

Nel bilancio di un decennio di attività del Museo intervengono molti fattori di valutazione che pur escludendo qualsiasi intento celebrativo convergono verso la oggettiva constatazione della centralità della proposta culturale attivata a Vetralla fin dal 1992. Ci interessa qui proporre all'attenzione dei lettori, tra le molte possibili, brevi riflessioni sull'impatto nazionale del progetto, sulla situazione vetrallense e su uno dei più qualificanti traguardi raggiunti nel 2002.

L'imitazione del nome "Museo della Città e del Territorio"

Una delle dimostrazioni più incontrovertibili dell'attualità e della popolarità crescente della nostra formula è che l'originale ed evidentemente prestigiosa intitolazione del Museo, che coniuga città e territorio, è stata ampiamente copiata dal momento della sua divulgazione. Tutte le imitazioni del titolo sono state attuate a nostra insaputa; niente di male, dato che non si tratta di un prodotto commerciale o commerciabile, ma piuttosto di una nuova formulazione che tiene conto delle necessità e delle aspirazioni della nostra epoca; così in altri tempi sono nati i primi musei archeologici, i musei della cultura contadina ecc.

La forza dell'idea originaria, se fa dell'esperienza vetrallense un prototipo storicamente ben identificabile, non implica che, al di là della intitolazione, gli altri musei con questo nome gli corrispondano per contenuti, che rimangono tuttora unici e soprattutto per il taglio tematico, la densità delle attività culturali e per il legame con la ricerca universitaria. Ben vengano quindi tanti altri centri museali con questo nome, con l'avvertenza però che non si tratta di filiazioni ma di imitazioni: tra quelli di cui siamo a conoscenza citiamo il *Museo della Città e del Territorio* di Monsummano Terme (Pistoia), che ha addirittura ricevuto un premio europeo nel 2001; il *Museo della Città e del Territorio* di Aquino e il *Museo della Città e del Territorio* di Cori, il *Museo della Città e del Territorio* di Pienza (Siena), ecc. Se mai si può recriminare sul mancato appoggio del Comune al Museo di Vetralla, mentre tutte le altre amministrazioni hanno ritenuto conveniente e opportuno sostenere iniziative locali che da esso in qualche modo prendono esempio.

Vetralla Città d'Arte

Costituitasi dal 1998 come associazione informale, il gruppo Vetralla Città d'Arte ha preso forma nel 2002 nell'ambito dell'Associazione *Storia della Città* (Centro Internazionale di Studi per la Storia della città - Fonti d'archivio e patrimonio architettonico ambientale). Quest'ultima è la più antica e importante associazione finalizzata alla ricerca e alla tutela in un campo che suscita interesse crescente presso gli studiosi, gli amministratori, i semplici cittadini. A pochi mesi dall'apertura delle iscrizioni Vetralla Città d'Arte, che si riunisce presso il Museo e che conta già un centinaio di adesioni, ha avviato in piena autonomia e con rinnovato interesse il dibattito sulla difesa delle tradizioni, dei monumenti e delle ricchezze ambientali in pericolo a causa dell'abbandono o di interventi sconsiderati: tra le iniziative in corso o proposte citiamo lo studio sui lavatoi e sulle fontane di Vetralla (con indicazioni di restauro), la collaborazione all'allestimento del Presepe Vivente 2002 e la salvaguardia dell'unico forno ancora sopravvissuto all'interno del centro storico. Prosegue anche la consueta organizzazione di passeggiate sociali, dentro e fuori il territorio comunale, e di momenti ufficiali di confronto sulla tutela e la valorizzazione dei centri storici della Tuscia.

Santa Maria di Foro Cassio e l'affresco di Masaccio

Il degrado ormai irreversibile della piccola chiesa, ricchissima di valori storici e di testimonianze artistiche in un'area di primario interesse archeologico, è stato riproposto da chi scrive all'attento, qualificato e numeroso pubblico presente al recente

Convegno sui Beni Culturali della Tuscia svoltosi a Sutri (7 Dicembre 2002) nella chiesa di S. Francesco. Se fino a qualche anno fa potevano essere risolutivi interventi di urgente salvataggio come la riparazione del tetto quattrocentesco (nel frattempo crollato), la recinzione a difesa dei ladri (che nel frattempo hanno devastato e asportato a loro piacimento), lo strappo degli affreschi (nel frattempo in parte scomparsi o massacrati dai trafugatori), oggi l'illustre rudere esposto alle intemperie come perfino il rischio di ulteriori danneggiamenti provocati da "restauri" non rispettosi del delicato patrimonio superstite. Nella sostanziale indifferenza generale si perde un bellissimo affresco di Masaccio (già segnalato inutilmente alle istituzioni preposte nel convegno del 1997 svoltosi presso il Museo, vedi il n. 1 di *Studi Vetrallensi*", 1998) e rischia di essere cancellato, nella annunciata ristrutturazione, ciò che ancora rimane: oltre ad altri affreschi, le murature medievali accuratamente "stilate" con risultati di notevole originalità cromatica e innumerevoli altri particolari degni di attenzione e di studio. Perfino lo scavo archeologico (per cui era stata rilasciato regolare permesso già nel 2000) è stato bloccato con il pretesto di problemi di conservazione del materiale di scavo.

In queste condizioni non c'è che da registrare un totale fallimento del nostro tempo di fronte a non difficilissime urgenze manifestate da un bene appartenente a tutti i cittadini: fallimento che, curiosamente, hanno voluto ostinatamente condividere le istituzioni e i proprietari responsabili alla tutela del monumento, insensibili nei fatti agli studi, agli appelli e alle campagne di stampa.

La prima Casa Museo della Tuscia

Dal 1993 è in programma l'allestimento di una sezione del Museo della Città e del Territorio dedicata all'arredo e agli oggetti di uso quotidiano. Alcune tavole con una proposta di Casa Museo sono state esposte nella mostra "Case di tradizione viterbese" (5 dicembre 1992-28 febbraio 1993). Nell'anno 2002 questo progetto ha assunto concretezza con l'individuazione di uno spazio, piccolo ma prestigioso, dove allestire la prima Casa Museo della Tuscia (e probabilmente della nostra regione), sommando due finalità incrociate, tipiche e indivisibili di questa istituzione: la tutela dell'edificio attraverso la sua destinazione e la valorizzazione dell'esposizione museale grazie all'attrattiva del luogo prescelto. Le Case-Museo sono numerose, in campo nazionale: si tratta di abitazioni di personaggi celebri del passato (categoria che qui non ci interessa) o di ricostruzioni più o meno attente e complesse delle residenze tradizionali, per lo più contadine, con i loro arredi originali. La Casa Museo di Vetralla, di prossima apertura, tiene conto delle sezioni già istituite nel Museo, e dedicate agli artigianali tradizionali e ai manufatti direttamente e indirettamente connessi con l'edilizia e il territorio (è in corso di allestimento, dopo la Sezione Ceramica, la Sezione Ferro e Metalli); si distingue per una progettazione rigorosa delle collezioni esposte, non finalizzate a ricostruire nostalgicamente un passato ma alla acquisizione di informazioni e testimonianze materiali. La collaborazione dei cittadini vetrallensi, che da sempre accompagna le iniziative del Museo, ha consentito anche questa importante tappa in una valorizzazione particolarmente coinvolgente perché tesa ad evitare ogni ulteriore dispersione (verso il mercato antiquario, musei in altre località, ecc.) di un patrimonio valido nel suo insieme non per il suo valore venale ma per il suo insostituibile portato di cultura e di consapevolezza.

Enrico Guidoni



Vetralla, Lavatoio in località Mazzacotto.



Vetralla, Lavatoio in Vicolo Pasquini.

◆ L'AFFRESCO DI AMBITO CORTONESCO NELLA CHIESA DELLA MADONNA DEL PIANO

Daniela Corrente

La volta del coro¹ della chiesa della Madonna del Piano presenta una configurazione della volta determinata dall'intersezione di volte semplici con specchiatura centrale (a schifo).

Nelle due lunette laterali si aprono due finestre, con finte modanature: una realmente apertesi sulla contigua via Cassia, l'altra illusionisticamente dipinta per ragioni di simmetria. Una terza lunetta, che permette l'illuminazione del vano dal fondo, presenta una decorazione a conchiglia racchiudente un putto con festone di frutta.

Nello specchio centrale troneggia L'Assunta, chiaro riferimento al titolo della chiesa, che volge lo sguardo alla scena della Trinità (Padre, Figlio e Spirito Santo in forma di colomba)², atta a dilatare ed approfondire lo spazio, prossimo all'arcosolio, in un gioco illusionistico tipicamente barocco. La scena della Trinità risulta racchiusa in basso da un arco di nuvole in parte coprenti le finte costolonature che, poste sull'intersezione degli spicchi di volta, scompatiscono e strutturano l'intero disegno.

I motivi angolari presentano ai quattro lati in basso, quasi assisi sulla cornice, le figure dei quattro profeti dell'Antico Testamento: David, Salomone, Ezechiele e Isaia a loro volta sormontati da due figure di ignudi monocromi, uno posto di fronte l'altro di spalle, reggenti due clipei in monocromo dorato. Il raccordo con la cornice del quadro centrale avviene tramite le figure dei putti reggenti una fuscaccia, mentre una ricca ghirlanda circolare di fiori e frutta si giustappone all'intera composizione quasi a legare gli spazi laterali, geometricamente definiti dalle cornici dorate ad ovali e lancette, con la profondità della scena sommitale. A destra dell'altare maggiore è rappresentata la figura di Salomone, re d'Israele figlio e successore del re David, reggente una lastra recante l'iscrizione: SALOMO CAN VI QUASI AUROR CONSUR, che si riferisce al versetto 6,10 del Cantico dei Cantici ("Chi è costei che si affaccia come aurora"). La testa coronata è rivolta verso destra, in posizione simmetrica quella del re Davide che come Salomone rivolge lo sguardo verso il centro della volta. Il manto dal ricco e profondo pannello che incurvandosi va a poggiare sulla sommità della lastra, presenta una bordura decorata ad elementi rettangolari e ovali imitanti gemme preziose. I nastri dei calzari cingono i polpacci troppo tomiti, dimostrando un'imperizia nel dipingere la figura come ben si rileva nella sproporzione della gamba sinistra. L'effetto di profondità dell'angolo è realizzato tramite la rappresentazione, alle spalle di Salomone, di un basamento marmoreo recante al centro un vaso decorato da una stella ad otto punte. Tale elemento architettonico, descritto con forte accentuazione prospettica, rivela l'abilità dell'autore nel padroneggiare la scienza prospettica, come d'altronde appare dimostrato nella rappresentazione delle finte modanature delle finestre laterali. Sui basamenti angolari poggiano le figure degli ignudi che se nella descrizione anatomica rimandano alle ricerche scultoree berniniane (si confronti la figura di Ade del *Ratto di Proserpina* 1621-22, con quella dell'ignudo di spalle posto al di sopra della figura di Salomone), nella composizione generale riportano più evidentemente ai soggetti della volta del salone di palazzo Barberini (il *Trionfo della Provvidenza*, Pietro da Cortona 1633-39). I clipei marmorei racchiusi in cornici a foglia rappre-

sentano le scene, ancora in riferimento alla vita di Maria, della Visitazione e dell'Annunciazione. Posta al termine dell'intera composizione angolare è la testa del satiro tra due volute, discendente diretta dalla volta barberiniana. I due putti laterali posti uno frontalmente, l'altro di spalle, ripetono la posizione degli ignudi sottostanti alternando le pose. A sinistra dell'altare è raffigurato re David, il citaredo, che presenta nella descrizione delle braccia una certa sproporzione ed una esagerata accentuazione anatomica (si noti l'avambraccio troppo lungo con l'osso del gomito troppo sporgente). La cetra è decorata con una figura alata e coda di tritone che rimanda ai dettagli degli elmi e delle armature nelle opere cortonesi. L'iscrizione incisa sulla tavola riporta: DAVID LXXXVI (FUNDA)MENTA (E)IUS IN (MON)TIBUS (S)ANCTIS, che si riferisce al salmo 86 (87 nel testo ebraico: "Le sue fondamenta sui sacri monti"). Alle spalle della figura del re David il piedistallo è parzialmente nascosto da forti macchie scure. Il motivo degli ignudi risulta, nell'impostazione generale, simile al precedente sebbene la figura di destra sia l'unica tra le quattro considerate che mostri completamente il volto. Tale dettaglio è apparso importante se si confronta con il volto di un altro ignudo, quello che si scorge al di sopra della figura di Ezechiele. Questa figura in monocromo, reggente un clipeo quasi totalmente coperto dalle nubi, appare di diversa fattura rispetto alle precedenti (il ventre troppo pronunciato, le gambe tozze, il viso inespressivo ed un'incertezza nella descrizione anatomica della schiena, sulla quale si poggiano una sorta di ali). A livello della cornice la figura di Ezechiele dallo sguardo fisso sulla scena della trinità sorregge una lastra marmorea sulla quale è incisa: EZECHIEL CAP XLIII OMNIS FINI EIUS IN CIRCUITU (Libro di Ezechiele cap. XLIII, 12: "Tutto il suo perimetro, da ogni lato"). Anche la figura di questo profeta appare fortemente sproporzionata, forse a causa della volontà prospettica di evidenziare maggiormente le membra in basso e più vicine allo spettatore. Alla base del collo appare un volto che arride³. Alla destra della Trinità è rappresentata la figura del profeta Isaia il cui manto, dal pannello fortemente marcato dalle profonde zone d'ombra, si incurva sulla sinistra a celare la figura che pare aggrapparsi alla lastra recante l'oracolo messianico⁴: ISAIAS CAP XI EGREDIETU VIRGA RADICE IESE (Libro di Isaia, cap. XI,1: "E' spuntato un virgulto dalla radice di Iesse"); tale oracolo contiene la promessa della discendenza, con riferimento ad Iesse, padre di David). Al di sopra del mantello un'altra figura di ignudo monocromo si rivolge verso il basso.

Il confronto con la volta del palazzo Barberini

La volta del palazzo Barberini, commissionata al Cortona nel 1631 e realizzata tra il 1633 ed il 1639, fu l'opera che celebrò il cambiamento di stile rispetto al compassato classicismo del Domenichino, superamento già annunciato dal primo lavoro in Santa Bibiana. Tale opera decretò il Cortona quale primo pittore di affreschi in Roma con conseguente ampia risonanza anche

nell'area viterbese⁵. Ricchissimo di moderne invenzioni, dove “la decorazione pittorica” diviene “un mettere in allegoria, un'amplificazione rettorica”, l'affresco barberiniano è stato riconosciuto come il “testo figurativo fondamentale della retorica barocca.”⁶

I caratteri del barocco degli anni '30 del secolo si ritrovano pienamente nell'affresco capranichese: in particolare la volontà di creare “una macchina figurativa grandiosa, spettacolare” che impressioni e suggestioni lo spettatore con le profondità prospettive, già rilevate, in particolare nella scena della *Trinità*, impostata su un approfondimento spaziale realizzato dalle quinte di nuvole. La pianta trapezia del coro inoltre, in sintonia con le più aggiornate ricerche (palazzo Spada, Borromini, 1635), ha la funzione di creare uno spazio illusivamente dilatato lungo la direttrice longitudinale per i fedeli raccolti in contemplazione nella navata (in questo senso, analogamente a quanto avviene in palazzo Spada dove lo spazio della prospettiva non è praticabile, anche il coro della Madonna del Piano è progettato per la vista dalla navata della chiesa).⁷

La definizione prospettica è straordinariamente ribadita dalla descrizione delle finte modanature delle finestre dell'affresco capranichese che richiamano la maestria del disegno del tempio della volta barberiniana. Della volta barberiniana l'affresco di Capranica riprende anche la divisione della volta in porzioni separate dove si svolgono le scene. Sia nell'esempio romano che in quello capranichese la suddivisione dello spazio della volta avviene tramite modanature. Queste, dipinte illusionisticamente nella volta barberiniana, se da un lato sono memoria della lunga tradizione della pittura a quadratura, dall'altro, con i finti stucchi, riprendono e trasformano una tradizione locale romana.⁸ A Roma il Cortona crea uno spazio aperto “coerente”, come definito dal Wittkower, in cui si realizza una duplice sensazione illusionistica: da un lato, il cielo posto a sfondo delle varie scene le unifica creando una quinta molto approfondita rispetto alla struttura di stucco dipinto, dall'altro le figure e le nuvole sovrapposte alla struttura creano un piano avanzato molto ravvicinato allo spettatore.

Tale espediente, sebbene in modo più contenuto, si ritrova nell'esempio capranichese: le figure dei profeti, che giganteggiano alla base degli angoli della volta, ad affacciarsi dalla cornice, appaiono molto vicini allo spettatore, in modo da provocare un approfondimento dello spazio in prossimità della specchiatura, tramite ancora l'accentuazione prospettica delle modanature e dei vasi con i puttini al di sopra di esse. Gli stucchi della tradizione romana, nell'affresco di Capranica, sono reali, mentre l'elemento tratto direttamente dalla volta barberiniana, e che rimanda all'ideazione del maestro cortonese, è il motivo angolare, in monocromo con clipeo centrale.

Se nell'esempio romano le figure, ai lati della composizione sono quattro ed i clipei sono ottagonali, nell'affresco della Madonna del Piano si adotta una semplificazione del tema tramite due figure, mentre i clipei sono circolari. Il trattamento delle figure, in entrambi gli esempi, sono tipicamente cortonesche con evidenti rimandi alla coeva attività del Bernini. In particolare è da notare la torsione accentuata delle spalle che è nota distintiva riscontrabile anche nei nudi dei disegni cortoneschi. Se il motivo è chiaramente ideato dallo stesso maestro, come si evince anche dalla medesima postura delle figure a monocromo

nei due esempi esaminati e dal posizionamento del vaso in posizione centrale, ad un'analisi dettagliatissima dei singoli elementi non si trovano elementi interamente copiati. Ciò conferma che dietro al disegno dell'affresco capranichese c'è la mano del Cortona, che come notoriamente i grandi maestri, non riproducevano mai esattamente un disegno già creato. Ideazione originale riferibile al Berrettini è il motivo del profeta con manto alzato a mo' di difesa. Il disegno del Berrettini, fornito probabilmente su cartone, sarebbe così stato eseguito da autori della sua cerchia tra i quali il Bonzi.

Malgrado l'originalità e la ricchezza dei motivi decorativi, in particolare il motivo dei putti posti “a trittico” intorno al vaso, si possono rilevare una pleora di dettagli tratti direttamente dall'esempio romano. La figura centrale dell'Assunta dell'affresco capranichese, sebbene intrisa ancora di stilemi manieristici, riprende quasi esattamente la figura allegorica della Provvidenza della volta barberiniana, esempio già conclamato della nuova poetica barocca: entrambe le figure assumono il ruolo di fuoco dell'intera composizione. Se nell'opera romana la luminosa aureola della figura diviene il punto prospetticamente più lontano della composizione, nell'affresco capranichese tale punto si situa alle spalle della corona sorretta dal Padre e dal Cristo nella scena della *Trinità*.⁹ Le due figure (l'Assunta e la figura allegorica della *Provvidenza*) poste su una grande nuvola presentano inoltre la stessa postura: le braccia aperte, il volto reclinato verso sinistra a contemplare la scena sovrastante, un ginocchio piegato, l'altro lasciato cadere a penzolari. Il trattamento del panneggio nell'opera capranichese risulta più statico, dai chiaroscuri più marcati, nel complesso, meno felice.¹⁰

Nell'opera capranichese appare più riuscito nel trattamento dei panneggi l'angelo che sostiene le nubi posto alla sinistra dell'Assunta: le pieghe profonde più liberamente fluttuanti riprendono quasi esattamente il panneggio della figura della Speranza, allegoricamente descritta dalla figura che sorregge la corona di alloro a sinistra dello stemma barberiniano. Identica è la postura delle due figure con la gamba di destra piegata ed il viso rivolto a sinistra. Identità di postura si rivela inoltre tra il dorso dell'ignudo, alla sinistra del profeta Davide dell'affresco capranichese, che riprende il dorso della figura a monocromo alla sinistra di Cronos della volta Barberiniana mentre la figura posta alla destra dello stesso Davide di Capranica è ripreso dalla figura alla destra del medaglione sovrastante la figura allegorica di Roma reggente la tiara, della volta barberiniana. Forti analogie si riscontrano nelle posizioni dei puttini; in particolare il putto a sinistra del Cristo nella *Trinità* di Capranica è direttamente ripreso dalla figura del putto di spalle posto a destra dello stemma barberiniano, risultando quest'ultimo raffigurato con maggiore accentuazione prospettica. Il putto sdraiato sulla destra della finta modanatura dell'affresco capranichese è chiaramente memore della posizione del putto disteso sul grembo della baccante nella scena del *Sileno ebbro* della volta romana.

Ancora più vicino alla volta barberiniana è il motivo del putto che sorregge la ghirlanda, dell'affresco romano, ripreso dal putto che sostiene la fuscaccia, dell'opera capranichese. In particolare questo motivo dei putti posti simmetricamente rispetto ad un elemento architettonico si ritrova in entrambe gli esempi: a Capranica nei due puttini reggenti la fuscaccia ai lati del volto del satiro tra volute; a Roma i due puttini, anch'essi a braccia al-

zate, parte della cornice a stucco dipinto, sono posti di fronte alla coppia di volute e ai lati di un elemento architettonico qui costituito da un capitello riccamente decorato.

Il volto del satiro al centro della doppia conchiglia tra due volute posto alla sommità dei medaglioni dell'affresco capranichese è tratto direttamente, anche se in modo semplificato, dallo stesso motivo della volta barberiniana. Il motivo della triade di putti posto sulla modanatura delle finestre è apparso particolarmente riuscito per l'originalità dell'esempio, tanto che nello studio fino ad ora condotto non trova diretti riscontri. L'unico riferimento ancora possibile è la volta barberiniana dove si ritrova il puttino seduto sulla modanatura o affacciandosi da essa (vedi il puttino che sorregge la coroncina di alloro che si sporge dalla voluta della cornice).

L'attribuzione a Pietro Paolo Bonzi

Il Venturi attribuisce gli affreschi della Natività e del Transitò della Vergine a Taddeo Zuccari.¹¹

L. Salerno, ricordando le attribuzioni precedenti (a Taddeo Zuccari e al Cozza), assegna *l'Assunta* della volta, *la Natività e la Morte di Maria* ad Antonio da Carracci, figlio di Agostino.¹²

R. Longhi attribuì al giovane Cozza gli affreschi della Madonna del Piano; attribuzione ripresa dalla Miraglia: "Pare che gli affreschi della zona presbiteriale siano stati eseguiti in occasione della cessione del santuario ai Frati Minori irlandesi, vale a dire nel 1656, il che sembra del resto confermato dall'attribuzione degli affreschi stessi a F.Cozza"¹³. L'attribuzione considerata già poco convincente¹⁴ (E. Schleier) è respinta decisamente da L.Trezzani.¹⁵ Il Morera che esclude, in base all'anno della morte le attribuzioni ai fratelli Zuccari e a Ludovico, Agostino, Annibale Carracci (morti tutti prima della data di costruzione della fabbrica seicentesca) riferisce come un recente studio attribuisca l'opera o al Cavalier d'Arpino, che operava in zona, o meglio a Francesco Cozza".¹⁶

In base all'analisi stilistica si può affermare che la realizzazione dell'affresco in esame si colloca nei primi anni '30 del sec. XVII e più precisamente dopo l'inizio della costruzione della nuova fabbrica avvenuto il 15 febbraio 1632. L'analisi dei dati stilistici congiunti all'esame dell'impianto compositivo dell'opera rimandano ad un autore che opera, già in età matura accanto ad uno dei più prestigiosi esponenti del barocco romano: Pietro da Cortona, mentre il disegno d'insieme è attribuibile al maestro stesso.

Il nome dell'autore al quale sembra poter attribuire l'opera è Pietro Paolo Bonzi, detto il Gobbo dei Frutti o dei Carracci (1576-1636). Il soprannome riportato dalle fonti (Baglione), si riferisce ad una deformità fisica del pittore che, formatosi alla scuola caraccesca si era specializzato nel genere della natura morta.¹⁷ Il Longhi, tenendo conto di quanto riferito dal Baglione, ricollega la formazione del Bonzi più che all'ambito caraccesco a quello dell'accademia di G.B. Crescenzi, riconoscendo nel nostro autore il terzo protagonista, insieme al Crescenzi ed a Mao Salini, del momento più felice della natura morta del seicento, quello caravaggesco. Così scrive infatti il Baglione: "Si accomodò in casa de' Signori Crescentij Romani,

e diedesi a dipingere i frutti dal naturale e in quel genio non si poteva far meglio; e quelli Signori havevano gusto di fargli trovare di bellissimi frutti, ed uve diverse, acciocche al segno di valent'huomo egli giungesse." Era il Crescenti stesso che "talvolta havea gusto di far ritrarre dal naturale e andava a prender qualche cosa di bello, e di curioso, che per Roma ritrovavasi di frutti, d'animali e d'altre bizzarrie, e consegnavale a quei giovani, che le disegnavano, solo perché divenisser valenti, e buoni Maestri." Il Baglione inoltre, ci riferisce sulla specialità del Bonzi di rappresentare "uve diverse", "specialità che aveva un valore non solo ideale in tempi in cui l'arte era sempre direttamente legata alla vita ed al commercio artigiano" (BATTISTI 1954).

L'affresco della chiesa capranichese rimanda, in particolare, ad un'opera romana, la galleria di palazzo Mattei che vide il giovane Berrettini al fianco del conterraneo Bonzi quest'ultimo ricevette l'incarico della decorazione della sala da Asdrubale Mattei al termine dei lavori di completamento del palazzo, il 17 aprile 1622. Il Bonzi doveva il suo ingresso al servizio dei Mattei, sulla scia della scuola dei Carracci (MERTZ 1991), grazie alla notorietà raggiunta non solo come pittore di nature morte e di paesaggi, ma anche come buon frescante per l'opera (oggi perduta) realizzata nella galleria di palazzo Giustiniani.¹⁸

L'opera del "Gobbo" a palazzo Mattei è riportata dal Baglione: "Dipinse per il marchese Asdrubale mattei nel suo palagio una Galleria, ove si portò assai bene e, v'espresse varie bizzarrie, e ornamenti con festoni di frutta dal naturale; e vi operò altre cose con buon gusto del Marchese, in fresco lavorate". Il manoscritto autografo (HESS 1954) offre ulteriori notizie in quanto documenta come il Bonzi avesse decorato la galleria "con l'aiuto di chi vi fe le figure". A conferma di quanto riportato dal Baglione, un documento seicentesco conservato all'archivio di casa Mattei (GOLZIO 1942), oltre all'elenco delle pitture realizzate con i relativi prezzi pagati dal committente Asdrubale, riferisce che "la volta della Galleria fu fatta da Pietro Pavolo Bongi da Cortona costa scudi settecento non comprese le pitture delle finestre, et altre fuori della volta, che costarono scudi 70".

Malgrado il documento non riporti il nome del pittore di figure attivo nella galleria, Hess attribuisce l'intera esecuzione al Bonzi, che in qualità di imprenditore avrebbe dovuto fornire anche "lo schizzo d'insieme" con l'eccezione della realizzazione delle figure, per le quali riconosce la mano del Cortona. Già definito "debole figurista" dal Lanzi, secondo il Bellori, P.P.Bonzi "volle anche provare a formar figure e operonne alcuni pezzi ben fatti, dal naturale con buona maniera cavati e assai cacciati". Nella galleria Mattei, come nell'affresco capranichese, il Gobbo si rivela "figurista impacciato, legato però a interessi precisi per un'illuminazione determinata dei corpi, ad un gioco talvolta sottile di ombre portate e dirette" (BATTISTI 1954), mentre sicuro e preciso si rivela nell'esecuzione delle decorazioni di fiori e frutti che scompartiscono la volta nell'esempio romano.

Il Bonzi, che si rivela un esperto decoratore, legato ancora ad un gusto manierista, fa di tale motivo la propria "firma" con cui sigla il proprio modo attardato rispetto all'opera del ben più giovane Berrettini. A riprova di ciò, la sua opera *Giovane con melone* (primi anni del Seicento)¹⁹ è stata riconosciuta da Battisti come un autoritratto dell'autore che sorregge il melone "con la serietà di un simbolo", mentre il melone invece può considerarsi

la firma del pittore, come è evidente anche nell'affresco di Capranica²⁰.

Per la decorazione della galleria Asdrubale Mattei, il committente, aveva richiesto l'esecuzione di due progetti già nel 1621. Il più noto, conservato all'Accademia di Düsseldorf, che propone l'idea di scompartire la volta come nel disegno definitivo, fu attribuito dapprima a Agostino Tassi (HESS, BBRIGANTI) quindi riattribuito più recentemente allo stesso Bonzi (NOEHLES, MERTZ). La volta romana presenta una serie di scene tratte dalle storie di Salomone racchiuse da motivi a monocromo raffiguranti angeli e racemi. Otto clipei in monocromo dorato, raffiguranti scene tratte dal Libro dei Re, adornano il centro delle lunette e le chiavi di volta; in corrispondenza dei "quadri" esagonali sono raffigurate coppie di giovinetti semisdraiati, motivo ripreso nei putti giacenti dell'affresco capranichese²¹. Secondo recenti studi (CARRATÙ 1997) Pietro da Cortona intervenne in un secondo tempo, come documentato, ed avrebbe apportato sostanziali modifiche al progetto d'insieme del Bonzi: l'idea iniziale, che prediligeva l'aspetto più decorativo (disegno di Düsseldorf), venne allora variata in un progetto dove le parti figurative avevano maggior spazio.

Nell'affresco di Capranica, pur riprendendo alcuni spunti iconografici della galleria Mattei, il Bonzi, memore della lezione cortonesca, introduce nel progetto complessivo della volta, elementi di novità riferibili all'ambiente artistico più evoluto degli anni '30 del Seicento. Malgrado il carattere attardato dell'opera capranichese infatti, alcuni elementi più spiccatamente barocchi (sfondamento dello spazio architettonico e accentuata ricerca prospettica) rimandano come si è visto all'esperienza di palazzo Barberini. L'impianto figurativo della volta barberiniana, così ricco nei significati simbolici e allegorici, richiese una lunghissima opera preliminare per tradurre in immagini il programma ispirato dall'erudito Francesco Bracciolini. Malgrado poche testimonianze grafiche rimangano dello studio preparatorio, elementi nuovi per la comprensione del modo di operare di Pietro da Cortona sono emersi dal recente restauro. L'opera ha presentato poche e approssimative incisioni da riporto da cartoni preparatori, a volte neppure seguite fedelmente, funzionali soltanto all'impostazione delle figure nello spazio. Precise sono apparse invece le incisioni che definiscono le membrature architettoniche. Da questi elementi si è dedotto come il Cortona disegnasse direttamente a pennello sull'intonaco fresco oppure usasse colorire le figure sulla base di disegni parziali. Tale metodo presupponeva l'esistenza di un chiaro progetto generale definito fin dall'inizio del lavoro (MOCHI-ONORI 1997). Il metodo del Cortona di riportare direttamente, a mano libera, le immagini sull'intonaco con grande senso delle proporzioni e dei rapporti tra le figure, fa evidentemente escludere dall'opera di Capranica la mano del maestro. L'influsso cortonese dell'opera del Bonzi a Capranica va infatti riferito all'impianto dell'opera, ad alcuni dettagli figurativi (analizzati più avanti) e dal gusto tipicamente barocco di creare una macchina spettacolare che ha un punto di vista privilegiato a sottolineare la longitudinalità dello spazio. La posizione centrale dell'Assunta di Capranica e della Divina Provvidenza a Roma, la chiusura dello spazio in basso (il motivo a conchiglia-la piramide di nemi), l'approfondimento prospettico della zona sommitale, culmine dell'intera composizione (la Trinità-lo stemma Barberini) fanno dell'affresco della

Madonna del Piano una versione semplificata, nonché attardata, della volta barberiniana.

Iconografia dei putti. Le fonti arcaiche

Il putto nell'accezione di amorino nasce come personificazione mitologica del dio Amore, raffigurato con aspetto di fanciullo alato armato di arco e freccia. L'Eros greco, dalla doppia valenza di divinità cosmogonica, rappresentava sia la forza d'attrazione che spinge le cose all'unione sia l'amore sensuale. Nella mitologia greca accanto ad Eros comparve anche Anteros, personificazione dell'Amore ricambiato, fratello di Eros che, come narra il mito, fu affiancato dalla madre Teti a quest'ultimo, affinché crescesse più allegro e giocoso.

Properzio, in una famosa elegia descrivendo Amore così come "gli artisti lo dipingono", lo rappresenta nudo, alato, con i consueti attributi di arco e freccia, ai quali si aggiunse la fiaccola²². Nell'accezione cristiana, l'Antico Testamento attribuisce ai messaggeri di Dio il nome greco di *angeli*. Considerati dapprima come personificazioni della volontà di Dio e poi come componenti di una schiera del cielo e di una corte furono classificati in diverse classi o gerarchie²³. In Isaia (6, 1) si legge: "...Vidi il Signore seduto su un trono alto ed elevato ed i suoi lembi riempivano il tempio. Dei serafini stavano sopra di lui: ognuno di essi aveva sei ali; con due si coprivano la faccia, con due si coprivano i piedi e con due volavano." Il riferimento a piedi, mani e volto, ha indotto gli studiosi a credere che fossero già raffigurati con forma umana. L'immagine del trono del Signore attorniato da angeli si trova nel I Libro dei Re (22,19) "Ho visto il Signore assiso in trono, mentre l'intera schiera celeste stava alla sua presenza, alla sua destra e alla sua sinistra".

A Dionigi l'Areopagita (500 ca. d.C.) si deve la base per la configurazione simbolica del firmamento in schiere di angeli, tale configurazione fornì fondamento teologico alla visione elaborata in età medievale (raffigurazione della Trinità in trono attorniato da angeli, a due ali e serafini, a sei ali). Ancora nel I Libro dei Re e nella Genesi²⁴ si trova la funzione specifica dei cherubini, quali spiriti protettori delle aree sacre (templi e palazzi reali) e rappresentati in forma semi-umana e semi-animalesca, mentre nel capitolo dedicato alla costruzione del tempio si legge: "Su tutte le pareti del tempio, all'intorno scolpì figure di cherubini, palme e ghirlande di fiori, tanto all'interno quanto all'esterno²⁵".

Le fonti coeve

Nell'*Iconologia* di Cesare Ripa²⁶ (1618) la figura del putto/angelo compare in diverse simbologie, in tre casi legate al sentimento amoroso: *La Forza d'amore* rappresentato da un putto alato recante un pesce ed un mazzo di fiori²⁷; *L'Amore domestico* (con arco e faretra sotto i piedi) reggente una clessidra ed un uccellino magro (detto Cinclo) simboli del tempo e della povertà che spengono l'amore e *l'Amor di virtù* con il capo cinto da una ghirlanda d'alloro (allegoria della Prudenza) e recante altre tre ghirlande nelle mani (Giustizia., Fortezza e Temperanza²⁸). Il

putto a cavallo del delfino e con fusciasca intorno al petto simboleggia, nel Ripa, *l'Animo piacevole, trattabile e amorevole*. Gli amorini in coppia in posizione simmetrica, con una gamba alzata e le braccia alzate verso una figura di donna, compaiono nell'immagine della *Riconciliazione d'Amore*. Anche il *Crepuscolo della mattina* ed il *Crepuscolo della sera* sono raffigurati tramite angeli con una stella sul capo recanti, il primo, un'urna da cui sgorgano gocce di rugiada e una fiaccola accesa, rivolta verso il basso, mentre una rondinella gli vola accanto, il secondo è ritratto nell'atto di lanciare una freccia, mentre con l'altra mano tiene una nottola con ali spiegate. Nello stesso testo compare l'angelo, vestito di rosso e giallo con una fiamma sul petto come allegoria del *Desiderio verso Dio*.

Diretto referente del trittico capranichese appare l'immagine del *Genio, come figurato da gl'Antichi*, e ripreso dal Cartari, che il Ripa ritrae come un fanciullo dal volto allegro e sorridente, incoronato di papaveri, che tiene, nella mano destra spighe di grano e nella sinistra pampani d'uva.

Il tema "bacchico", così esplicito nell'affresco del Bonzi, trova le proprie fonti letterarie nella poesia giocosa, burlesca dell'epoca (cfr. *Le vendemmie di Parnaso* nelle *Rime*, 1605 di G. Chiabrera²⁹), mentre il tema del trono celeste circondato da schiere di angeli è tratto, con le sue implicazioni scenografiche, dai poemi seicenteschi.

Nell'*Adamo* dell'Andreini, pubblicato nel 1613 a Milano, al coro di angeli del prologo fa seguito la descrizione del fascino della bellezza religiosa dell'universo: *Serafini cantando*:

O superbo apparato
e di Luna, e di Sol gran lumi ornato
ne gli angeli canoro
ne le sfere sonoro:
Oh come vai destando
a grand'atto d'amore
l'uom farsi spettatore!

Il motivo degli amorini danzanti si ritrova nel poema *L'Adone* di G.B. Marino, pubblicato a Parigi nel 1623 e tratto dalla nota favola mitologica di Venere che s'innamora di Adone, provocando l'ira e la vendetta di Marte³⁰. L'autore sottolinea la morte di Adone tramite un balletto di putti, che sebbene in una danza funebre, hanno la funzione di "decorare" la scena:³¹

Mille piccioli Amori a trecce a trecce
Quasi di vaghe pecchie industri essami,
segnando ne le rustiche cortecce
l'infortunio crudel, gemon tra i rami...

S. Errico, nel poemetto *La via lattea* edito nel 1614 e dedicato a Scipione Borghese descrive una giostra di putti festanti sfruttando i temi legati al mare:

Or inarcan le braccia ed a gli aspetti
son con archi d'argento ignudi Amori;... si tuffan, s'ergon, fan
carole e balli
per l'ampie vie de' trasparenti calli...
e più avanti a corona delle divinità marine si legge:
stuol d'ignudi Amoretti a guizzar venne

A.M. Narducci (perugino, autore di rime pubblicate nella *Raccolta dei sonetti di autori diversi ed eccellenti dell'età nostra*, di G. Guicciardini, Ravenna 1623) descrive i puttini nell'atto di volare:

O fra i bei rami d'or volanti Amori,

mentre G. Preti, il più celebre dei marinisti, le cui *Rime* (Venezia 1614) ebbero numerose edizioni fra cui quella accresciuta e pubblicata a Perugia nel 1632, riprende la raffigurazione classica dei putti:

Parean le Grazie e i faretrati Amori
ministri a lei d'intorno.

L'immagine arcaica del putto munito di arco e frecce si trova anche in G. Salomoni. La prima parte delle sue *Rime* fu pubblicata a Udine nel 1615 e poi ristampate ampliate a Venezia nel 1626. In una di queste poesie dal titolo *La bella vecchia* si legge:

Le tue ciglia falcate,/ l'inarcate tue ciglia/ ond'han gli Amori ancor le destre armate./ sembrano (oh meraviglia!)/ inutil arme e fragili stromenti, più che mai possenti/ sen van co' loro arcieri e mietitori/ mietendo l'alme e saettando i cuori.

Concordemente con le fonti letterarie coeve, si individuano così nell'affresco capranichese due tematiche legate ai putti: un tema sacro, connesso alla raffigurazione del trono divino circondato e tutelato dalle schiere di angeli, che si trova ovviamente anche nella rappresentazione dell'*Assunta*, ed un tema laico legato ai motivi dei poemi dei marinisti ed ai madrigali bacchici. Quest'ultimo tema si rivela ricchissimo di spunti compositivi: il più felice, è il "trittico" di amorini al di sopra dei finti timpani delle finestre, con putto centrale uscente dal vaso; i putti affiancati alle anfore baccellate; le coppie di putti reggenti la fusciasca (e la versione con singolo amorino che allude al secondo nascosto dalle nubi), il tema dei putti tra le nuvole (in particolare: quello di schiena che sembra sorreggere i nubi, l'amorino ai piedi del Creatore disteso sulla nuvola, quello che sostiene la pressione del piede dell'angelo ed il putto aggrappato ad una nuvola) ed il putto nella conchiglia posta a fondale dell'intera composizione (quasi alludente ad un virtuale spazio absidale), che sostiene un gran melone (presumibilmente la "firma" dell'autore) ed un fascio di fiori e frutta.

In queste composizioni i putti, avendo perso ogni connotazione sacra, ricordano molto più da vicino i bacchini di cui è ricchissima la produzione pittorica cinque-seicentesca.

Nel *Trionfo di Bacco e Arianna* (Annibale Carracci, 1597-1600, palazzo Farnese) i 4 putti alati, che coronano la scena, conducono oggetti simbolici: la corona della vittoria, l'anfora, il bacile, il timo pieno d'uva. Si noti in quest'opera la composizione "a trittico" dei putti, privi di ali, al centro della scena. Sia per i putti a terra che quelli in volo, si predilige la posizione di derivazione classica di un putto posto di spalle e l'altro di fronte, che si ritrova anche a Capranica. Il motivo capranichese del putto centrale uscente dal vaso con puttini sdraiati posti lateralmente appare ripreso dal *Baccanale* di Poussin (Palazzo Chigi, 1623-24) dove compare l'amorino che si infila nel grande vaso baccellato ed, in primo piano, un altro che, semisdraiato, sostiene il peso di un'anfora che lo sovrasta. Iconograficamente correlati all'*Assunta* appaiono i puttini alati in atto di sostenere le nubi, allontanandole dalla figura centrale, nella tela di Cento del Guercino (1622). Rispetto a questo esempio, che precede di almeno 9 anni l'affresco di Capranica, l'autore attivo alla Madonna del Piano, appare più arguto ed inventivo: le figurine tra le nubi alla base della scena della Trinità vengono sfruttate per rompere la rigida simmetria imposta dall'iconografia tradizionale. E' lo stesso Guercino, nell'*Aurora* del Casino Ludovisi

(1621), che interpreta in modo moderno la formula del putto reggi-cortina: l'amorino che alza il manto allude probabilmente al levarsi delle tenebre al giungere dell'alba. Più tardi a Capranica si ritrova l'immagine del putto, ritratto di spalle, atto a sollevare un telo che scopre l'anfora. Il tema della cortina, sicura allusione alla sacra rivelazione o, più laicamente, allo svelamento di un segreto, è frequente nell'arte tra '500 e '600. Si ricordi a questo proposito, come esempio di interpretazione sacra del tema, l'aprirsi della cortina nella *Madonna sistina* di Raffaello o come allusione ad una spietata violazione dell'intimità la *Morte di Maria* del Caravaggio.

L'opera di Guido Reni offre un ampio repertorio della figura del putto: nella pala della Pietà dei Mendicanti (iniziata il 13 nov. 1613), i 4 putti alla base sorreggenti gli attributi dei Santi appaiono nelle diverse posture (i due centrali seduti con i volti diversamente orientati, il putto a destra girato di tre quarti, quello all'estrema sinistra inginocchiato nell'atto di parlottare con il vicino) appaiono come elemento dinamico, essenziale all'intera composizione. Tra gli anni 1625 e 1635 le opere del Reni presentano una raffigurazione dei putti più canonica e stereotipa: tra queste la coppia di putti alati nella *Maddalena penitente* (1627) posti in diagonale e trattati in modo accuratissimo, hanno tratti fortemente caratterizzati. Il tema dei putti/angeli che compaiono tra le nuvole è trattato diffusamente dall'arte degli anni '20 e '30 del '600: nell'*Annunciazione* del Reni due puttini, uno a mani giunte, l'altro con il braccio destro alzato a contenere i nemi, si affacciano obliquamente e staticamente sulla scena, unici elementi di moto, il drappo e la ricca capigliatura in luce, tratto quest'ultimo ripreso nella *Madonna del Rosario* dello stesso Reni (anni '30 del '600)³². Nell'*Amor sacro e Amor profano* del Reni (1622-23) si trova una diversa interpretazione del tema, il putto bendato ed alato, qui rappresentante l'amore sensuale assume una più chiara connotazione: è l'iconografia del Cupido cieco, tradizionale sebbene più rara. La figura, trattata in modo estremamente dinamico grazie al gioco di ombre ed alla postura con gamba piegata e appoggiata su un piano arretrato, con la torsione del busto e del capo rende la tridimensionalità dello spazio. La ricerca esasperata di approfondimento prospettico dello spazio porta il Lanfranco nell'affresco della cupola di Sant'Andrea della Valle (*La gloria celeste con la Vergine Assunta*, 1625-26) a realizzare un triplo giro di nubi, angeli e santi, dove, in particolare tra la schiera più prossima all'imposta della cupola, si possono trovare putti aggrappati alle nubi (a destra dell'*Assunta*) o intenti a sostenerne il peso (ai piedi dell'*Assunta*), come nell'affresco capranichese.

Nella vivacissima composizione alla base della lanterna della volta del Lanfranco si riscontra il motivo del "trittico" di putti e il tema dei putti con ghirlanda. Nell'opera del Sacchi degli anni '30 del '600 si trovano altre variazioni sul tema, trattato ora con maggiore attenzione alla resa prospettica dei volti dei putti (già presente in Guido Reni nella *Coppia di Angeli* con la Mitria in S. Maria dei Servi a Bologna, 1613): tra questi esempi i più notevoli sono la coppia di putti della *Visione di S. Bonaventura* (Roma, S. Maria della Concezione, 1635-36), uno seduto dal busto leggermente inclinato e ruotato che porge con la destra un bacile ad un altro putto alato, in piedi, dal volto nascosto ed il putto che sorregge il velo nelle *Tre Maddalene* (convento di S. Salvi a Firenze, 1632) molto simile al putto che sostiene la fuscaccia

del nostro affresco. Del 1632-33 *La Sacra Famiglia* (collezione O. Reinhart) di Poussin presenta il motivo del "trittico" di putti/angeli per due volte reiterato: il gruppo a terra, visto in prospettiva dei due putti inginocchiati ed il terzo al centro che tende il braccio al Bambino, mentre il gruppo in alto risulta composto di due putti reggenti gli attributi ed il terzo centrale, posto di spalle che solleva il drappo.

Pietro da Cortona (affresco di Palazzo Barberini, 1633-39) riprende e arricchisce tutti i tradizionali temi iconografici legati alla rappresentazione dei putti:

1) La ricchissima cornice dipinta che perimetra l'area centrale presenta il motivo dei putti con ghirlande in monocromo. Gli amorini, in posizione diagonale e frontale sul lato sinistro, ma posti di spalle sul lato destro dell'affresco, sono ritratti con le braccia distese su ampie volute, trattate quest'ultime come larghi mantelli da sostenere. In questo motivo riemerge il tema del putto reggi-cortina (con gamba e braccia alzate) abbinato, in maniera moderna, che privilegia la rottura dello spazio prospettico, al motivo "araldico" dei putti con ghirlande.

2) E' presente il motivo del putto seduto sulla cornice, con gamba a penzolari nel vuoto, ma qui con gamba piegata e sorreggente una grande chiave.

3) Variazione del tema precedente è il putto che si affaccia dalla testa del satiro del cornicione e che sorregge la corona d'alloro. Tale motivo è poi direttamente ripreso dal putto uscente dal vaso, con mantello e grappolo d'uva, sul finto-timpano nell'affresco capranichese.

4) Ulteriore variante del motivo reggi-cortina è il putto sorreggente il sipario con una sola mano mentre fa capolino dal retro del drappo; il corpo è completamente coperto, il viso sorridente quasi beffardo, rivolto verso lo spettatore.

5) Altro diretto antecedente del putto di spalle dell'opera capranichese, è la figura dell'amorino sorreggente l'alloro dello stemma Barberini, risultando quest'ultimo di mano più sicura ed esperta sia nell'uso più deciso della prospettiva, che nel trattamento chiaroscurale della figurina. Altro esempio, meno scorciato dalla prospettiva, è la figura del puttino alato che quasi si nasconde nel mantello di Cronos, già intento a pascersi dei suoi figli (ritratti come putti alati).

6) Il motivo della coppia di amorini con fuscaccia della *Madonna del Piano* è qui anticipato, dal Cupido alato con ghirlanda, adorno di un ricco mantello, alla base delle Parche. E' da notare come, sia nell'esempio romano che capranichese, si prediligano nascondere i volti dei putti.

7) Altro tema, caro all'iconografia classica filtrata dalla lezione di Poussin, e ripreso da Pietro da Cortona è quello della lotta tra puttini (Eros ed Anteros): si noti infatti la coppia di cupidi l'uno disteso, armato di arco e frecce, sovrastato dall'altro intento a strappargli le ali.

8) Il putto, che dovrebbe sorreggere le chiavi dello stemma, appare piuttosto ritratto in posizione distesa, con braccia piegate dietro la nuca e gambe anch'esse piegate ed appoggiate sulla chiave.

In conclusione, dall'analisi fin qui condotta, si evince da un lato la grande sapienza di P. da Cortona nel reinterpretare temi iconografici tradizionali, che vengono aggiornati ed arricchiti di nuovi schemi compositivi e di aggiornati attributi; dall'altro la capacità dell'autore dell'affresco capranichese di far propri alcu-

ni di questi temi, inventandone di nuovi. Rispetto all'esempio romano, l'opera capranichese dimostra così maggiore lucidità ed essenzialità nell'esposizione dei temi figurativi, ridotti nel numero e depurati dalla pletora di decorazioni che appesantisce invece l'intera composizione cortonesca.

La chiesa della Madonna del Piano: cronologia storica

- 6 agosto 1559, esisteva sul luogo “un'edicola in cui era dipinta l'immagine della SS.ma Vergine tenuta in molta venerazione, sotto il titolo della Madonna del Piano” (BALDUCCI 1924).
- 8 gennaio 1559, i padri eremiti agostiniani subentrano alla confraternita dei cacciatori nella cura dell'edicola (BONASOLI 1781).³³
- 18 agosto 1559, il Vignola presenta il disegno ed il modello della nuova chiesa da realizzarsi sul luogo dell'edicola, ritenendo inoltre opportuno di recarsi personalmente sul luogo per dare inizio ai lavori. Di fronte al progetto vigolesco, il maestro Stefano al Consiglio così si esprime “el disegno...e bello et onorevole”(ACC³⁴, Registro dei Consigli degli anni 1559-1561, A° 787, fol.74r, 75r., in MIRAGLIA M., *Il Vignola e la chiesa della Madonna del Piano a Capranica Viterbese*, in “Commentarii”, XX, 1969, p.200).
- 3 settembre 1559, si cominciò a “tirari i fili secundo il disegno fatto da Jacopo Vignola architetore; nella descrizione del complesso viene distinta la “Fabrica Vecchia” dalla “Struttura del Mon. Ro. La chiesa, lunga 12 canne e larga 4 con “campaniletto a campana”, presentava una stanza che serviva per il monastero ed una che immetteva nel vecchio coro, che al momento della redazione del documento risulta “difatto”, ed una sagristia nuova attaccata a d.^a Chiesa”, che non era stata conclusa perché mancava il soffitto (ACC, A°787)³⁵; il complesso “fu fondato, et eretto l'anno 1559, ma con li danari di chi fosse fondato, et eretto non si trova mem.”³⁶. Il primo progetto presentato dal Vignola sembrò costoso così gli anziani del paese furono incaricati dal Consiglio di richiedere al Vignola un secondo progetto, ma nel caso in cui l'architetto non ne avesse fornito un altro si sarebbe dato inizio alla costruzione secondo il primo disegno. Affinchè i lavori procedessero speditamente furono eletti come soprastanti alla fabbrica Cola Cervino e Andrea di Matteo con pieni poteri di scegliere dei *capideci* cioè dei maestri muratori che fossero a capo di squadre di dieci operai. Nel consiglio tenuto lo stesso giorno il padre priore Bonifacio obiettò che il disegno del Vignola comportava, dati i pesi delle volte, la realizzazione di fondazioni a grande profondità laddove si trovava una cava di pozzolana, propose quindi di “tirar detta fabrica un poco più sopra da dodici o unici palmi” perché così facendo si “leverebbe la spesa di edificare in quel basso” (sulla cava di pozzolana) e in più non si sarebbe dovuto “admovere l'altare” precedente “de la beata Vergine”. In questo modo l'altare e l'entrata principale, che nel progetto vigolesco erano in “schincio”, si sarebbero trovati in asse.
- 5 e 8 maggio 1560, si registra una pausa o un rallentamento dei lavori di costruzione della chiesa.
- 7 febbraio 1561 una donazione di tale Odidia e del suo fratellastro Giovanni di Maria a favore dei frati mansueto e Menico e

del padre Bonifacio permette la ripresa dei lavori.

- 28 aprile 1562, i frati della Madonna del Piano propongono una variante al progetto del Vignola. Tale variante riguardava la copertura a volta che si proponeva di sostituire con un tetto piano o comunque meno costoso. A questa data erano stati probabilmente già eretti i muri perimetrali (MIRAGLIA 1969) già previsti per sostenere la copertura di progetto, infatti quando maestro Giovanni muratore venne interpellato per una perizia rispose che “ si “haranno da tenere volte come nel disegno del Vignola”.
- 3 maggio 1565, dopo sei anni dall'inizio della costruzione si decide di attuare il disegno del Vignola.
- 10 giugno 1565, risulta che il frate Antonio Scoto “domanda aiuto de opere de la Coi.ta per ritrovare e cercare...certe petrare belle per far concie” per la Madonna del Piano. In questa occasione fu scavata una cava di tufo in prossimità della chiesa, che corre come una galleria nella cosiddetta “valle Santi”, mentre la cava di pozzolana ad uso del cantiere si trovava alle spalle della chiesa stessa. Ad eccezione del coronamento, pozzolana e tufo furono i materiali che furono usati nella costruzione vigolesca (MIRAGLIA 1969).
- 1582, su committenza del Duca di Bracciano Paolo Giordano Orsini, si decise di tracciare una strada che porti dalla porta di S. Antonio alla chiesa della Madonna del Piano. La motivazione invocata per l'attuazione della nuova strada è il percorso processionale dal centro alla chiesa della Madonna del Piano.
- 14 aprile 1630, si ha notizia di una minaccia di crollo delle “volte e muraglie de la chiesa...di maniera tale che hanno bisogno di reparatione e remedio...saria bene che la Coi.ta abbracciassi questo negotio se non per altro almeno acio quello si può recuperare...sarà necessario di scaricare li tetti e volte e posare di nuovo tetto e soffitto sopra il cornicione”. Per il restauro della chiesa viene richiesta la perizia di un architetto che “disse pubblicamente che la chiesa minacciava ruina evidente e che il tutto viene dal gran peso delli tetti et archi aggiuntavi la cattiva materia della de la fabrica che per renderla stabile è necessario smantellarla fino al cornicione”.
- 3 dicembre 1631, nonostante i sopralluoghi e le perizie, la chiesa crolla (la relazione sul crollo è stilata in data 5 dicembre 1631).
- 15 febbraio 1632, è iniziata la costruzione della nuova chiesa con riutilizzo di alcune parti della chiesa primitiva (parti dei muri perimetrali e la facciata, le cui tozze torrette di coronamento sono frutto di un intervento posteriore, la parte muraria del timpano con oculo è, secondo la Miraglia, opera di un intervento seicentesco).
- 1652, in seguito alle soppressioni innocenziane gli agostiniani lasciano definitivamente il convento.
- 8 maggio 1656, dopo l'assegnazione dei proventi al vescovo di Sutri, la gestione del convento fu affidata ai frati minori irlandesi del collegio di S. Isidoro a Roma, stanziati nel complesso fino agli anni '80 del sec.XX. Oggi il convento, dopo un lungo periodo di abbandono è stato acquisito dalla vicina villa Paola, succursale dell'I.D.I. di Roma che intende recuperare il piano terreno del convento, adibendolo ad uffici. È in fase di realizzazione un parcheggio, adiacente al convento, a servizio della clinica.
- 1865, il vescovo di Nepi e Sutri in visita pastorale a Capranica annota che la chiesa della Madonna del Piano stava cadendo in

rovina.

- 1866-1869, si effettuano lavori di “riparazione” che interessano l'edificio conventuale
- 1890, continuano i lavori alla fabbrica del convento; viene realizzata una nuova libreria.
- 1891, viene rifatto il pavimento della chiesa e delle cappelle.
- 1926, restauro dell'altare maggiore e di quelli laterali, compresi stucchi, decorazioni, tele e mense degli altari stessi.
- 1946-48, si eseguono lavori di “rinnovamento” che consistono: nel rifacimento del pavimento in marmo per l'intera chiesa compreso il coro, nella realizzazione del cancello, delle vetrate colorate della finestra sopra l'altare e nelle cappelle laterali e della balaustra in marmo. A questa data risale anche il restauro del convento, al quale è stata aggiunta una nuova ala.

FONTI

- G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori, scultori ed architetti*, Roma 1642, p.343.
- C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice*, 1678, ed. a cura di G.Zanotti, Bologna 1841, II, p.91.
- N. FABBRINI, *Vita del Cav. Pietro Berrettini da Cortona, pittore ed architetto*, Cortona 1896, p.51.
- C. RIPA, *Iconologia*, Padova 1618 ediz. a cura di P.Buscaroli, Torino 1991, pp.42-45, 49-51, 106-108, 119, 146-148, 173-174, 183-184.

BIBLIOGRAFIA

- O. H. GIGLIOLI, *Disegni inediti di Pietro da Cortona*, BAste, II, 1922-23, p.498 e segg.
- R. LONGHI, *Precisazioni nelle gallerie italiane*, Roma 1928, riedito in “Saggi e Ricerche. Opere complete”, Firenze 1967.
- V. GOLZIO, *Le pitture nelle volte del palazzo Mattei in Roma*, in “Archivi”, 1942, p.46 e segg.
- Marino e i marinisti*, a cura di G.G. Ferrero, Milano 1954.
- E. BATTISTI, *Profilo del Gobbo dei Carracci*, in “Commentari”, V, (1954), pp.290-302.
- L. SALERNO, *L'opera di Antonio Carracci*, in “Bollettino d'arte”, XLI, (1956), pp. 30 e segg.
- S. BOTTARI, *Un'opera di Pietro Paolo Bonzi*, in “Arte antica e moderna”, 11, (1960), pp.294-295.
- G. BRIGANTI, *Pietro da Cortona dalla volta Barberini alla Sala della Stufa*, in “Paragone”, XII, (1961), pp.3-24.
- J. HESS, *Tassi, Bonzi e Cortona a Palazzo Mattei*, in “Paragone”, 143, (1961), pp.303-315.
- G. DE LOGU, *La natura morta italiana*, Bergamo 1962, p.173.
- M. GREGORI, *Pietro Paolo Bonzi*, in “La natura morta italiana”, catalogo della mostra, Milano 1964, pp.40-41.
- M. MIRAGLIA, *Il Vignola e la chiesa della Madonna del Piano a Capranica Viterbese*, in “Commentari”, XX, (1969), pp.199-209.
- R. WITTKOWER, *L'età del Barocco, Pietro da Cortona*, in “Arte e Architettura in Italia, 1600-1750”, Torino 1973, p.208.
- T. PUGLIATTI, *Pietro Paolo Bonzi, paesista*, in “Quaderni dell'Istituto di Arte medievale e Moderna”, Università di Messina, 1, 1975, pp.15-23.
- E. PANOFSKY, *Studi di Iconologia*, Torino 1975, pp.170-178.
- M. MARINI, *Del Signor Giovanni Battisti Crescentij Pittore*, in “The Paul Getty Museum journal”, 9, (1981), p.127.

- G. BRIGANTI, *Pietro da Cortona o della pittura barocca*, Firenze 1982, pp.155, 161, 163, 169.
- P. CHIRICOZZI, *Le chiese di Capranica (culto arte e tradizioni dalle origini ad oggi)*, Roma 1983, p.107-121.
- L. SALERNO, *La pittura morta italiana*, Roma 1984, p.92.
- L. SPEZZAFERRO, *Un imprenditore del Primo seicento: Giovan Battista Crescenzi*, in “Ricerche di Storia dell'Arte”, 26, (1985), pp.58-59.
- C. BALDASSARRE, *La chiesa della Madonna del Piano a Capranica*, tesi discussa presso l'Accademia di Belle Arti, rel. M. De Luca, a.a.1986-87, pp.61-73.
- T. CAPPELLETTI, *La committenza di Asdrubale Mattei e la creazione della Galleria nel palazzo Mattei di Giove a Roma*, in “Storia dell'Arte”, 76, (1992), pp.256-295.
- T. MORERA, *Capranica nella storia e nell'arte*, Roma 1994, pp.17-28.
- L. MOCHI-ONORI, *La galleria di Palazzo Mattei e la decorazione di Pietro da Cortona*, in “Caravaggio e la collezione Mattei, catalogo della mostra (Roma 1995), Milano 1995.
- A. COTTINO, *Pietro Paolo Bonzi detto il Gobbo dei Frutti o il Gobbo dei Carracci* in “La scuola dei Carracci. I seguaci di Annibale e Agostino”, a cura di E. Negro e M. Pirondini, Modena 1995, pp.125-136.
- E. GUIDONI, *Giorgione e i volti nascosti*, Roma 1996, p.33.
- T.CARRATU', *La volta di Palazzo Barberini*, in “Itinerari cortoneschi a Roma”, Milano 1997, pp.47-48.
- J. MERTZ, *Cortona giovane*, in “Pietro da Cortona 1597-1669”, catalogo della mostra a cura di A. Lo Bianco (Roma 1997-1998), Milano 1997 pp.60-63.
- L. MOCHI-ONORI, *Pietro da Cortona per i Barberini*, ibidem, pp.78-85.
- J. MERTZ, *Cortona giovane*, ibidem, Milano 1997 pp.60-63.
- L. MOCHI-ONORI, *La piccola galleria e il grande salone di Pietro da Cortona in palazzo Barberini. Alcuni risultati dei restauri*, in “Pietro da Cortona”, Atti del convegno internazionale Roma-Firenze 12-15 nov.1997, a cura di C.L. Frommel e S. Schütze, pp.36-38.
- S. PROSPERI VALENTI RODINO', *I disegni di Pietro da Cortona nella raccolta di Padre Sebastiano Resta*, ibidem, pp.179-188.

NOTE

¹ L'opera di costruzione del coro s'inquadra nella ricostruzione parziale della chiesa avvenuta in seguito al crollo del 3 dicembre 1631 (la relazione sul crollo fu stilata il 5 dicembre 1631). Dalle fonti documentarie (MIRAGLIA 1969) il 15 febbraio 1632 è iniziata la ricostruzione della nuova chiesa che manteneva il fronte e parte dei muri laterali: la costruzione del coro rettangolare, a pareti divergenti, risale a questa fase. I committenti del coro furono i Marchesi Nardini come si evince dallo stemma di famiglia che ne domina l'entrata (MORERA 1994).

² Cfr. Nel Nuovo Testamento, anche il Vangelo secondo Matteo (3, vers. 16p e 28, vers.19).

³ I volti nascosti sono rintracciabili anche in questo affresco (si noti il cartiglio nelle modanature delle finestre). Per la tematica sui volti rintracciabili nelle pieghe delle vesti e nei panneggi cfr. GUIDONI E., *Giorgione e i volti nascosti*, Roma 1996, p.33.

⁴ Il mantello del profeta Elia divide le acque del Giordano, e dopo il

rapimento del veggente sul carro di fuoco, il suo scolaro Eliseo lo indossò per ripetere il miracolo (II Re 8, 13-15).

⁵ Il ruolo di protagonista incontrastato della pittura romana fu inoltre sancito dall'elezione del Berrettini a principe dell'Accademia di S. Luca avvenuta nel 1634, a riconoscimento della stima che i colleghi pittori nutrivano per il maestro.

⁶ ARGAN 1970, III, p.330.

⁷ Tale vista privilegiata è parsa essere piuttosto ravvicinata all'arcosolio, in asse con il centro della lesena tra ultima e penultima campata (corrispondente ad 1/3 della lunghezza della navata). Da questo punto infatti risulta massimo l'effetto di dilatazione dello spazio in verticale, grazie allo "sfondamento" della volta di copertura nella scena della Trinità; si coglie nella sua interezza l'immagine dell'Assunta, rivolta verso la navata e, per ultimo, si ha la vista del putto di fondo nella conchiglia, nella sua giusta dimensione. Rispetto a quest'ultimo punto si può forse riconoscere la volontà di rappresentazione anamorfotica del putto stesso, che data la posizione (spicchio di volta a chiusura del coro), risulta molto lungo ad una visione ravvicinata, mentre dal punto di vista privilegiato risulta nella sua più armonica proporzione. L'eccessiva lunghezza del corpo del putto che si distende lungo l'arco della volta, potrebbe invece essere dovuto all'imperizia della mano dell'aiuto del Bonzi.

⁸ R. WITTKOWER, *L'età del Barocco, Pietro da Cortona*, in "Arte e Architettura in Italia, 1600-1750", Torino 1973, p.208.

⁹ Per Wittkower l'aureola della figura, allegoria della Provvidenza, costituisce "il centro del significato" della complessa rete di temi ai quali allude l'intera composizione.

¹⁰ Questo, a nostro parere, si deve alla mano dell'aiuto di Pietro da Cortona che interpreta in modo più fiacco i nuovi valori luministici e il trattamento fortemente marcato dei chiaroscuri proposti dal maestro.

¹¹ Venturi (IX, 5, 1932, p.837) considera gli affreschi capranichesi l'opera di esordio di T.Zuccari. Si ricordi che Taddeo Zuccari muore nel 1566.

¹² Salerno attribuisce ad Antonio da Carracci gli affreschi del palazzo Mattei raffiguranti *Giacobbe e Rachele al pozzo* e *Isacco benedice Giacobbe* e ne sottolinea l'affinità con gli affreschi della Chiesa della Madonna del Piano (L. SALERNO, *L'opera di Antonio Carracci*, in "Bollettino d'arte", XLI, 1956, pp. 30 e ss.).

¹³ M. MIRAGLIA, *Il Vignola e la chiesa della Madonna del Piano a Capranica Viterbese*, in "Commentari", XX, (1969), p. 205.

¹⁴ E. SCHLEIER, *Inediti di F. Cozza, Arte illustrata a.1971, n° 43-44, pp.5-25.*

¹⁵ Cfr. L. TREZZANI, voce *F. Cozza* nel Dizionario Biografico degli Italiani, Roma 1984, 30, p.538.

¹⁶ Cfr. T. MORERA, *Capranica nella Storia e nell'Arte*, s.l. 1994, pp.25, 26.

¹⁷ Il soprannome "Gobbo dei Carracci" risale al Malvasia (C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice*, 1678 ed. a cura di G. Zanotti, Bologna 1841, II, p.91). La grandissima fama che il Bonzi raggiunse nel genere della natura morta è testimoniato dall'essere uno dei pochissimi pittori citati negli inventari di grandi collezioni (Giustiniani, Barberini e Medici).

¹⁸ La famiglia Giustiniani risultava legata a quella Mattei per il comune ambiente culturale.

¹⁹ Il dipinto distrutto a Berlino, risulta già inventariato nel '600 come opera del Bonzi nella collezione di Vincenzo Giustiniani.

²⁰ La "firma" dell'autore è posta chiaramente in evidenza: il putto nella conchiglia sulla parete di fondo, sorregge il melone, motivo che viene ripetuto nella composizione a ghirlanda: il melone è raffigurato sempre in corrispondenza delle cornici all'intersezione delle volte. Nella volta di palazzo Mattei il melone si ritrova alla base dello stemma della casata committente mentre dalle fonti rinascimentali che riportano il nome di *pepone* per designare il melone (G. CANEVA,

op. cit., pag. 128) si evince che questa forse era la firma di Pietro Paolo Bonzi che probabilmente può rintracciarsi anche nel suo nome: PiEtro PaOlo boNzi.

²¹ Al Bonzi vengono attribuite anche le raffigurazioni dei feudi della famiglia Mattei.

²² Questi attributi si ritrovano nell'*Octavia* di Seneca, nell'*Asino d'oro* di Apuleio ed in numerosi epigrammi ellenistici. Il tipo del putto rinascimentale, imitazione consapevole dei modelli classici, viene così rappresentato nudo, fanciullo o persino bambino, alato, armato di arco e frecce (o meno frequentemente di una fiaccola), con gli occhi coperti da una benda o fascia, mentre scompare la figura con le zampe di grifo. Nel Rinascimento in particolare, le due figure di Eros ed Anteros (in età classica inteso come Dio dell'Amore reciproco) venne spesso interpretata come lotta tra Amor sacro e Amor profano o Amore Sensuale e Virtù (Anteros).

²³ Tra gli altri ricordiamo i Cherubini, i Serafini (a sei ali), gli Arcangeli e gli Angeli. In particolare i Serafini vengono descritti come esseri celestiali, vicini al trono di Iahvè, con volto, piedi e mani. (Isaia VI, 2-7).

²⁴ Genesi (3, 22-24). Anche Dio, dopo il peccato di Adamo, si ritrae nel proprio mondo, ormai distante, tutelato dai cherubini.

²⁵ I° Libro dei Re (6, 29).

²⁶ C. RIPA, *Iconologia*, Padova 1618 ediz. pratica a cura di P.Buscaroli, Torino 1991; vol.I pp. 42-45, 106-108, 183-184; vol.II pp. 146-147.

²⁷ Il Ripa rende in immagine quanto descritto dall'Alciati: *Nudus Amor ...nec faculas, nec quae cornua flectat habet, altera sed manuum flores gerit, altera piscem, scilicet ut terraeiura, det, atque mari...* (C.RIPA, *op.cit.*, p.173).

²⁸ L'autore sottolinea come intendesse "mostrare doppiamente la virtù con la figura circolare e con il numero ternario, che è perfetto delle corone".

²⁹ Due volte l'anno gli accademici della crusca si riunivano in simposio, detto *stravizzo*, nel quale si leggevano, s'improvvisavano o si discutevano componimenti letterari. Le lodi del vino erano celebrate tramite i madrigali bacchici.

³⁰ Il poema attinge spunti e motivi da Ovidio e Apuleio, ma anche da autori della tarda latinità come Claudiano.

³¹ Alcuni critici hanno riconosciuto che tale senso della decorazione derivasse al Marino dalle arti figurative; è nota la vicinanza del Marino ai temi figurativi (*La Galeria*, Venezia 1619, illustrazione in versi di sculture e quadri reali o immaginari).

³² Qui la versione classica del modello compare nei due putti/angeli a sostegno della corona e nella triade di figurette, rappresentate solo dai busti, che gioca con le rose e i rosari.

³³ T. BONASOLI, *Notizie della religione agostiniana e della Provincia Romana*, mss. 1780, in "Relazione dei conventi o soppressi o levati della Provincia Romana", Archivio generalizio agostiniano.

³⁴ Per ACC si intende l'Archivio comunale di Capranica, per AGA l'Archivio Generalizio degli Agostiniani.

³⁵ La "fabrica vecchia" comprendeva: una loggia con una cantina ed uno stanzino, un pozzo, una stanza sotto la loggia ed un'altra che era la sacrestia vecchia; la "fabrica nova" consisteva nel monastero vero e proprio, (ACC, A° 787).

³⁶ AGA, *Monastero de' PP. Dell'Ord. Di S. Ag.^{mo} situato nella terra di Capranica*, Libro II 4, fogli 410,411,412, Roma 1650 in M. CARUSI, *Un documento su Chiesa e Convento della Madonna del Piano* in "Arte a Capranica dal Medioevo al Novecento", a cura di E. Guidoni, p. 49.



P. P. Bonzi e altri, L'affresco del coro della chiesa della Madonna del Piano a Capranica, post 1632.



P. Da Cortona, Bottalla e aiuti, Il Trionfo della Provvidenza, (Roma, Palazzo Barberini, 1632-39).



Veduta dell'affresco capranichese dal punto di vista privilegiato.



P. Da Cortona, L'Assunta di Palazzo. Barberini, diretto antecedente del quadro capranichese.



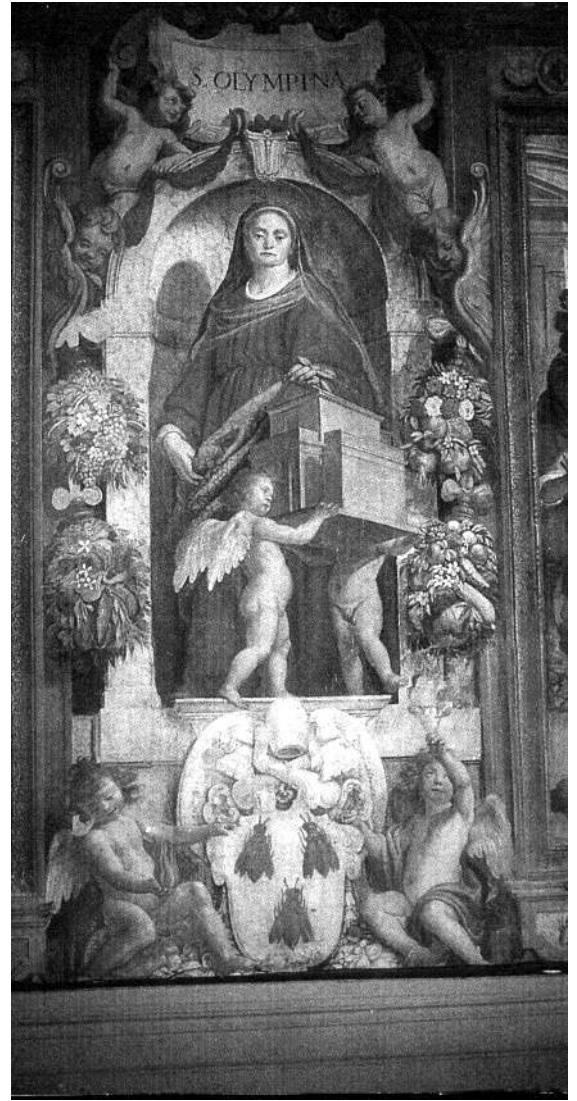
P. Da Cortona, L'Affresco di Palazzo. Barberini, dettaglio.



In alto: Genio come figurato dagli antichi dall'Iconologia di C. Ripa, ed. 1618.

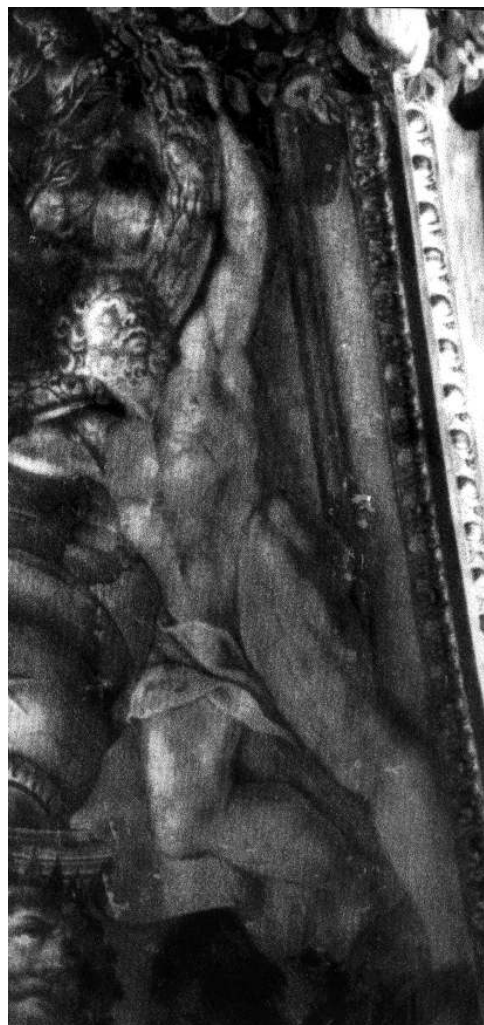
A destra: A. Ciampelli, P. P. Bonzi, Chiesa di S. Bibiana a Roma, 1624-26; i dipinti di fiori e frutta sono del Bonzi.

In basso: Le ghirlande di fiori e frutta nell'affresco capranichese.





Le modanature illusionisticamente dipinte nell'affresco di Capranica.



Le figure di ignudi a monocromo dell'affresco di Capranica (a sinistra) costituiscono la versione semplificata del motivo di palazzo Barberini.



La Trinità nell'affresco di Capranica.



P. Da Cortona giovane, Giove Giudica Apollo, (Parigi, Louvre).



*A sinistra: Affresco di Capranica, dettaglio della cetra di Davide.
A destra: P. Da Cortona, Battaglia di Alessandro e Dario, dettaglio.*



La figura del re Salomone nell'affresco di Capranica.



Il puntinato usato per realizzare le ombre ed abbassare i toni nell'opera di P. da Cortona e di P. P. Bonzi. Dettagli della volta di palazzo Barberini (a destra) e dell'affresco capranichese a (sinistra).



N. Poussin, Baccanale, 1623-24.



Il putto sorreggente il melone nell'affresco di Capranica.



P. P. Bonzi, Galleria del palazzo Mattei di Giove, 1622.



P. P. Bonzi, Galleria del palazzo Mattei di Giove, 1622.



P. P. Bonzi, Frutta, (Stoccolma, Museo Nazionale).



P.P. Bonzi, Autoritratto con melone (Berlino, distrutto).



P.P. Bonzi, Frutta (Stoccolma, Museo Nazionale).



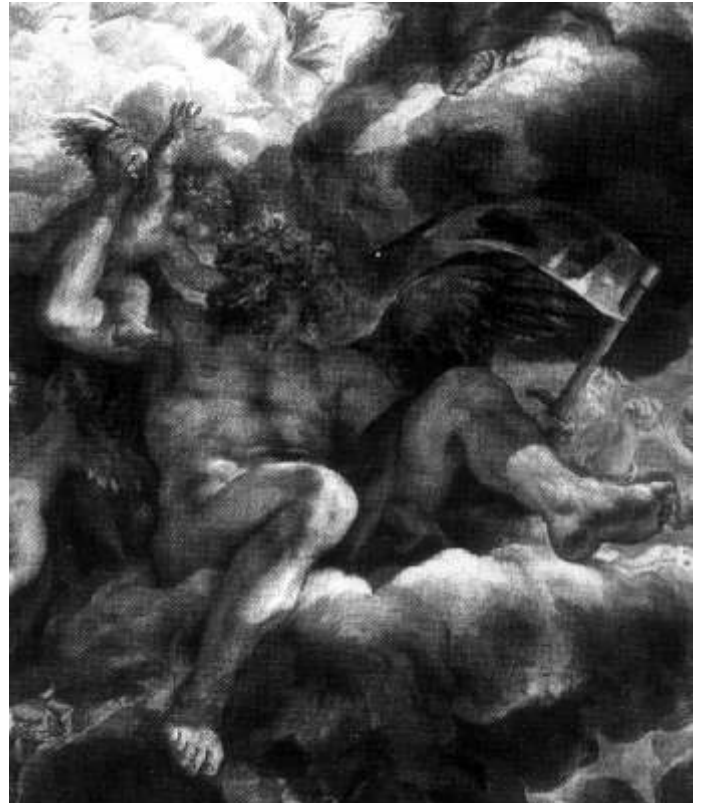
Affresco di Capranica, dettaglio della figura di re Davide.



P. da Cortona, Battaglia di Alessandro e Dario, 1635, dettaglio.



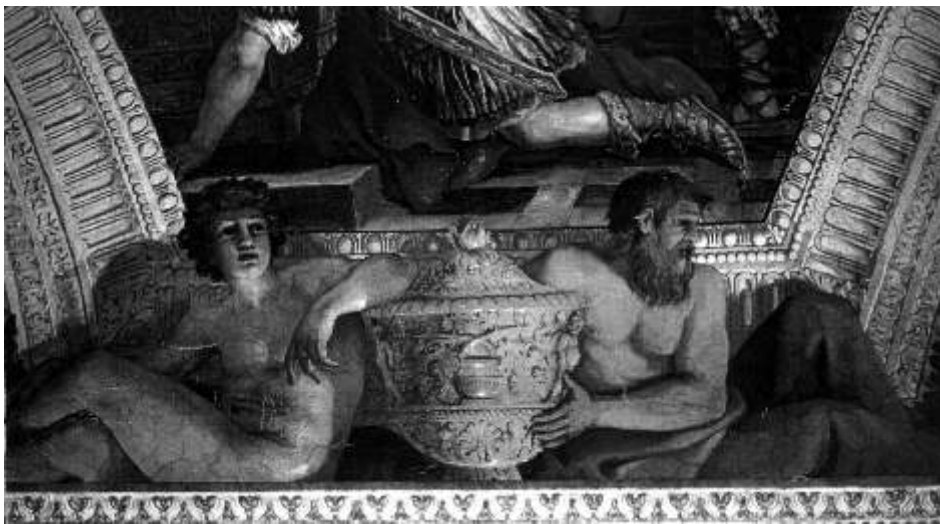
Affresco di Capranica, dettaglio della figura del profeta Ezechiele.



P. Da Cortona, volta di palazzo Barberini, il dettaglio evidenzia il trattamento anatomico della figura di Cronos.



P. P. Bonzi, i festoni di fiori e frutta a palazzo Mattei, Roma 1622.



P. P. Bonzi, volta di palazzo Mattei, dettaglio.



P. P. Bonzi, volta della Madonna del Piano, dettaglio.



P.da Cortona, Trionfo di Bacco, dettaglio.

◆ CASTELLI E TERRITORIO TRA CIVITAVECCHIA E SANTA SEVERA NEL MEDIOEVO

Fabrizio Vallelonga

Premessa

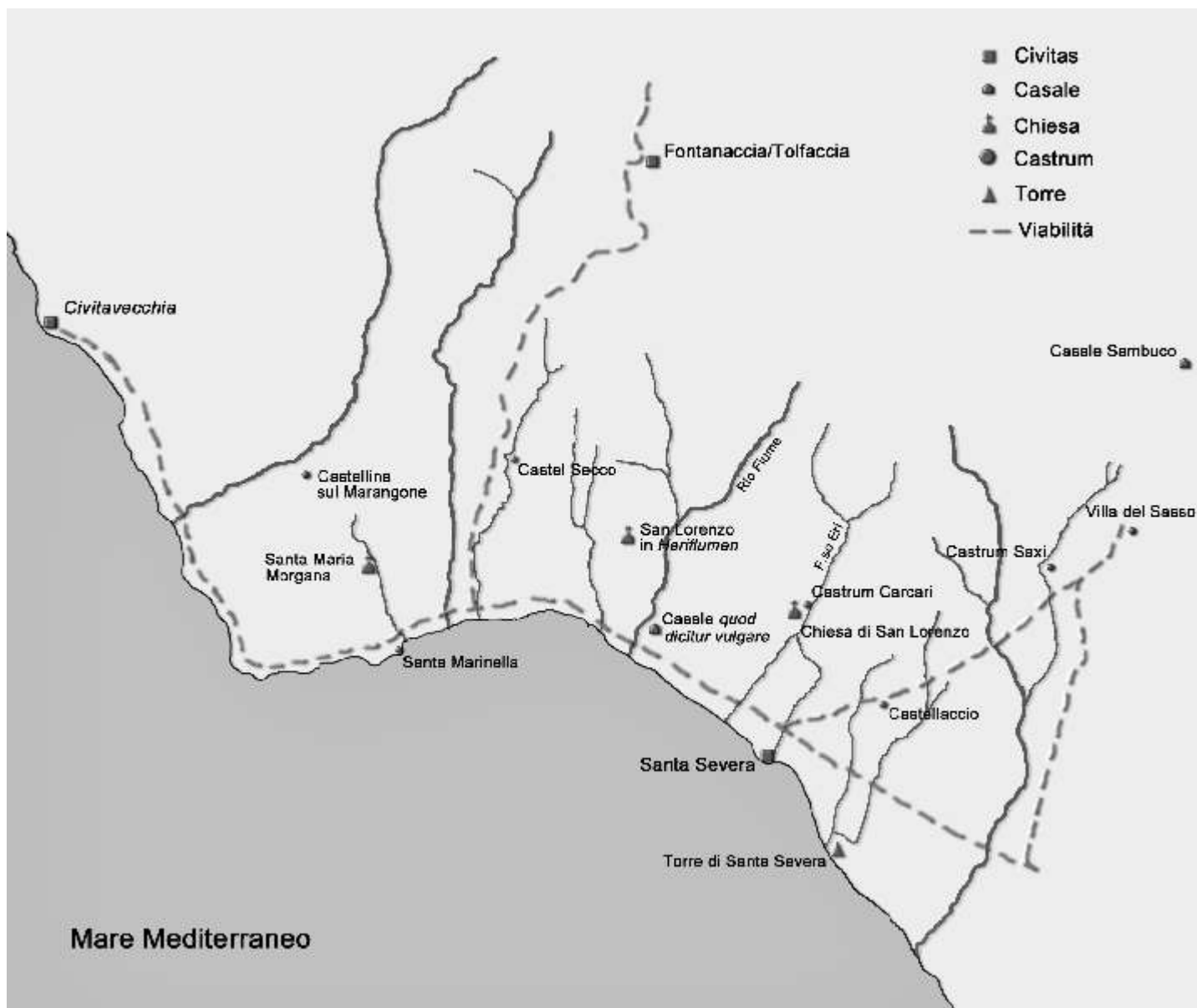
Il presente contributo segna l'inizio di una serie d'interventi volti ad analizzare le realtà insediative d'età medievale nel comprensorio dei Monti della Tolfa e nella corrispondente fascia costiera; uno spazio geografico e storico caratterizzato da un paesaggio che vive di una dicotomia tra la zona marittima, profondamente segnata dall'urbanizzazione dell'ultimo mezzo secolo, e quella montuosa interna che conserva un paesaggio inalterato nelle sue linee essenziali dai primi secoli dell'età moderna. I caratteri generali, di una parte almeno, di questo territorio e le metodologie d'indagine sono già state trattate, nelle linee guida, sulle pagine di questa rivista¹. Giova in ogni modo ricordare l'ispirazione diretta al modello regressivo di Jean Coste, la rilettura e riconsiderazione delle fonti e la ricognizione di tutti i siti.

Si è deciso di iniziare questa trattazione con l'analisi dell'insediamento noto nei documenti medievali come *castrum Carcari*, perché ritenuto esemplificativo delle

dinamiche che coinvolgono molti di questi stanziamenti in età medievale.

Castrum Carcari*Topografia del sito e descrizione delle emergenze*

I resti di *castrum Carcari* sorgono sulle prime propaggini collinari del massiccio tolfetano, alle spalle del castello di Santa Severa, nel luogo indicato nella cartografia moderna come Cava di Caolino², in prossimità di un varco che il Fosso Eri si apre ai piedi di un affioramento trachitico parzialmente distrutto dall'attività estrattiva (le cave di caolino furono aperte nel 1936). La strada che fiancheggia il sito si distacca in prossimità del Km 52,400 della SS Aurelia, supera la stretta formata dal Fosso Eri e dal rilievo, portandosi in quota alle sue spalle, sulla destra del corso d'acqua, per poi proseguire verso la località di Bagnarello, nel cuore della zona montuosa. Su questo versante l'affioramento roccioso incombe con una certa asprezza



Gli insediamenti medievali nel territorio tra Civitavecchia e Santa Severa (elaborazione grafica di Ascanio D'andrea)



Strutture murarie superstiti sullo sperone roccioso



La cava di caolino

sulla strada, e, non a caso, sulla sporgenza risparmiata dall'azione di cava sorgono alcuni resti di murature probabilmente riferibili ad un fortilizio. Ai suoi piedi, poco dopo la biforcazione del tracciato viario, si vedono ancor oggi tra la vegetazione ruderi di un edificio tra cui resti di un muro di andamento lievemente curvilineo e un lacerto di volta con decorazione a colori, i cui motivi non sono assolutamente riconoscibili.

Già altri studiosi, quali il Colonna, il Maffei e il Castello hanno avuto modo di esplorare il sito³. Dalla lettura dei resoconti delle loro ricognizioni si costata un progressivo deterioramento delle evidenze archeologiche, dovuto alla mancata salvaguardia dell'area.

La testimonianza più circostanziata e meno recente è quella del Colonna che segnala alcuni resti murari ai piedi del rilievo roccioso (di cui non specifica dimensioni né dislocazione topografica), la presenza di soglie, stipiti in calcare e, soprattutto, di tessere quadrate e triangolari di porfido rosso, lastrine informi e marmi diversi da lui attribuiti ad un pavimento di tipo cosmatesco⁴ e infine un vasto ossario che era stato parzialmente messo in luce dalla scarpata della strada.

Il Maffei offre nuovi dati: accenna alla presenza di marmi e pietre decorate in un giardino del casale che sorge presso i ruderi (di uno di questi frammenti fornisce anche la fotografia⁵), afferma di aver raccolto testimonianze orali riguardanti l'esistenza di una torre circolare precedentemente l'apertura della cava, e infine rileva la presenza di cisterne a fiasco sezionate dall'attività d'estrazione. Tuttavia non appare chiaro se nel 1986, data della pubblicazione del testo di Maffei, fossero ancora visibili i materiali segnalati dal Colonna.

Ancor meno deve aver documentato il Castello nel 1992 se, nella sua sintetica pubblicazione, afferma di non essere sicuro di attribuire il resto di un muro alto circa due metri alle strutture descritte dal Colonna.

Allo stato attuale, come abbiamo visto precedentemente, è possibile riconoscere ben poco delle strutture menzionate, soprattutto per quelle alla base del rilievo, a causa della crescita della vegetazione infestante, di spietramenti e scassi operati con l'ausilio di mezzi meccanici. Le mura riferibili alla struttura fortificata sono poste all'angolo NO dello sperone roccioso che si affaccia sulla mulattiera per Bagnarello⁶. La costruzione, in gran parte crollata e nascosta dalla vegetazione, descrive in questo punto un angolo retto e doveva cingere completamente lo sperone roccioso. Ancora sono visibili i resti di tre cisterne a fiasco sezionate dai lavori di cava. Sul picco più alto di ciò che rimane della collina non si nota alcuna traccia di frequentazione (vi è presente solo uno "scivolo", sicuramente moderno, pertinente all'attività estrattiva). Per i ruderi ai piedi del rilievo è ipotizzabile, soprattutto grazie alle indicazioni del Colonna, l'identificazione con l'edificio di culto citato in un documento del 1066.

Tra le poche strutture in muratura conservate si notano almeno due diverse tipologie: le murature a valle sono edificate in maniera più accurata, in opera a sacco con conglomerato di malta ricca di sabbia e frammenti di pietra, tufo e laterizi; i paramenti sono costituiti da piccoli conci di pietraforte, con inserzione di laterizi di reimpiego e tufo, posti in opera su filari orizzontali abbastanza regolari. La struttura sul rilievo è anch'essa edificata in opera a sacco, il cui conglomerato è costituito da malta ricca d'inclusi calcarei mista a frammenti di pietra, con cortina realizzata con conci irregolari di pietraforte di diverse dimensioni posti in opera in maniera irregolare; almeno nella parte conservata non vi sono tracce di materiali di reimpiego. Il primo tipo di muratura, sia pur con numerose varianti, è ampiamente attestato nella zona, ad esempio: a Santa Severa, nei lacerti di mura posti lungo il circuito del castrum romano e a *castrum Saxi*. La seconda tipologia appare maggiormente legata a costruzioni di tipo difensivo ed è attestata, tra gli altri, nella cinta di Castel Secco e del



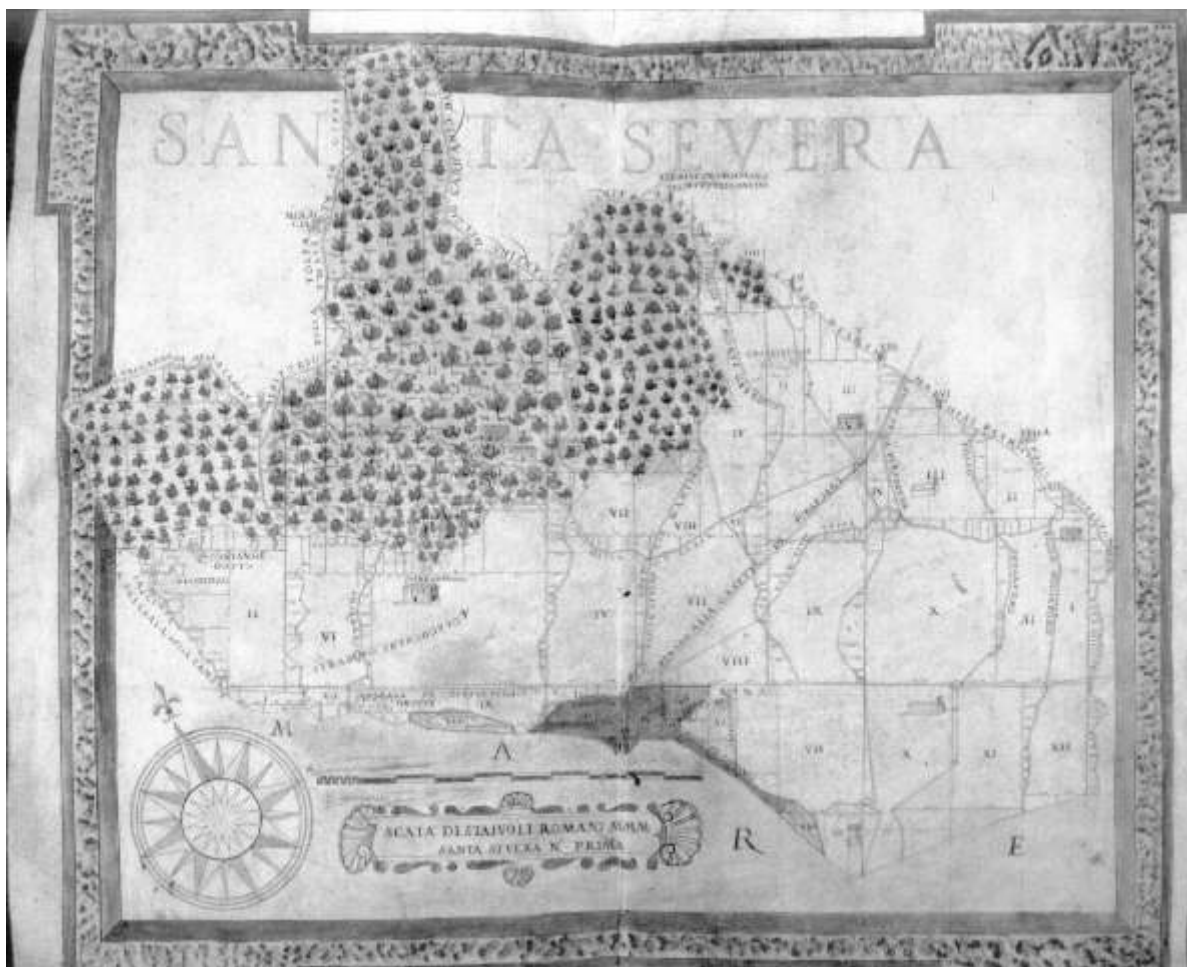
Mura alla base del rilievo

Castellaccio⁷.

Le fonti

A monte di una trattazione riguardante il *castrum* e il territorio di Carcari è necessario riprendere il problema riguardante l'identificazione del sito con la limitrofa chiesa di S. Lorenzo, e rispettive pertinenze, che derivano da un'errata interpretazione di un documento del regesto di Farfa del 1066. Dalla lettura del regesto apprendiamo, infatti, che il conte Raniero e sua moglie Stefania donarono all'abbazia delle loro proprietà poste nei territori di Civitavecchia e di Carcari. Sembra opportuno riportare per intero il brano per la confusione che è stata fatta riguardo l'identificazione di Carcari e della chiesa di S. Lorenzo: "*Idest aecclesiam unam in integrum cum omni sua dote et pertinentia de intus et de foris, et cum introitu et exitu suo, pomis et arboribus suis, et omnibus infra se vel supra se habentibus, vineis et terris generaliter et in integrum ad ea pertinentibus. Positam in comitatu centumcellensis, iuxta mare magnum in loco qui vocatur Heriflumen, qui vulgo dicitur Gerflumen. Ipsam aecclesiam quae vocatur Sancti Laurentii in territorio quod vocatur Carcari, cum finibus suis, et vineis, terris, pascuis, quomodo ad eam pertinet in integrum*"⁸...". Il testo non sembra riguardare esclusivamente una chiesa dedicata a San Lorenzo, come pensa da ultimo il Cola⁹ e come hanno ritenuto, facendo confusione tra due località, gli studiosi che prima di lui si sono occupati

dell'argomento, bensì di due chiese diverse intitolate allo stesso santo. Non risulterebbe chiaro altrimenti per quale motivo una di esse sia posta in località Heriflumen - Gerflumen e l'altra nella zona di Carcari, due territori ben distinti oggi (Piana di S. Lorenzo Pian Calcari) come nel Medioevo. Una diversificazione tra le due località può ben spiegare la necessità dell'estensore del documento di indicare due volte la locazione dell'edificio ecclesiastico e soprattutto la specificazione delle diverse attività produttive operate evidentemente in due zone diverse. Inoltre l'indicazione "*iuxta mare magnum*" sembra attagliarsi bene alla posizione di San Lorenzo in Heriflumen, che doveva dominare la zona pianeggiante alle spalle della costa denominata ancor oggi Piana di S. Lorenzo, mentre non altrettanto vale per Carcari, coperto verso il mare da un rilievo collinare; anche la divisione in quarti attestata nel 1600, sembra comunque considerare i due territori come distinti. La confusione tra le due località è forse dovuta anche alla localizzazione dell'idronimo Heriflumen: esso è infatti generalmente riferito all'attuale Fosso Eri che scorre in prossimità dei ruderi presso la cava di caolino, mentre è da identificarsi, come già aveva notato il Colonna¹⁰, con l'attuale Rio Fiume che scorre a circa due Km e mezzo a NO del suddetto Fosso Eri, ovvero nella località denominata Piana di S. Lorenzo. Questa individuazione è avvalorata dall'osservazione della cartografia storica: l'idronimo registrato come Eri è infatti riferito nella carta del Bellarmato del 1536



Carta della tenuta di Santa Severa del 1649, conservata presso l'Archivio di stato di Roma. Si noti la posizione di Carcari e della chiesa di S. Lorenzo. A.S.R., Ospedale del Santo Spirito, busta 1481 (su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, n. ASR 47/2002).

all'unico corso d'acqua fraposto tra l'Arrone e il Mignone con foce più vicina a Santa Marinella che a Santa Severa¹¹, cioè in posizione più prossima a quella dell'odierno Rio Fiume. L'identificazione del rivo in base al tracciato e all'ubicazione si chiarisce ulteriormente osservando le carte seicentesche del Patrimonio di San Pietro dovute all'Holstenio o da lui ispirate¹². Infine nella pianta del 1649 conservata presso l'Archivio di Stato di Roma¹³ si può osservare come l'attuale Fosso Eri in quell'epoca, si chiamasse in realtà Fosso di Carcari e come San Lorenzo in Heriflumen, la cui figura sembra aggiunta posteriormente, si trovasse nel territorio compreso tra il Rio Fiume e il fosso della Salciata, ovvero l'attuale fosso del Quartaccio¹⁴. Inoltre un fosso della Carcara è citato dal Coppi come esistente nella tenuta di Santa Severa: "... un fosso o torrente, detto della Carcara, derivante dal confinante territorio della Tolfa¹⁵." Con tali indicazioni penso sia da accantonare ogni possibile identificazione del Fosso Eri con l'antico Heriflumen e dei resti che sorgono in prossimità della Cava di Caolino con la chiesa di San Lorenzo in Heriflumen. Come pensava il Colonna è l'idronimo Rio Fiume ad essere il diretto erede dell'antico Heriflumen e il Fosso Eri è da interpretarsi come un'assegnazione recente ed erudita.

La menzione di Carcari in questo documento non ci attesta però la presenza di un *castrum* ma solo l'esistenza di un territorio di tal nome (*territorio quod vocatur Carcari*) con una chiesa, almeno secondo chi scrive, dedicata a San Lorenzo e identificabile forse con i resti visibili alla base della collina.

Per quanto riguarda il toponimo, il termine deriva secondo il Cola dal termine "*carcare*" che stava ad indicare le fornaci dove si cuoceva la pietra per ricavarne calce¹⁶. E' probabile nel nome un riferimento alla natura geologica della zona, avvalorato, se non con certezza dalla lavorazione del calcare, come vuole il Cola, almeno dall'ampia presenza del suddetto materiale nella zona¹⁷.

La confusione tra i due siti ha forse portato autori come il Silvestrelli, il Maffei e il Berardozi - Cola¹⁸, a ritenere che in documenti della prima metà del XIII secolo si trovi menzionato il *Castrum* di Carcari. Secondo questi autori infatti il pontefice Innocenzo II per un prestito concessogli da Pietro Latro gli dette in pegno: le rocche di Carcari, del Sasso, metà di Civitavecchia, *Gobitam* ed il casale "*quod dicitur vulgare*", ovvero l'odierno casale "*smerdarolo*"¹⁹. In realtà il documento databile tra il 1133 e il 1143 non cita il castello di Carcari. Anche negli atti riguardanti la conferma e il riscatto di queste proprietà, da parte di Alessandro III e di Celestino III nel 1193²⁰, non ne è fatta alcuna menzione.

Non sembra opportuno ritenere, sulla scorta del Cola, che il castello e il territorio di Carcari siano passati da Farfa a San Paolo come era avvenuto per il castello di Santa Severa all'epoca di Innocenzo III, perché nessuna testimonianza ci assicura che Carcari fosse tra le pertinenze di S. Severa. Sicuramente comunque il monastero deve averne ottenuto ad un certo punto il possesso perché, nel 1251, Giovanni Tignoso acquista le rocche di Carcari e di Santa Severa dal monastero di San Paolo, che era stato autorizzato a venderle già dal 1237 da Gregorio IX. La notizia successiva è del 1288 quando un tale Rinaldo da Carcari figura come testimone in favore di alcuni signori di Tolfa Nuova che si erano aggiudicati dal Comune di Corneto il diritto di pesca nel fiume Mignone²¹.

Appartenne successivamente ai Venturini, come appare in una divisione del patrimonio di questa famiglia datato al primo gennaio del 1290, stipulato tra Giovanni di Bonaventura e suo nipote

te Alessio, in cui sono menzionate le rocche di Santa Severa e di *Carcaro*²². L'insediamento è citato di nuovo in un documento del 1334 in occasione dell'inventario dei beni dell'Ordine di San Giovanni di Gerusalemme tra i confinanti della tenuta di S. Ansino²³.

In un documento del 1345 il *tenimentum castrum Carcari* è citato tra i confinanti di *castrum Saxi* e di *castrum Rocche Tingianj*²⁴. Nel 1346 troviamo un altro abitante di Carcari citato in un documento: si tratta di Puccio di Nallo da Carcari accusato di furto, insieme ad altri, da Stefano dei Normanni e costretto a pagare una penale di 500 fiorini d'oro²⁵. Non a caso troviamo un personaggio di Carcari in relazione con Stefano dei Normanni: questi, o la sua famiglia, doveva essere venuto in possesso dell'insediamento in una data posteriore al 1290, anno in cui fu acquistato dai Venturini, e anteriore al 1348, quando un documento ci attesta l'acquisto da parte di Giovanni di Vico per la somma di 6.000 fiorini d'oro²⁶. Il documento è quindi l'unica prova dell'avvenuto passaggio di proprietà tra i Venturini e i Normanni e ci rileva l'articolazione dell'insediamento di Carcari che era costituito da una rocca (forse le strutture ancor oggi conservate poste sul superstite sperone roccioso), case (probabilmente case di abitazione addossate alla rocca), casali (strutture abitative - produttive sparse nel territorio). L'anno successivo, nel 1349, il tenimento fu venduto a Nerio del fu Baldo di Tolfa Nuova; il contratto fu stipulato con la formula "*fictum et simulatum et in fraudem factum*" e con il patto del riscatto, cioè con il rimborso del prezzo realmente pagato. Nell'istromento di vendita vengono di nuovo indicati i confini della rocca²⁷. Il castello dovette essere riscattato se Giovanni di Vico stipulò nel 1355 con Baldo de Dominis di Tolfa Nuova un atto di concordia riguardo i confini del territorio di Carcari che ricalcano quelli del 1349²⁸. La rocca e il territorio di Carcari passarono poi a Pietro di Vico, fratello di Giovanni, che entrò in contrasto per il suo possesso con Tolfa Nuova e il Comune di Roma. Il Tomassetti riporta che il Senato romano prese le Rocche di Carcari e di Trevignano con la forza delle armi, "*vi armorum*"²⁹. Il Campidoglio in accordo con il Vicario pontificio Filippo rimise l'esame della questione a Giacomo, vescovo di Spoleto, che morì senza risolverla. Su richiesta dei Di Vico il pontefice Urbano V chiese al vescovo di Arezzo di fare da arbitro nella questione e di pronunciarsi per risolverla definitivamente. Ma anche il Vescovo di Arezzo non dovette dirimere la questione se infine la vertenza fu giudicata da Gregorio XI che nel 1377 obbligò i Di Vico (Giovanni Sciarra, Lodovico e Francesco) a consegnare nel giro di un anno la rocche di Carcari, del Sasso e di Trevignano al Comune di Roma che ne rivendicava i diritti (evidentemente i Di Vico dovevano essere riusciti di nuovo a togliere ai Romani il controllo di Carcari)³⁰.

In quest'occasione, o poco dopo, il castello dovette entrare tra le proprietà della Camera Apostolica, infatti nel 1433 il pontefice Eugenio IV, per necessità di denaro, ordinò al suo Camerlengo di vendere Santa Severa e la sua tenuta ad Everso d'Anguillara per la somma di 1750 fiorini d'oro³¹. È più probabile, pur rimanendo nel campo delle ipotesi, che Carcari sia entrata in questo momento, cioè con il passaggio alla Camera Apostolica dei beni dei Di Vico, a far parte della tenuta di Santa Severa piuttosto che nel periodo in cui era proprietà dell'Abbazia di S. Paolo. Infatti nel 1454 Everso è indicato come signore di Monterano, Bieda, Carcari e Santa Severa senza che alcun atto ci attesti direttamente l'avvenuta cessione di Carcari da parte della Camera Apostolica. Nel 1464 allo morte del Conte Everso d'Anguillara il suo patrimonio fu diviso tra i figli Francesco e Deifobo. I due

fratelli si ribellarono al potere del pontefice occupando Caprarola e Tolfa Nuova. In breve tempo la loro potenza fu abbattuta e il Papa riuscì ad impossessarsi di tutto il loro patrimonio. Carcari nel 1465 rientrò così a far parte della Camera Apostolica che la gestiva tramite un tale Stefano “*De Porris mediolano*”³². A seguito della scoperta dell'allume secondo il Cola³³ o a causa dei fenomeni malarici ed economici, cioè il passaggio da un'economia a base prevalentemente agricola ad una pastorale³⁴ (e quindi il passaggio da un insediamento sparso ad uno accentrato nelle sedi maggiori) secondo la Conti³⁵, determinarono la rovina della rocca di Carcari. Infatti risulta dalle tassazioni del sale che a metà del XIV secolo Carcari pagava cinque rubbi semestrali³⁶. Nella tassazione del 1416 era tassata per una cifra analoga ma risulta tra le terre “*distructe et inhabitate*”³⁷. Paolo II segnò la fine della rocca ordinando la demolizione nel 1471³⁸ (la stessa sorte riserverà l'anno seguente Sisto IV a Tolfa Nuova), perché evidentemente non era più di alcuna utilità nel nuovo assetto territoriale che si andava delineando e poteva invece essere usata come punto di appoggio da nemici del papato e da base per i briganti. Nello stesso anno comunque la località era ancora indicata nella “*Carta della Toscana con il Lazio occidentale*” di Ugo Commineau da Mézières e Pietro del Massaio con il nome di “*Chacheri*”³⁹. All'inizio del suo pontificato Sisto IV concesse la tenuta di Carcari con il castello di Santa Severa all'Ospedale di Santo Spirito in Sassia⁴⁰. Nel 1478 lo stesso pontefice diede le tenute di Carcari, Santa Severa e del Sasso in pegno al Cardinale Guglielmo d'Estouville, specificando nella bolla che le prime due spettavano al Santo Spirito per sua speciale concessione⁴¹. Infine nel 1482 il Precettore dell' Ospedale riscattò le tenute dal Cardinale e il territorio di Carcari rimase tra i possedimenti del Santo Spirito fino agli anni 1977-1978 quando l'ente fu sciolto e i suoi possedimenti passarono alle Province e ai Comuni⁴².

Note

¹ VALLELONGA 2001

² IGM F 143 III SO

³ COLONNA 1963, p. 15; MAFFEI 1986, pp. 35-36; CASTELLO 1992, pp.34.

⁴ Il Colonna porta a paragone il pavimento della chiesa di Centocelle citato dal Toti nella sua monografia su questa città medievale, un frammento del quale è conservato attualmente nelle sale del Museo Civico di Allumiere. In base alla descrizione offerta dal Colonna si potrebbe proporre come possibile confronto anche il pavimento della chiesa che sorge sulla rocca della Tolfaccia. Vedi COLONNA 1963, p. 151 nota n. 15, TOTI 1988, p. 166, NARDI 2002, p. 117.

⁵ MAFFEI 1986, p. 36 fig. 5

⁶ Non è attualmente possibile riconoscere le tracce di buchi di palo segnalate dal Castello e da lui riferite ad una struttura lignea forse, anche in questo caso, a causa della crescita di vegetazione infestante.

⁷ Per una sintetica trattazione di questi insediamenti:

VALLELONGA 2001, pp. 24-25.

⁸ GIORGI - BALZANI 1883, doc. 990. Secondo il Calisse (CALISSE 1936, p. 102) il territorio di Carcari sarebbe già nominato in una donazione di Leone IV al monastero romano di San Martino. Il documento infatti afferma “*concedo vobis...massa que appellatur Liciniana, qui et Genufluvio nuncupatur, in quo est oratorium S. Laurentii, cum fundum qui dicitur Casaria cum omnibus ad eundem generaliter ...nentibus. Pos. territorio Centucellensis.*”, MARINI 1805, doc. n. XIII. Il Genufluvio sarebbe secondo lo storico da identificare con l'Heriflumen Gerflumen delle fonti bassome-

dievali. e il toponimo Carcari una corruzione del termine “*Casaria*”. Gli autori che hanno trattato l'argomento hanno tralasciato di segnalare questa ipotesi del Calisse. Da ultima invece l'identità tra Casaria-Carcari, e quindi Carcari-S. Lorenzo in Heriflumen, è stata riaffermata dalla Nardi nel suo recente lavoro sull'entroterra di Civitavecchia, NARDI 2002, p. 96. Il documento sembra però riferirsi esclusivamente ad una chiesa di S. Lorenzo in Heriflumen, mentre il toponimo Casaria, che non appare facilmente corruttibile in Carcari, poteva indicare anche un'altra località di cui oggi si è persa traccia. Del resto per il termine Carcari si propone un'altra origine (vd. *infra*). Da rifiutare decisamente la collocazione nell'area della figlina legata al portus Licini, proposta dal Maffei, MAFFEI 1986, p. 11.

⁹ BERARDOZZI - COLA 1997, p. 188.

¹⁰ COLONNA 1963, p.150.

¹¹ ALMAGIA' 1930, p. 19 e sgg.

¹² Per tali carte in generale vedi: ALMAGIA' 1942.

¹³ A.S.R., S. Spirito : Catasto S. Marinella, S. Severa, busta 1481.

¹⁴ In realtà già nella carta del Mattei del 1674, che a sua volta usava come fonte una carta del 1628 che non ci è nota, era usata l'indicazione di *Carcari R(ivus)* che corrispondeva al corso d'acqua che scorre in prossimità dei ruderi identificati come Carcari. L'indicazione fosso di Carcari si trova anche nella pianta della tenuta di Santa Severa del 1660 facente parte del Catasto Alessandrino. A.S.R. Catasto Alessandrino - Presidenza delle Strade - 428/26.

¹⁵ COPPI 1836, p.82.

BERARDOZZI - COLA 1997, p. 187.

¹⁷ Tutta una serie di nomi di fondi suburbani quali *Calcata*, *Calcaria*, *Calcaricola*, *Calciata* derivano secondo il Tomassetti dalla lavorazione del calcare che vi era operata, TOMASSETTI 1976, p. 159. La vocazione estrattiva della zona è rafforzata dalla presenza di toponimi quali “*Cavarelle*” e “*Monte dei Pozzi*” nelle vicinanze del sito che sono però tutti di età moderna. Come già detto in precedenza i resti medievali sorgono in località “*Cava di caolino*”, il toponimo è di origine moderna e ricorda l'attività di estrazione del caolino iniziata nel 1936. Il toponimo Carcari è invece rimasto ad indicare la pianura che si estendeva direttamente a sud del sito e che doveva essere da questo direttamente controllata. Del resto i ruderi di Carcari sorgono su di un affioramento trachitico, mentre la presenza di calcare è segnalata nei dintorni di sito. Da non dimenticare inoltre la presenza di travertino, ancor oggi cavato, nel vicino Pian Sultano, in BERTINI *et alii* 1971a cui si rimanda per l'inquadramento geologico dell'area. Il termine “*calcatonium*” in molti documenti medievali sta anche ad indicare il torchio usato per la lavorazione dell'uva. Mi sentirei però nel nostro caso di escludere tale origine per il termine Carcari, MARINI 1805, p. 323 nota CVI - 4. Anche nella toponomastica assume lo stesso significato secondo la Conti, CONTI 1984, pp. 106 - 107.

¹⁸ SILVESTRELLI 1970, p. 22, MAFFEI 1986 p. 34, BERARDOZZI - COLA 1997, p. 34

¹⁹ KEHR 1906, vol. I p. 190 doc. I. “*...Innocentius II concedit Petro Latronis privilegium, quo ei pro 200 libris den. Papien. In pignum et beneficium dat castrum Saxi, Civitatem Veterem, Gobitam et casale q. d. vulgare*”.

²⁰ TOMASSETTI 1976, vol. II p. 659. SACCHI LODISPOTO 1979, p.89.

²¹ SUPINO 1969, p. 75.

²² SILVESTRELLI 1970, p. 22; TOMASSETTI 1976, vol. II p. 657.

²³ SILVESTRELLI 1917, p. 515 e p. 534.

²⁴ CAETANI 1927, vol. II doc. 2682 p. 133; per l'identificazione del Castrum Rocche Tingianj con il sito del Ferrone: BROCATO

2000, pp. 84-86.

²⁵ SUPINO 1969, p. 327.

²⁶ CALISSE 1888, p. 270 Doc. CI.

²⁷ “*ab uno latere positum est tenimentum castris S. Sivere, ab alio vero latere positum est tenimentum castris Sassi, ab alio latere positum est tenimentum castris Monticastanee, ab alio vero latere positum est tenimentum castris Tulfanove.*” CALISSE 1888, p. 271 Doc. CI bis.

²⁸ SILVESTRELLI 1970, p. 22.

²⁹ TOMASSETTI 1910, vol. II p. 212.

³⁰ ANTONELLI 1902 - 1903 - 1904, p. 328 nota 3.

³¹ TOMASSETTI 1910, vol. II p. 659.

³² BERARDOZZI - COLA 1997, pp. 193 - 194.

³³ BERARDOZZI - COLA 1997, p. 194.

³⁴ Non a caso la tenuta di Carcari una volta entrata a far parte dell'Archiospedale di Santo Spirito in Sassia fu una di quelle concesse alla Dogana dei Pascoli. Nel 1580 infatti la tenuta di Carcari è elencata nella costituzione di Gregorio XIII dove erano indicati i luoghi che componevano la Dogana dei Pascoli.

³⁵ CONTI 1980, p. 96.

³⁶ TOMASSETTI 1897, p. 352

³⁷ PARDI 1926, p. 30

³⁸ BERARDOZZI - COLA 1997, p. 194

³⁹ FRUTAZ 1972, vol. II Tav. 15.

⁴⁰ SILVESTRELLI 1970, p. 22.

⁴¹ SILVESTRELLI 1970, p. 23.

⁴² BERARDOZZI - COLA 1997, pp. 195-196.

Abbreviazioni:

A.S.R. Archivio di Stato di Roma

A.S.R.S.P. Archivio della Società Romana di Storia Patria

I.G.M. Istituto Geografico Militare

St. Etr. Studi Etruschi

Bibliografia:

ALMAGIÀ 1930: R. Almagià, *Monumenta Italiae chartographica*, Roma 1930.

ALMAGIÀ 1942: R. Almagià, *L'opera geografica di Luca Holstenio*, Roma 1942.

ANTONELLI 1902 1903 1904: M. Antonelli, *Vicende della dominazione Pontificia nel Patrimonio di S. Pietro in Tuscia dalla traslazione della sede alla restaurazione dell'Albornoz*, in A.S.R.S.P. 1902 1903 1904.

BERARDOZZI COLA 1997: A. BerardoZZi G. Cola, *Il “Castrum” di Carcari in un territorio a vocazione estrattiva*, in Bollettino STAS 1997.

BERTINI *et alii* 1971: M. Bertini, C. D'Amico, M. Deriu, S. Tavaglioni, L. Vernia, *Note illustrative della carta geologica d'Italia alla scala 1:100.000. Foglio 143*, Roma 1971.

BROCATO 2000: P. Brocato, *La necropoli etrusca della Riserva del Ferrone*, Roma 2000.

CAETANI 1927: G. Caetani, *Regesta Chartarum*, Sancasciano Val di Pesa 1927.

CALISSE 1888: G. Calisse, *I prefetti di Vico*, Roma 1888.

CALISSE 1936: C. Calisse, *Storia di Civitavecchia*, seconda edizione, Firenze 1936.

CASTELLO 1992: G. Castello, *Il sito medioevale di Carcari*, in Notiziario idee, attività e progetti del Settore Etruria Marittima n. 1, GAR, Roma 1992.

COLONNA 1963: G. Colonna, *Prima ricognizione nell'entroterra pyrgense con particolare riguardo alle tombe di Pian Sultano*, in StEtr 31, 1963.

CONTI 1980: S. Conti, *Le sedi umane abbandonate nel Patrimonio di S. Pietro*, Firenze 1980.

CONTI 1984: S. Conti, *Territorio e termini geografici dialettali nel Lazio*, in Glossario dei termini geografici dialettali della regione italiana, Roma 1984.

COPPI 1836: A. Coppi, *Dissertazione dei castelli di Pyrgi, S. Severa, S. Marinella, Loterno, Castel Giuliano e Sasso*, Roma 1836.

FRUTAZ 1972: A. P. Frutaz, *Le carte del Lazio*, Roma 1972.

GIORGI BALZANI 1883: I. Giorgi U. Balzani, *Il Regesto di Farfa compilato da Gregorio Catino*, Roma 1883.

KEHR 1906: P. F. Kehr, *Italia pontificia*, Weidmannos 1906.

MAFFEI 1986: A. Maffei, *Civitavecchia e il suo entroterra dal V secolo all'inizio del IX*, in AA.VV. “Civitavecchia e il suo entroterra durante il Medioevo”, Civitavecchia 1986.

MARINI 1805: G. Marini, *Papiri diplomatici raccolti e illustrati dall'abate Gaetano Marini*, Roma 1805.

NARDI COMBESURE 2002: S. Nardi Combescure, *Paesaggi d'Etruria Meridionale. L'entroterra di Civitavecchia dal II al XV sec. d.C.*, Firenze 2002.

PARDI 1926: G. Pardi, *La popolazione nel distretto di Roma sui primordi del Quattrocento*, in A.S.R.S.P. XLIX, 1926.

SACCHI LODISPOTO 1979: G. Sacchi Lodispoto, *Il Castello di Santa Severa nel medioevo*, in Lunario Romano n. VIII, Roma 1979.

SILVESTRELLI 1917: G. Silvestrelli, *Le chiese e i feudi dell'ordine dei Templari e dell'ordine di S. Giovanni di Gerusalemme nella regione romana*, in Rendiconti della Reale Accademia dei Lincei, serie V vol. XXVI, 1917.

SILVESTRELLI 1970: G. Silvestrelli, *Città, castelli e terre della regione romana*, nuova edizione, Roma 1970.

SUPINO 1969: P. Supino, *La “Margarita Cornetana” regesto dei documenti*, Roma 1969.

TOTI 1988: O. Toti, *La città medievale di Centocelle (854-1462)*, Civitavecchia 1988.

TOMASSETTI 1976: G. Tomassetti, *La campagna romana antica medievale e moderna*, ed. a cura di Chiumenti-Bilancia, Roma 1976.

VALLELONGA 2001: F. Vallelonga, *Il territorio di Santa Severa nel medioevo*, in Studi Vetrallesi n. 7 Gennaio Giugno 2001.

◆ **GLI AFFRESCHI CON STORIE BIBLICHE NEL PALAZZO SANTACROCE DI ORIOLO ROMANO, CAPOLAVORO DI ANDREA BOSCOLI (1560c.-1607)**

Enrico Guidoni

In mancanza - per ora - di documenti diretti, l'individuazione del pittore principale del ciclo di affreschi tardocinquecenteschi che ornano il palazzo di Oriolo (Sale di David, Eliseo, Giosuè, Giacobbe ecc) può comunque basarsi sui caratteri di linguaggio e di stile, pur tenendo conto che l'esecuzione di cicli così impegnativi si deve solitamente ad una compagnia di più artisti (specializzati, ad esempio, nelle pitture di storia, nei partiti decorativi, nelle grottesche ecc). L'altissima qualità anche coloristica delle figure e dei paesaggi suggerisce di riconoscere il maestro nel maggiore esponente di quel tardo "manierismo" fiorentino che si esprime per macchie, riprendendo spunti formali che risalgono al Rosso e che corrodono dall'interno la monumentalità romana e la perfezione michelangeloesca: Andrea Boscoli, estroso e infaticabile artista le cui opere pittoriche, disseminate tra Toscana e Marche, sono fino ad oggi rimaste parzialmente in ombra rispetto all'abbondante e strepitosa produzione grafica. L'originale stile di Boscoli si caratterizza per le "macchie" e per le superfici laminate e martellate puntigliosamente delimitate, e per i contrappunti tra luci ed ombre.

L'inconfondibile autografia di Andrea Boscoli è anche confermata dalla "cifra" con la quale egli firma la propria opera nella scena centrale della volta della Sala di David, ricoperta da grottesche e da storie bibliche in cornici ovali, ottagonali e rettangolari. Vi è rappresentato David che suona la cetra mentre, sulla sinistra, sopraggiunge l'Arca dell'Alleanza trainata da una coppia di buoi, e il maligno affonda nella terra (si tratta forse di un autoritratto del pittore). I due elegantissimi angeli, e il bosco che li sovrasta, compongono con le iniziali il nome e il cognome dell'artista, secondo una diffusa consuetudine rinascimentale fatta propria, tra l'altro da Michelangelo: angeli, bosco = An-

drea Bosco-li. Ancora al cognome alludono i buoi (bue, nel '500, si dice bo), mentre la ruota cui manca uno degli otto raggi richiede una interpretazione meno lineare. Si può pensare che, dipingendo una "rota rotta", Boscoli abbia voluto alludere al castello feudale di Rota, facente parte del piccolo "Stato" dei Santacroce e allora semidiruto; ma è anche possibile interpretare la ruota rotta come "cattiva rota", il contrario esatto di quella "bona rota" che era una nota variante del cognome di Michelangelo Buonarroti. Non è difficile riconoscere in questo dettaglio proprio un omaggio a Michelangelo, tanto più che nel 1584 Andrea Boscoli entrava a far parte di quella Accademia delle Arti del Disegno che era sorta sotto l'egida del maestro.

Negli affreschi di Oriolo Andrea Boscoli si è avvalso di aiuti non facilmente distinguibili, attivi, come forse anche il maestro fiorentino, nelle coeve decorazioni pittoriche della Roma di Sisto V. Si tratta del poco noto Francesco Morelli (che sicuramente ha lavorato per i Santacroce), e di Giovanni Andrea Lilli o Lilio (identificabile con il pittore "Lelio" documentato a Oriolo); mentre più arduo è accertare la collaborazione dell'ecclettico Giovanni Baglione in un ciclo omogeneo e rigorosamente controllato da un'unica personalità artistica dominante.

Questa nuova attribuzione, che abbiamo voluto anticipare in questa sede, mentre sono ancora in corso approfonditi studi sullo straordinario e prezioso ciclo pittorico, non fa che confermare la costante presenza di artisti toscani (senesi e fiorentini) nell'alto Lazio in età rinascimentale sulla scia di Masaccio, Vecchietta, Michelangelo (vedi i nostri contributi su "Studi Vetralllesi" nn. 1, 2, 6, 8).



Andrea Boscoli, Re David e l'Arca. (Oriolo Romano, Palazzo Santacroce poi Altieri, Sala di David).

MOSTRE

● *Ferento, civitas splendidissima*

Sabato 15 novembre, alla presenza di un folto pubblico, presso le sale del Museo Archeologico Nazionale (Rocca Alborno) di Viterbo, è stata inaugurata la mostra: *Ferento, civitas splendidissima. Storie, reperti e immagini di un'antica città della Tuscia*.

La mostra espone i risultati delle campagne di scavo promosse sul pianoro di Ferento (a 8 Km nord-est da Viterbo), dal Dipartimento di Scienze del Mondo Antico della Facoltà di Conservazione dei Beni Culturali dell'Università della Tuscia, in collaborazione con la Soprintendenza ai Beni Archeologici dell'Etruria Meridionale.

Le indagini archeologiche, iniziate dal 1994 e ancora in corso, sono state condotte sotto la direzione scientifica della prof.ssa Gabriella Maetzke, con la doppia valenza di ricerca e di didattica. Hanno coinvolto numerosi studenti della Facoltà di Viterbo e di altri Atenei; studenti che nel corso degli anni si sono specializzati e sono entrati a far parte del Comitato Organizzativo di questo evento: Paolo Güll, Flora Scaia, Maria Elena Calabria, Tamara Patilli, Mariacristina Varano.

Nel discorso introduttivo, la soprintendente Anna Maria Moretti, il sindaco di Viterbo Giancarlo Gabbianelli, il direttore del Dipartimento Sandro Filippo Bondi e la professoressa Maetzke sono stati concordi nel riconoscere la ricchezza di contributi scaturita dalla felice collaborazione tra Enti Territoriali e Università. In tal senso l'analisi storica su Ferento costituisce un valido esempio di come sia possibile operare proficuamente per valorizzare l'importante patrimonio storico, archeologico e ambientale della Tuscia viterbese.

Anche la Fondazione Carivit ha partecipato all'iniziativa, finanziando parte dell'allestimento della mostra, a sottolineare come questi interventi possono e devono costituire un momento di rilancio non solo culturale, ma anche economico, viste le potenzialità offerte dal territorio.

Il visitatore può scegliere un doppio percorso. E' possibile seguire l'ordine cronologico dello sviluppo dell'abitato di Ferento, a partire dalle testimonianze di età preistorica fino al momento della distruzione della città nel XII secolo, al successivo sfruttamento del pianoro per attività produttive e agricole, e alla storia degli scavi. Oppure si può scoprire Ferento secondo i criteri della ricerca archeologica, iniziando dalla conoscenza degli studi finora condotti e procedere secondo un virtuale "scavo stratigrafico", dalle testimonianze più recenti fino ai resti dell'età preistorica.

I reperti rinvenuti sono esposti in snelle vetrine, senza affollamento, in modo tale che tutti gli oggetti testimonino al contempo il loro aspetto artistico e storico, per la conoscenza di questa civiltà. Esplicativi pannelli aiutano nella comprensione dei significati e facilitano la lettura sia l'uso di una grafica accattivante, sia un'appropriata scelta d'immagini e di colori.

LIBRI E RIVISTE: a cura della redazione.

La collana dei Quaderni pubblicata sotto l'egida del Museo della Città e del Territorio da Davide Ghaleb si è recentemente arricchita di numerosi titoli, dedicati alla Tuscia e ai suoi antichi centri analizzati sotto il profilo storico, artistico e ambientale. La pubblicazione di lavori in gran parte scaturiti da ricerche universitarie è resa possibile dalla crescente sensibilità di molte amministrazioni comunali per la valorizzazione e la tutela del patrimonio architettonico e dei beni culturali, per lo studio della documentazione d'archivio e per lo sviluppo di un turismo di qualità, sebbene molto resti da fare soprattutto nel campo della salvaguardia e dei restauri, troppo spesso finalizzati al ritorno a

un definito "antico splendore" di opere bisognose soprattutto di cure attente e rispettose.

● (Quaderni della Tuscia, 1) E. GUIDONI, D. TAMBLÉ (a cura di), *I centri storici di Calcata, Castel Sant'Elia, Monteromano. Gli abitanti e le case nel Catasto Gregoriano (1820)*, Vetralla 2002.

● (Quaderni della Tuscia, 2) E. GUIDONI, D. TAMBLÉ (a cura di), *I centri storici di Graffignano, Monterosi, Roccalvecce (VT). Gli abitanti e le case nel Catasto Gregoriano (1820)*, Vetralla 2002.

I due volumi comprendono, secondo il metodo già sperimentato su Vetralla (di cui si è dato notizia sul n. 7 di questa rivista) la trascrizione dei Brogliardi relativi a sei antichi insediamenti della Tuscia e riguardanti i centri storici, corredati di planimetrie catastali di riferimento e di indice delle persone e delle proprietà. Si tratta sempre di lavori prodotti nei corsi universitari di Storia dell'urbanistica, Storia dell'architettura moderna e Fonti d'Archivio per la storia dell'architettura e della città, tenuti presso la Facoltà di Architettura "Valle Giulia" dell'Università di Roma "La Sapienza" e pubblicati con il contributo della Facoltà. E' opportuno segnalare il carattere fondativo di studi basati su fonti, come quelli catastali, estensive ed estremamente utili per ogni futuro studio sui centri assai poco conosciuti ma anche per una maggiore conoscenza della consistenza edilizia delle famiglie e delle proprietà.

● (Quaderni della Tuscia, 3) E. GUIDONI, *Il libro dei Cimini. Antiche immagini di panorami e ambienti urbani*, Vetralla 2002.

Il volume, ricco di circa quattrocento illustrazioni, descrive una trentina di centri della provincia di Viterbo (circa la metà del totale, compreso il capoluogo) affidandosi ai testi della più antica e interessante guida del Lazio (quella di Antonio Abbate del 1894) e alle fotografie: ad una serie tratta dal testo di S. Bargellini (1914) si affianca una raccolta sistematica di cartoline, appositamente organizzata, della prima metà del '900. Rispetto ad altre opere affidate al linguaggio sempre efficace ed immediato delle immagini, *Il libro dei Cimini* ha l'ambizione di costruire un archivio, popolare nel formato e di facile consultazione, capace di indirizzare verso la tutela e il recupero degli antichi ambienti naturali e storici non solo gli amministratori ma anche i comuni cittadini. Attraverso la conoscenza capillare - elemento fondamentale per qualsiasi attività culturale e didattica - e senza enfasi e rimpianti, potrà migliorare la sensibilità diffusa per gli autentici valori della storicità, premessa indispensabile per una loro adeguata protezione.

● (Quaderni di Sutri, 1) E. GUIDONI (a cura di), *Pittura a Sutri. Dal Medioevo al Novecento*, Vetralla, 2002.

Dopo il volume su Capranica (vedi "Studi Vetralllesi" n. 8, 2001), vede la luce una seconda raccolta di studirealizzati dagli allievi della Scuola di Specializzazione in restauro dei monumenti dell'Università di Roma "La Sapienza" (corso di Istituzioni di Storia dell'Arte anno accademico 2001). Il libro, pubblicato con il determinante contributo del Comune di Sutri e con la collaborazione del Museo del Patrimonio, comprende otto saggi su altrettante opere pittoriche conservate a Sutri, in gran parte inedite o poco conosciute, che sono state oggetto di analisi dettagliate, revisioni critiche e attributive, formando un primo, sommario itinerario in un settore fino ad oggi poco indagato.

LE "PASSEGGIATE"

Vengono chiamate così tutte le escursioni effettuate da Vetralla Città d'Arte. L'ultima "passeggiata" in ordine di tempo, è stata effettuata il 10/11/02 a Roma, al Museo Canonica, illustre cittadino vetrallense d'adozione. Per noi è stato un onore poterlo visitare proprio in virtù del feeling che ci ha unito al "nostro scultore". Durante la visita abbiamo potuto toccare con mano l'amore che l'artista ha nutrito per Vetralla vedendo in quante opere, Canonica ha immortalato aspetti della vita vetrallense. I bei tramonti che poteva ammirare dal suo studio guardando verso Pian delle Crete, tramonti che forse solo Vetralla è in grado di regalare. In molte sculture abbiamo riconosciuto volti a noi ben noti di compaesani che hanno offerto, con gioia, spunti a Canonica. La passeggiata è proseguita con la visita al Museo del "Maestro delle Mura" collocato nelle Mura Aureliane; in esso sono conservate, ancora oggi, le ceramiche di Francesco Randone che ha vissuto e lavorato all'interno di un tratto di queste Mura. Il maestro vissuto dal 1864 al 1935, ha istituito per primo una scuola di ceramica gratuita ed aperta a tutti. Nel Museo è ancora ben visibile la fornace utilizzata per la cottura delle ceramiche uscite dalle mani dell'artista e dei suoi allievi. Il pomeriggio si è concluso con la visita alla Galleria d'Arte Moderna, dove abbiamo potuto osservare da vicino molte opere che forse avevamo visto solo sui libri di storia dell'arte: da Fattori a Segantini, a Lega, a Matisse, a Van Gogh e molti altri. Le tre visite, si sono svolte sotto la guida sapiente della Prof.ssa De Minicis e della D.ssa Giovanna De Feo che già al mattino avevano accolto con entusiasmo la comitiva proveniente da Vetralla.

Giuliana Lupi

PRESEPE VIVENTE A VETRALLA

Riprendendo la tradizionale organizzazione del Presepe Vivente a Vetralla, che si era inspiegabilmente interrotta nel 2001, l'apporto del gruppo di lavoro dell'Associazione "Vetralla Città d'Arte" è stato essenziale per la perfetta riuscita della manifestazione. Nel contempo l'impegno di altre associazioni, presenti nel territorio, ha destato nuovi entusiasmi che sono sicuramente di buon auspicio per il futuro dell'avvenimento arrivato alla 14^o edizione. L'idea della fedele ricostruzione della società vetrallense all'inizio del 1800, con tutti i suoi pregi e difetti, viene contrapposta alla spiritualità della natività tradizionale dando modo agli spettatori di immergersi in due realtà così diverse e lontane nel tempo. Proprio il contrasto e il passaggio tra la vita del Borgo e la Capanna, offre spunti di riflessione sui disvalori dell'attuale società. In questo è la differenza tra tanti "Presepi viventi" che ormai proliferano nella nostra regione. La presenza e gli apprezzamenti di oltre 3000 visitatori è stata fonte di soddisfazione per l'intera comunità vetrallense che sembra avviata in una nuova stagione nella quale la "cultura" deve ritrovare centralità per agire da collante sugli elementi di disgregazione purtroppo presenti.

Il ritrovato clima di collaborazione tra le varie associazioni e la Pro-loco si è quindi sostanziato nel rilancio del Presepe Vivente, disponibili a tutte le altre iniziative che si propongono di difendere e far conoscere il territorio di Vetralla.

Fulvio Ferri

MOSTRA DEI PRESEPI

In contemporanea alla rappresentazione del presepe vivente, nei giorni 25, 26 e 29 dicembre 2002 è stata allestita, presso il Museo della Città e del Territorio, una mostra di presepi provenienti da collezioni private o realizzati dagli alunni di alcune delle scuole del territorio.

In particolare, le scuole materna ed elementare di Tre Croci e la scuola materna di Capranica hanno presentato lavori tridimensionali realizzati con la tecnica del riciclaggio di materiali; la scuola elementare di Cura ha messo in mostra un progetto nato dalla collaborazione con un artista del luogo, Simone Lupattelli, che ha portato alla costruzione di un presepe avente come sfondo spaccati del paese e come personaggi figure nate dallo studio ed osservazione d'opere d'autore.

Le scuole medie di Vetralla hanno partecipato con immagini nate dal lavoro di gruppo dei ragazzi.

Tra i presepi d'autore, ricordiamo l'angelo realizzato in vetro e piombo da Fiorella Piantini e il presepe d'argento nato dalle mani di Claudia Cherubini.

Due esempi di Presepe Napoletano provenienti dalla collezione privata di Maria, Grazia e Francesco Paolucci e di Giacomo, Benedetta e Livia Nicolini.

Hanno arricchito la mostra altre opere gentilmente prestate dalle collezioni private di Mary Jane Cryan, Giuliana Lupi e Rita Moracci. Numerose le presenze dei visitatori.

Gabriella Norcia

ASSEMBLEA DEL 24 NOVEMBRE 2002

Si è riunita presso il Museo della Città e del territorio l'assemblea dei soci di "Vetralla Città d'Arte". Enrico Guidoni ha sintetizzato la storia dell'Associazione, fondata nel 1998, aggiungendo che all'interno del sito internet www.storiadellacitta.it esiste una sezione dedicata al Museo e all'Associazione. Egli inoltre ha suggerito una serie di iniziative da proporre all'amministrazione comunale: riguardano la richiesta per l'attribuzione a Vetralla, da parte della Regione Lazio, del titolo "Città d'Arte", l'adesione del Comune all'Associazione "Città dell'Olio" e l'inserimento della nostra realtà urbana nell'Agenda 21 nell'ambito del progetto denominato "Città Sostenibili".

Guidoni ha concluso il proprio intervento illustrando uno studio in corso sui lavatoi per lo più in stato di abbandono del territorio vetrallense, cui collaborano gli studenti della Facoltà di Architettura di Roma "Valle Giulia".

Fulvio Ferri è poi intervenuto chiarendo le caratteristiche dell'Associazione che non presenta strutture verticistiche e non attribuisce cariche di alcun tipo. Inoltre ha riferito su azioni specifiche intraprese a difesa del centro storico anticipando la notizia che anche nel 2003 si terrà nella Facoltà di Architettura di Roma "Valle Giulia" un convegno sui centri storici della Tuscia, dopo quelli tenuti a Vetralla nel 2001 e a Roma nel 2002. Ha poi ribadito l'opportunità di proseguire nell'azione di difesa delle antiche pavimentazioni e degli originali elementi in peperino che rischiano di essere sostituiti. Piero Meconi ha a sua volta proposto di tentare di salvaguardare l'unico forno d'epoca rimasto nel centro storico.

L'assemblea ha delegato i soci Ferri e Moretti a rappresentare l'Associazione nell'allestimento del tradizionale Presepe Vivente, in collaborazione con altre associazioni presenti sul territorio e facendo seguito alla specifica richiesta avanzata dalla Pro Loco. Altri soci hanno aderito per garantire lo svolgimento di lavori pratici. Rita Moracci, infine, ha riferito dell'ottima riuscita delle Passeggiate organizzate nel corso dell'anno appena trascorso, ed ha presentato la successiva uscita di gruppo a Monte Panese, organizzata per il 12 gennaio 2003. La riunione qui riassunta è stata la prima di "vetralla Città d'Arte" dopo l'avvio ufficiale delle iscrizioni (settembre 2002) e preme segnalare la sua ottima riuscita in relazione sia alla buona partecipazione numerica degli iscritti che alla qualità e concretezza degli interventi.

Rita Moracci