si trovava nella Cappella del Sacro Cuore³⁾ . Vi si leggono riferimenti stilistici soprattutto al Batoni e a Domenico Corvi nelle figure dei santi e dell'angelo sulla destra oltrechè alla tradizione raffaellesca nella Madonna col Bambino.

La raffigurazione della città di Corneto, sul fondo, per la quale intercede il santo protettore è una immagine completamente di invenzione, non vi si rileva infatti alcun pur minimo riferimento ad aspetti reali o topografici della città. Non si capisce quindi come faccia il Balduini a supporre che il Campanella (che eseguì certamente la tela nel suo laboratorio romano) abbia potuto riprodurre "*la città... prima che il vescovo Bartolomeo Vitelleschi voltasse l'entrata della cattedrale a mezzogiorno*"⁴⁾ , modifica apportata nel sec. XV, né il motivo di un tale interesse "filologico", sicuramente estraneo al pittore romano.

Angelo Campanella, *La Vergine col Bambino ed i Santi Francesco di Paola e Rocco*, 1780-1790 c. (255 x 168,5), Chiesa dell'Annunziata. Neg. Soprint. B.A.S. Roma n. 127794.

¹⁾ G. TIZIANI, *Un dipinto del Mola e due minori "barocchi" inediti*, in: Pro Tarquinia, IX, n. 7, luglio 1985, p. 3.

²⁾ Su Angelo Campanella v. U. THIEME-F. BECKER, *Allgemeine Lexikon*, vol. V, 1911, pp. 455-456. S. RUDOLPH, *La pittura del '700 a Roma*, Milano 1983, pp. 122-754.

³⁾ A. PARDI M. CORTESELLI, *Corneto com'era*, Tarquinia 1983, p. 93.

⁴⁾ L. BALDUINI, *Monaldo Trofi "civis cornetanus"*, Tarquinia 1985, fig. 2, p.5.

Il dipinto si caratterizza per i toni dominanti del colore alquanto bassi, sul grigio perlaceo e plumbeo, su cui risaltano i blu ed i rosa degli abiti della Vergine, il giallo cadmio dell'abito di S. Rocco ed il verde smeraldo del cuscino su cui posa i piedi la Vergine. Questa, assisa sul trono, sorregge il Bambino benedicente. Il cromatismo del Campanella in questa opera ha riscontro in quelle batoniane e corviane degli ottanta del secolo.

La concezione monumentale del dipinto pur nelle sue piccole dimensioni, il grande respiro della composizione, l'ambientazione dell'evento in un nobile emiciclo colonnato e la classicità delle figure, unite alla maniera pastosa di panneggiare ed alla pennellata sensibile ed animata, ancora ricca di mezzi toni, confermano nel Campanella (che è riconoscibile per tale con certezza grazie al confronto con l'opera precedente) la sua sostanziale adesione alla tradizione tardo barocca ed in particolare alla riforma batoniana, erede del classicismo, del Luti del Chiari e del Maratta.

Le analogie con il *Sacro Cuore di Gesù e Maria e i Santi Secondiano e Margherita*, già nella Cattedrale, sono palesi sia per il comune sentore devozionale delle due tele che per la composizione tradizionalmente piramidale con figure disposte simmetricamente ai lati di quelle primarie, in altri termini per l'identica concezione organizzativa dei due dipinti. Anche questa tela è stata da poco riconosciuta al pittore romano.

Due opere possono essere chiamate in causa come precedenti di questo dipinto, entrambe famose ai tempi del Campanella ed esposte in sedi prestigiose: *La Caduta di Simon Mago* di Pompeo Batoni (Chiesa di S. Maria degli Angeli a Roma) e la *Dea Roma*, di Domenico Corvi, di cui rimane il cartone e la traduzione in arazzo nella Sala del Trono in Campidoglio. In entrambe le opere appare l'idea dell'alto trono sotto una solenne esedra semicircolare di ordine dorico.

Scuola di Vincenzo Camuccini, *Compianto sul corpo di Cristo*, olio su tela (286 x 185), Monastero delle Benedettine, dalla chiesa annessa di S. Lucia. Neg. Soprint. B.A.S. Roma n. 127701.

Il dipinto, come il suo pendant, era posto un lato della navata unica della chiesa di S. Lucia, delle stesse monache benedettine. La tela composta semplicemente è opera di ormai avanzato gusto neoclassico e di elevata qualità artistica. Il pittore che è da ricercarsi nella cerchia di Vincenzo Camuccini (Roma 1771-1844) si serve di un colore arido, impostato sui toni bassi, che conferisce alla figure una estrema nitidezza

plastica ed una forte intensità chiaroscurale. La tela fu probabilmente eseguita nella bottega dell'artista romano del quale però alcuni elementi stilistici, particolarmente evidenti nei volti delle figure, impediscono di accettare l'autografia.

Il soggetto e la composizione si rifanno però direttamente alla *Pietà* di Vincenzo Camuccini, che alla sua morte rimase presso il suo studio, e ad un suo disegno per la stessa opera, che si trova presso gli eredi di Cantalupo in Sabina¹⁾.

Non è escluso che i disegni per questa opera siano stati forniti direttamente dal maestro. Nel dipinto tarquiniese rispetto al modello camucciano si è però verificata una rotazione delle figure, che qui si dispongono su di una leggera diagonale invece che su di un piano parallelo all'osservatore. L'origine delle figure resta però perfettamente riconoscibile seppure della più complessa composizione camucciniana siano rimaste solamente le figure primarie. In particolare è riconoscibile la figura di Cristo, di grande idealizzazione formale (tanto vicina ai modi del maestro romano ed al suo disegno di Cantalupo da poter pensare ad un suo diretto intervento), quella della Maddalena ed il volto di S. Giovannino. La Vergine, qui non più in deliquio, si svolge implorante verso il cielo mentre nelle opere camucciniane la sua figura, più contenuta, era una potente figura michelangiolesca. L'ignoto allievo del Camuccini (non facile da individuare per la lunga attività formativa svolta da questi) ha fatto scivolare la gamba sinistra della madre per far "salire" il corpo di Cristo ed inoltre, forse meccanicamente ha interpolato la composizione camucciniana con una idea tratta dal famosissimo *Giuramento degli Orazi* di Jean Louis Davis (1784), giudicato a suo tempo "*il più bel quadro del secolo*"²⁾, come sembra potersi affermare dal confronto con il gruppo delle donne nel dipinto del Louvre. La figura del S. Giovanni che nel modello camucciniano sosteneva la Vergine è qui spostato sul fondo del dipinto, ammantato in una ampia tunica è una austera figura poussiniana ma ha perso lo stretto coordinamento figurativo che aveva nel progetto del maestro. Di origine chiaramente camucciniana sono del resto le grandi masse plastiche ed il colore volutamente povero, davidiano. La tela per il neoclassicismo avanzato, allora si sarebbe detto "dorico", potrebbe essere datato addirittura agli inizi del XIX secolo ma deve essere trattenuto invece entro l'ultimo decennio del Settecento per i caratteri più tradizionali del suo pendant, con S. Benedetto.

¹⁾ Per i disegni dell'artista v. *Vincenzo Camuccini, 1771-1844, bozzetti e disegni dallo studio dell'artista*. Catalogo della mostra, Roma Galleria Nazionale d'Arte Moderna 27 ottobre-31 dicembre 1978, a cura di G. Piantoni De Angelis, prefazione a cura di I. Faldi. Per un profilo dello stesso: A. Bovero, in: *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 17, Roma 1974, pp. 627-630, s.v.

Uno studio del 1817 della Deposizione del Camuccini si trova ad Avignone (Musée Calvet) ma non offre maggiori analogie con il dipinto tarquiniese. Questa tela, sconosciuta alla critica, è stata divulgata recentemente ma priva di ogni definizione stilistica, cronologica, né è stato definito l'ambito culturale³⁾. L'esecuzione dell'opera è in rapporto al nuovo allestimento avuto dalla chiesa dopo l'incendio del 1780 ed al suo conseguente restauro, terminato nel 1783 quando la chiesa fu riconsacrata⁴⁾. Non è però detto che a quella data fossero completi tutti gli arredi dell'edificio sacro, l'unico della città con l'interno in stile Luigi XVI e che ha in Roma un calzante parallelo nella Chiesa di S. Caterina da Siena in Via Giulia, opera di Paolo Posi (1708-1776), costruita tra il 1766 ed il 1775.

Sarebbe molto interessante sapere se la commissione di questa tela e della sua compagna abbiano a che fare con la figura del Cardinal Garampi, vescovo di Corneto e Montefiascone, il quale morendo nel 1792, ebbe modo forse di entrare in contatto con i nuovi e più oltranzisti sostenitori del Neoclassicismo, che tali non erano quelli presenti nel suo elenco precedentemente citato, seppure di alcuni, ad esempio di Giuseppe Pant e del Mitty non si conosce nulla. I nominativi di costoro sono: Batoni, Corvi, La Piccola, Maron, Unberbergher, Pant, Ceretta (di Milano, pittore ed incisore), Moore (pittore paesista), Hachert, Labruzzi, Morghen (incisore), Volpato (incisore), Mitty, Monsù, Filidoni (incisore), Kauffmann, Cades, Stefano Tofanelli, Peter (pittore di animali come Monsù⁵⁾).

Scuola di Vincenzo Camuccini, *S. Benedetto intercede presso la Vergine per la salvezza di un uomo, 1784-1790 c., olio su tela, (268 x 185), Monastero delle Benedettine, dalla chiesa di S. Lucia Neg. Soprint. B.A.S. Roma N. 127703.*

Questo dipinto, già posto nella chiesa di S. Lucia era contrapposto a quello con il *Compianto sul Corpo di Cristo* (scheda precedente). E' opera sicuramente della stessa mano, seppure di minore intensità espressiva e più legato al tema devozionale; sotto il profilo stilistico rimane vicino a formule più tradizionalmente rocaille seppure

²⁾ A. Hauser, *Storia sociale dell'Arte*, Vol. II, Torino 1983, tav. fuori testo.

³⁾ L. Balduini, *Monaldo Trofi "civis cornetanus"*, Tarquinia 1985, p. 217, fig. 98.

⁴⁾ M. Corteselli, A. Pardi, *Corneto com'era*, Tarquinia 1983, p. 60.

⁵⁾ C. Faccioli, *Da Due note nel "fondo Garampi" dell'Archivio Vaticano*, in: *l'Urbe*, XXXIV, gennaio febbraio 19711, pp. 13-27, v. pp. 14-15.

le figure della Vergine con il Bambino assisa sulle nubi eviti gli scorci consueti e tenda a disporsi sulla superficie, secondo un taglio orizzontale, a fregio, come dettato dal nuovo gusto neoclassico. In particolare la gloria angelica è nella scia della tradizione tardosettecentesca, appena aggiornata nei volti e nella nuova monumentalità statuaria. L'uomo a terra si può invece fare risalire al celebre dipinto di Marco Benefial con *S. Margherita da Cortona che scopre il corpo dell'amato* (Roma, chiesa dell'Aracoeli), che fece scuola a Roma si può riferire con buona approssimazione al disegno di Vincenzo Camuccini con la testa di Pietro Lombardo, tratto dalla *Disputa del SS. Sacramento* di Raffaello nelle Stanze Vaticane¹⁾.

Il gusto per il taglio compositivo ancora ad X e per la linea serpentinata su cui si sviluppa la scena, dichiara un artista formatosi in un clima ancora pervaso dalla tradizione seppure la scelta di campo sia ormai nettamente neoclassica. Il nuovo indirizzo è operativo soprattutto nella selezione cromatica, addirittura estremista nella limitatezza del colore, che si ispira a quelli terrosi, ai bruni ed ai rossi aridi del Camuccini, ma in maniera addirittura esasperata, col che l'artista ottiene effetti quasi surreali, come se l'immagine fosse bruciata dallo stesso colore rossastro che la pervade.

Virginio Monti (Genzano 1852-1942), *I Santi Crispino e Crispiniano davanti a Rizio Vario rifiutano di adorare gli idoli*, Chiesa cattedrale, abside sinistra (Cappella del Sacramento). Affresco firmato e datato in basso a sinistra: *V. Monti fece 1887 per commissione del rev. Sig. Arcidiacono Don Francesco Boccanera*".

L'opera ha sofferto per le infiltrazioni di umidità che l'hanno in parte danneggiata. L'identificazione del soggetto si basa sul fatto che questo dipinto dovette sostituire, dopo otto anni dalla data dei grandi restauri subiti dalla chiesa nel 1879, la tela seicentesca con la *Crocefissione ed i santi protettori* della Confraternita dei Calzolai che, al momento dei restauri, era ancora in opera sul suo altare¹⁾.

¹⁾ *Vincenzo Camuccini 1771-1844, bozzetti e disegni dallo studio dell'artista*, catalogo della mostra, Roma, Galleria Nazionale d'Arte moderna, 27 ottobre 31 dicembre 1978, a cura di G. Piantoni De Angelis, n. 11, p. 18.

¹⁾ M. CORTESELLI, A. PARDI, *Corneto com'era*, Tarquinia 1983, p. 93.

Del nuovo dipinto, di cui manca ogni riferimento bibliografico, si è persa la memoria del soggetto persino la chiesa stessa. Le due figure di santi mancano infatti di ogni attributo. Il Boccanera fece decorare la cappella con specchiature a finti marmi nella parte bassa, con la pala d'altare incorniciata da candelabre grottesche neocinquecentesche e con le figure di profeti nei pennacchi e nelle lunette della cupola. Fece anche dono della grandiosa bussola di legno intagliato del portale, dal pulpito, delle logge ai lati del presbiterio, dei due dipinti di S. Margherita (opera quasi certa di Pietro Gagliardi) e della Madonna del Rosario²⁾.

La pala d'altare si caratterizza per l'elegante storicismo di raffinato gusto Art Nouveau, non lontano da quello di Cesare Maccari. L'affresco e le figure soprastanti sono rese con facile padronanza del disegno e della composizione in toni chiari, con ombre leggerissime e trasparenti. Forte l'interesse ricostruttivo dell'ambiente, tipico della pittura nella Roma Umbertina, ma privo di retorica e di pesantezze antiquarie.

L'artista, attivissimo in Roma a cavallo tra i due secoli, è ampiamente ricordato nella guida delle chiese romane di Diego Angeli³⁾.

Del Monti, autore di oggetti sacri, che come molti altri della scuola romana dell'ottocento, lavorò anche nell'isola di Malta, rimangono numerose opere nelle chiese romane di S. Gioacchino, in Vaticano, in S. Andrea della Valle, in S. Brigida, in S. Carlo ai Catinari, in S. Chiara, nella Chiesa del Corpus Domini, del Sacro Cuore a Castro Pretorio.

²⁾ C. DE CESARIS, *La Cattedrale di Corneto*, *Restauro del 1875-1879*, in: Bollettino della Società Tarquiniense di Arte e Storia, anno 1984, p. 130.

³⁾ D. ANGELI, *Le Chiese di Roma*, Roma s.d. (1903), pp. 77,82,94,103,120,160,215,360; A. CORNA, *Dizionario della Storia dell'arte in Italia*, Piacenza 1930, vol. II, p. 667; C. CESCHI, *Le Chiese di Roma, Dagli inizi del neoclassico al 1961*, Roma 1963, pp. 143-145; T.C.I. *Guida di Roma e dintorni*, ed. 1965, pp. 223, 476.