

Analisi dei cicli pittorici di Corchiano e Fabrica di Roma¹

1) “Madonna della Cintola” nella chiesa di S. Maria del Soccorso a Corchiano? No, si tratta di un falso storico.

Vuole un'antica tradizione ricordata dal Silvestrelli² far risalire ad un evento miracoloso, accaduto nel terzo quarto del secolo XV, la nascita della basilica di Santa



Maria del Soccorso a Corchiano³. La storia ha origine con più precisione nel 1478, quando ad una coppia di sposi apparve contemporaneamente in sogno la Madonna la quale indicò loro di far edificare una chiesa in suo onore offrendo in cambio protezione ai viandanti che di lì transitavano. Lo stesso giorno anche il francescano papa della Rovere, Sisto IV, fece un sogno analogo e, durante una visita a Corchiano, datata 14 ottobre, presso la diocesi del cardinale Estouteville, riconobbe il luogo indicato dalla Madonna nel tratto segnato dall'antica via Amerina a ridosso del ponte di Rio Fratta. Fu così che il papa raccontò il sogno al prelado il quale stupito dalla concordanza di entrambe le rivelazioni raccontò a sua volta il sogno riferitogli dalla coppia di coniugi corchianesi. Da quel momento Sisto IV, rassicurato dagli eventi, decise di erigere una chiesa dedicandola alla Madonna del Soccorso. Questa storia nota a noi grazie a testi relativamente recenti⁴ fu altresì dipinta nella prima nicchia della navata sinistra (mi riferisco a quella contenuta nella prima campata partendo dall'ingresso) con tecnica ad affresco e più in particolare nelle piccole storie, circo-

scritte da ovali, ai lati dei Santi Agostino e Monica. E' infatti possibile leggere gli avvenimenti salienti della storia partendo dal medaglione dipinto in alto a destra e ruotando in senso antiorario: *la Madonna appare alla coppia di coniugi, la Madonna appare a Sisto IV, la costruzione della basilica e Sisto IV celebra la messa nella chiesa di S. M. del Soccorso*.

Se per la vicenda storica della chiesa innumeri studiosi hanno dedicato una cospicua quantità di pubblicazioni, per gli aspetti pittorici della basilica si mostra a tutt'oggi uno scarso e restio interesse. Da un recente studio curato da Maria Cecilia Mazzi e incoraggiato dalla Regione Lazio⁵ veniamo a conoscenza di alcune preziose informazioni relative all'autore del dipinto e all'anno di esecuzione del ciclo suddetto: *“Nell'affresco dove sono state rinvenute da parte di chi scrive [Laura Russo] la firma di Alessandro Torresani e la data 1581, sono narrati diversi episodi relativi alla leggenda⁶”*. L'affresco in questione, riveste un'importanza non trascurabile, non per qualità pittorica ma perché è l'unico dipinto sicuramente autografo a tutt'oggi conosciuto di Alessandro Torresani⁷, al quale fare riferimen-

¹ Colgo l'occasione per ringraziare il parroco mons. Domenico Anselmi il quale, consegnandomi parte del materiale documentario da lui stesso rintracciato, ha consentito di rendere il più esaustivo possibile questo lavoro. A lui e alle persone (studiosi e non) che hanno fornito il loro prezioso contributo va tutta la mia più completa ammirazione e il mio più sentito ringraziamento.

² G. SILVESTRELLI, *Città, Castelli e terre della Regione Romana*, Roma 1970, vol. II, pp. 510-511.

³ Archivio della Religione Agostiniana - Diocesi di Civita Castellana. *Corchiano detto in latino “Corclanum” è un paese di poco bell'aspetto; appartiene alla Consulta ed ha 1000 abi-*

tanti in circa; né è in esso vi è alcun convento fuorché il nostro. Questo nostro convento resta distante dal Paese un miglio verso Nepi e sta in un luogo basso, come in fondo ad un catino circondato da colline, presso un piccolo torrente ed è distante miglia 3 da Fabrica, miglia 5 da Gallese e miglia 10 da Nepi”.

⁴ Cfr. B. CRESCENZI, *Corchiano nei secoli, storia e curiosità*, Viterbo 1987; cfr. *La media Valle del Tevere. Riva destra*, ed. a cura di Maria Cecilia Mazzi, Roma 1999, pp. 89-91.

⁵ Cfr. *La media Valle del Tevere. Riva destra*, op. cit., p. 89.

⁶ *La media Valle del Tevere, Riva destra*, op. cit., p. 89.

⁷ Le uniche due opere documentate di Alessandro Torresani, sono questa *Madonna della cintola* di Corchiano e un altro affresco dipinto in una cappella nella chiesa di San Francesco a

Narni. In particolare per quest'ultimo affresco esiste un documento datato 24 aprile 1571 e pubblicato da A. Sacchetti Sasseti (A. SACCHETTI SASSETTI, *Lorenzo e Bartolomeo Torresani pittori del secolo XVI*, Roma 1932, pp. 93-94) nel quale si fa riferimento alla cappella di San Giuseppe che venne stimata per una cifra di 160 scudi. Molte sono invece le attribuzioni che si riferiscono a questo pittore. Lo stesso A. Sacchetti Sasseti (A. SACCHETTI SASSETTI, op. cit., pp. 45-48) gli muove l'attribuzione per il *Cenacolo* conservato nel Museo Civico di Narni, gli affreschi deteriorati della chiesa di San Domenico (quelli riguardanti la *Resurrezione*), il *Padre Eterno* dipinto nel coro della chiesa di Santa Margherita a Narni, e molte altre opere nello stesso territorio (dipinti murali in S. Michele Arcangelo a Schifanoia, le pitture

nelle chiese di Contigliano [presso Rieti] e lo *sposalizio di Maria* eseguito nella nicchia della parete sinistra della chiesa di S. Maria di Legarano a Casperia). C. Verani inoltre (C. VERANI, *Affreschi di Lorenzo, Bartolomeo e Alessandro Torresani a Fabrica di Roma e Corchiano*, Rieti 1962, p.8) gli attribuisce la decorazione dell'abside della chiesa dei SS. Martiri presso Cerchiaro [Rieti].

Sul pittore vedere anche l'altro contributo di Verani (C. VERANI, *Nuove attribuzioni ai Torresani pittori del secolo XVI*, Rieti 1953) e l'importante saggio di V. Tiberia (V. TIBERIA, *Presenze antoniazzesche e dei Torresani nell'Umbria meridionale*, in *Piermatteo d'Amelia, pittura in Umbria meridionale fra 300 e 500*, Terni 1996, pp. 383-426). Cfr. *La Media valle del Tevere. Riva destra*, op. cit., pp.80-96.

1 - A. TORRESANI, *Madonna della cintola tra i santi Agostino e Monica*, Chiesa di Santa Maria del Soccorso, Corchiano.

2 - A. TORRESANI, *Crocifissione*, Chiesa di Sant'Egidio, Corchiano. (immagine tratta da *La media Valle del Tevere. Riva destra*. ed. a cura di M. C. Mazzi, Roma 1999).

3 - TORRESANI, *Crocifissione*, Chiesa collegiata di San Silvestro Papa (immagine tratta da C. VERANI, *Affreschi di Lorenzo, Bartolomeo e Alessandro Torresani a Fabrica di Roma e Corchiano*, Rieti 1962).

to per individuare tale presenza anche in altri cicli realizzati nel territorio della Tuscia e della Sabina. Alessandro, del quale purtroppo oggi risulta quasi impossibile ricostruire la cronologia, (sia a causa della distruzione dei suoi autografi pittorici e sia per la totale carenza di notizie documentarie⁸) nacque dal legame del più noto pittore Lorenzo con donna Perna Faccennetta⁹, la quale era stata già sposata con Giovanni Forti e con il quale ebbe due figli. Del pittore Alessandro sappiamo che nacque a Narni¹⁰ in un periodo imprecisato circoscritto nei primi decenni del 1500 (forse 1527) e che fu principalmente attivo con il fratello Pierfrancesco¹¹, anch'egli pittore. Praticamente inesistenti le notizie sulla primissima attività pittorica, sappiamo che il Torresani fu attivo con la famiglia tra Narni e Rieti già dal 1540¹², dove compì il suo apprendistato, ma fu solo intorno agli anni cinquanta del secolo XVI, che riuscì a maturare una tipologia pittorica autonoma, preferendo allo stile mosso e provinciale di derivazione raffaellesca di Bartolomeo Torresani, un fare pittorico più asciutto e geometrico, in linea con i modi del padre¹³. Più documentata è invece l'attività dei pittori Lorenzo e Bartolomeo Torresani, dei quali sappiamo che: *"poco più che ventenni, cacciati forse dalla concorrenza, lasciarono la città nativa e si diressero verso l'Italia centrale in cerca di lavoro"*¹⁴ e che *"quando giunsero ... a Rieti, trovarono la città priva di temibili competitori nella pittura.*



Marcantonio di Antoniazzo Aquili, che vi aveva tenuto il primato per circa un quarto di secolo, o era già morto o era nell'ultimo scorcio della sua vita. Filippo da Verona, padre del più noto pittore Orlando era subito partito. Raffaello fiorentino, che nel 1524 aveva dipinto una Madonna non ispregievole, sembra che dopo questa non avesse altre allogazioni artistiche di qualche importanza. [...] (Torresani), adunque facilmente imposero l'arte loro e ottennero quasi tutti i lavori pittorici più importanti¹⁵".

Se l'autografia del dipinto va riferita con fondatezza al pittore Alessandro, poiché è possibile leggere tra le grottesche in un cartiglio il nome di "Alexander Torresanus" seguito da ulteriori indicazioni "erexit picturam", discorso diverso va fatto per la data 1581, proposta da Laura Russo che non ritengo sia da sostenere (per motivi di cui si dirà in seguito), quale termine a cui fare riferimento per la conclusione dell'affresco. Va considerato infatti che la data "1581" leggibile sull'arco che incornicia la nicchia, sembra corrispondere all'anno in cui questa chiesa divenne proprietà dei mo-



naci dell'ordine degli Agostiniani, ed è solo a partire da tale data che i monaci avrebbero potuto commissionare l'affresco ad Alessandro Torresani, indicandogli di rappresentare in primissimo piano, come era consuetudine, l'immagine del santo che rappresentava il loro ordine (S. Agostino). Questa sarebbe rimasta la versione ufficiale dei fatti se non ci si fosse accor-

⁸ L'unico documento oggi esistente riferibile ad Alessandro è quello pubblicato da Sacchetti Sasseti per la chiesa di S. Francesco a Narni datato 24 aprile del 1571 (Cfr. A. SACCHETTI SASSETTI, op. cit., pp. 93-94).

⁹ A. SACCHETTI SASSETTI, op. cit., p. 17.

¹⁰ Nel cartiglio posto in basso a questo affresco di Corchiano sono emerse, grazie all'ausilio di una lampada

wood, ulteriori indicazioni sulla provenienza di questo pittore; è infatti possibile leggere nella prima riga: "Alexander Toresanus narnis".

¹¹ Secondo lo studioso Angelo Sacchetti Sasseti (A. SACCHETTI SASSETTI, op. cit., pp. 45-48) i due pittori lavorarono in coppia, (ipotesi che fu poi largamente condivisa dalla maggior parte della critica successiva) va ricordato invece che questo secondo

pittore compare insieme al fratello Alessandro (ricordato con la qualifica di pittore) solo in una causa pubblicata dallo stesso studioso sopracitato.

¹² Secondo lo studioso Angelo Sacchetti Sasseti (A. SACCHETTI SASSETTI, op. cit., p. 47) Alessandro Torresani nacque con probabilità prima del sacco di Roma (1527).

¹³ A differenza dello studioso Sacchetti Sasseti, credo che Ales-

sandro si avvicini più allo stile regolare, statico e geometrico del padre Lorenzo piuttosto che quello ponderato, dalle tinte ben accordate e più mosso dello zio Bartolomeo.

¹⁴ A. SACCHETTI SASSETTI, *Lorenzo e Bartolomeo Torresani pittori del secolo XVI*, Roma 1932, pp. 5-7.

¹⁵ A. SACCHETTI SASSETTI, op. cit., p. 7.

ti che gli attributi dell'ordine degli agostiniani (ossia le cintole), sorretti con fierezza dalla Madonna e dal bambino, e gli abiti talari dei due santi principali, si sovrappongono visibilmente allo strato d'intonaco originale¹⁶. Grazie ad un restauro conservativo¹⁷ diretto negli anni 80 dalla Soprintendenza per i Beni Architettonici e Ambientali del Lazio (durante il rifacimento del tetto) è stato possibile rilevare sotto le vesti di S. Monica e S. Agostino abiti talari diversi da quelli odierni. Fu così che analizzando alcuni strati di affresco originale, emersero sotto le pseudo vesti dei SS. Agostino e Monica quelle originali dei SS. Benedetto e Scolastica¹⁸.

A questo punto risulta doveroso sciogliere una serie di interrogativi. Perché gli Agostiniani dovrebbero aver commissionato un dipinto nel 1581 al pittore Alessandro Torresani per poi cambiare di fatto le vesti di entrambi i santi e aggiungere le cinture alla Madonna con il bambino? Inoltre se la data leggibile a caratteri ro-

mani dipinta nell'arco della nicchia non corrisponde per ovvi motivi di carattere storico all'anno di esecuzione degli affreschi, quale potrebbe essere un'indicativa data di conclusione dei lavori? E infine, a cosa fa capo la data 1581?

Le risposte si desumono dall'analisi del medesimo affresco. Chi ha redatto la scheda su questo dipinto¹⁹ non ha notato infatti che accanto alla firma del pittore Alessandro Torresani, vi è anche un'indicazione cronologica sbiadita e molto guasta, dove si legge (con l'ausilio di una lampada a raggi ultravioletti) in caratteri arabi: a. d. 1553²⁰. E' infatti grazie a questo ritrovamento, condotto da chi scrive, che si ritiene corretto anticipare la datazione di circa trenta anni, fino al 1553, anno effettivo di realizzazione degli affreschi. E' indubbio quindi sulla scorta di quanto detto precisare che l'affresco concluso nel 1553 si configurava con i SS. Benedetto e Scolastica e privo nella parte alta delle cintole, fu solo a partire dal 1581 infatti, ossia quando presero

posse della chiesa gli Agostiniani²¹, che la nicchia fu ridipinta; in questo anno inoltre vennero inserite quelle pseudo-date a caratteri romani "MDLXXXI" ben leggibili e dipinte in modo disomogeneo sull'arco della nicchia²². Secondo un'antica tradizione definita "devozionale" era una consuetudine infatti modificare con aggiunte, talvolta solo marginali, ma talvolta anche ampie, l'immagine di culto²³. Esistono a tale scopo innumeri esempi che testimoniano cambiamenti anche radicali alle immagini religiose, uno dei quali (tipologicamente vicino al "nostro") visibile nell'opera di Antoniazio Romano conservata nella chiesa museo di San Francesco a Montefalco, dove le figure attuali di San Vincenzo, Santa Illuminata e San Nicola da Tolentino erano in origine San Vincenzo, Santa Caterina d'Alessandria e S. Antonio da Padova²⁴.

Per concludere il discorso sull'affresco dipinto in S. M. del Soccorso a Corchiano sembra doveroso inoltre indicare il probabile

¹⁶ A questa, va ad aggiungersi inoltre un'altra valutazione di carattere più squisitamente tecnico: la decoesione della pellicola pittorica con il quale sono state realizzate le zone in discussione, dimostra di fatto che si tratta di ritocchi a secco e quindi di aggiunte successive alla realizzazione dell'affresco.

¹⁷ Vengo a conoscenza dal Monsignore Domenico Anselmi, che in questo restauro vennero effettuati degli interventi conservativi (carotaggi alla base del dipinto) atti a interrompere la risalita capillare dell'umidità.

¹⁸ Stando alle informazioni riferitemi dal parroco mons. Domenico Anselmi tale restauro fu eseguito da G. Frappe nel 1980.

¹⁹ *La Media Valle del Tevere, Riva destra*, op. cit., p. 89.

²⁰ La lettura dell'intero cartiglio si presenta in questo modo: ALEXANDER TORESANUS NARNIS EREXIT PICTURAM A. D. 1553.

²¹ Archivio della *Religione Agosti-*

niana e della Provincia Romana, libro IV redatto dal mons. Tommaso Bonasoli (post 1780), p. 20: "Fu questo [monastero] fondato nel 1581 col consenso di mons. Niccolò Perusio Vescovo di Civita Castellana e del Priore Generale Taddeo Perugino e dato ai nostri Frati della comunità di Corchiano con vari assegnamenti e obblighi.

... La Chiesa ha tre navate con otto altari, uno dei quali in forma di Cappella una parte della navata laterale in cornu Epistola. La Madonna miracolosa sopra l'altare maggiore resta dipinta sopra una tegola. La Festa principale si fa nella seconda domenica di maggio con fiera, la quale è molto diminuita non essendovi in quei vicini contorni né case né osterie".

²² Per confermare inoltre la veridicità di tale datazione (1553) si può fare ricorso ad un ulteriore espediente: gli affreschi dipinti in questa nicchia di Corchiano sembrano avere molti punti di contatto con gli affreschi

eseguiti nella nicchia (ultima a sinistra, prima dell'abside) della chiesa di S. Silvestro papa a Fabrica di Roma dal titolo *Madonna del Rosario*. Questi ultimi affreschi ritenuti da Verani (C. VERANI, *Affreschi di Lorenzo, Bartolomeo e Alessandro Torresani a Fabrica di Roma e Corchiano*, Rieti 1962) di Alessandro Torresani, mostrano nell'impostazione, nella tipologia e nell'uso dei colori (gialli cenerini, verdi accesi e blu oltremare) più di un parallelismo con quelli di Corchiano, tali non solo da confortare l'attribuzione ad Alessandro Torresani, ma da far proporre, una datazione se non contemporanea, assai vicina agli affreschi corchianesi. A tale scopo va considerato che nei dipinti dell'abside della stessa chiesa di Fabrica di Roma (*Storie di Cristo*) riferiti dal Verani a Bartolomeo e Lorenzo Torresani (C. VERANI, op. cit., p. 11) è riportata la data (1556) sicuramente autografa e scritta in numeri arabi. Una data questa molto vicina a quella indivi-

duata in questo contesto a Corchiano, tale da indurre a pensare addirittura che, tutta la famiglia di pittori sia giunta da Narni a Corchiano, in un periodo circoscritto nel lasso di tempo che va dal 1551 al 1562. Va inoltre aggiunto che la Madonna dipinta nella nicchia della chiesa S. Silvestro papa a Fabrica di Roma sembra eseguita, (tranne per qualche trascurabile dettaglio) con l'ausilio di un cartone preparatorio tratto dall'opera dipinta a S. M. del Soccorso in Corchiano (sono sovrapponibili le vesti degli abiti di entrambe le Madonne).

²³ Cfr. A. CONTI, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milano 1988, pp.32-60.

²⁴ Cfr. A. CAVALLARO, *Antoniazzo Romano e gli Antoniazzeschi, una generazione di pittori nella Roma del Quattrocento*, Udine 1992, pp.70 - 83.

4 - Fregio con emblemi della famiglia della Rovere, Cappella del Paradiso, Chiesa di Santa Maria del Soccorso, Corchiano.

5 - L. TORRESANI, *Affreschi*, Cappella del Paradiso, Chiesa di Santa Maria del Soccorso, Corchiano.



mecenate o committente dell'affresco. Vista la totale assenza di emblemi araldici, rappresentativi di una famiglia, e, considerato inoltre che le figure ben abbigliate che contornano i SS. Agostino e Monica non presentando caratteri somatici che le rendono in qualche modo riconoscibili, ritengo che il committente sia riconducibile nella stessa comunità di Corchiano. Va considerato inoltre che le figure di formato ridotto che circondano i protettori SS. Agostino e Monica, fanno capo, proprio perché ridotte nelle dimensioni, ad una tradizione di origine medioevale che imponeva al pittore o al mecenate di volere eseguite le figure divine con maggior dignità di risalto rispetto a quelle umane, una tradizione però che diventa desueta proprio nel secolo di realizzazione dell'affresco e che fa pensare con fondatezza che sia stato lo stesso committente, (magari non informato sulle tendenze pittoriche), a richiedere al pittore questa soluzione. Questa affermazione trova conferma se si analizza l'af-

fresco di Fabrica di Roma dal titolo *Madonna del Rosario*, eseguito da Alessandro Torresani nella chiesa collegiata di S. Silvestro papa²⁵, dove le figure dei committenti sono state concepite con proporzioni analoghe ai santi patroni.

Si rende necessario infine completare questo contributo circoscrivendo l'attività del pittore Alessandro Torresani nel territorio di Corchiano e Fabrica di Roma in un periodo ben definito, circoscrivibile tra il 1553 e il 1562, ossia tra la decorazione di questo piccolo affresco eseguito per la chiesa del Soccorso a Corchiano e la decorazione di una serie di affreschi eseguiti nelle pareti della chiesa della Pietà a Fabrica di Roma datati rispettivamente 1560²⁶ e 1562²⁷. Questo arco temporale (1553-1562), considerevolmente ampio per presupporre la permanenza continuativa di Alessandro presso questi due feudi, sembra essere però totalmente colmato se si con-

siderano ulteriori cicli pittorici, riferibili per vie stilistiche, al catalogo del Torresani *junior*. Si possono attribuire secondo il mio parere ad Alessandro Torresani l'intero campo absidale dipinto nella chiesa di Sant'Egidio a Corchiano²⁸ (databile tra il 1551 e il 1556²⁹), il lacerto di decorazione parietale eseguito presso il convento annesso alla distrutta chiesa di San Valentino (oggi Biblioteca Comunale)³⁰ e la *Madonna del Rosario* dipinta nella chiesa collegiata di San Silvestro papa a Fabrica di Roma³¹ (anch'essa databile entro il 1556³²).

²⁵ C. VERANI, op. cit., pp. 14-15.

²⁶ C. VERANI, op. cit., p. 16.

²⁷ A ricerche terminate non riuscì ad individuare un cartiglio inedito dipinto ai lati della nicchia con raffigurato S. Andrea, del tutto simile a quello dipinto nella chiesa di S. Maria del Soccorso a Corchiano, dove si legge in caratteri romani "MDLXII".

²⁸ Il dipinto discusso dove è rappresentato un *Cristo crocifisso tra angeli, dolenti e SS. Valentino e Egidio*, fu riferito secondo il Verani (C. VERANI, op. cit., p. 18) alla collaborazione di Bartolomeo e Alessandro Torresani, dove secondo lo studioso erano riconducibili alla mano di Bartolomeo la concezione d'impianto, le figure del Cristo crocifisso, della Vergine, della Maria di Cleofa e dei SS. Egidio e Valentino, mentre ad Alessandro dovevano essere riferite le figure restanti. Secondo l'ipotesi di Laura Russo invece (*La Media Valle del Tevere. Riva destra*, op. cit., p. 85) l'intero affresco era da assegnare alla partecipazione di Bartolomeo e Pierfrancesco Torresani, fratello minore di Alessandro.

Secondo il mio parere tale dipinto

presentando una cifra né difforme per qualità né per tipologia rispetto agli autografi di Alessandro Torresani deve essere ricondotto totalmente alla mano di quest'ultimo artista umbro. Sono infatti moltissimi gli stilemi tipici della sua cultura, dove le figure tozze e bamboleggianti, l'uso di colori pressoché stridenti quali l'arancio, il giallo e il verde (sia da esempio il colore arancione dei capelli del Cristo) e il riproporre con una certa frequenza alcune fortunate tipologie di impianto (desunte tanto da alcuni capolavori del Quattrocento quanto semplificati dai capostipiti Lorenzo e Bartolomeo Torresani) rimandano con una certa insistenza ai modi di Alessandro Torresani, un pittore dalla personalità artistica priva di slancio e dalla resa pittorica alquanto rustica e genuina. Varrebbe forse la pena per confortare l'attribuzione confrontare questo ciclo corchianese con il dipinto di medesimo soggetto dipinto nella chiesa dei SS. Martiri presso Cerchiara.

²⁹ Il ciclo presenta notevoli connessioni con la decorazione di medesimo soggetto dipinta presso la chiesa di

San Silvestro papa a Fabrica di Roma datato 1556 (C. VERANI 1962, op. cit., p. 18; *La media Valle del Tevere Riva destra*, op. cit., p. 85) si può supporre a differenza di Verani che Alessandro abbia utilizzato in questo contesto un disegno preparatorio (o un cartone) tratto dal prototipo fabbrichese. La datazione dell'opera deve essere ricondotta entro un lasso temporale circoscrivibile tra il 1551 (anno in cui è datato un affresco limitrofo eseguito da Bartolomeo Torresani [*La media Valle del Tevere Riva destra*, op. cit., p. 85]) e il 1556, anno in cui venne realizzato il ciclo di Fabrica di Roma.

Nel 1576 la chiesa venne aggiornata dalla famiglia Farnese (nell'architrave del portale della facciata di Sant'Egidio è infatti inciso EX ELEMOSINIS 1576 seguito dai gigli Farnese). Nello stesso anno in cui possiamo ricondurre l'esecuzione della facciata è possibile datare anche quel *San Marco* dipinto nella parete destra della stessa chiesa (cfr. *La media Valle del Tevere Riva destra*, op. cit., p. 88). Va infatti considerato che il Nogari (atore del S. Marco) in quei tempi era

presente nel viterbese per la decorazione della Palazzina Gambarà a Bagnaia (Cfr. A. ALESSI, *La decorazione pittorica della Palazzina Gambarà a Bagnaia*, in «Biblioteca e Società», XXII, (2002), 1-2, pp. 21-30; Cfr. A. ALESSI, *Gli affreschi di Matthijs Bril, Antonio Tempesta, Giovan Battista Lombardelli e molte altre presenze nella Palazzina Gambarà a Bagnaia*, in «Bollettino d'Arte» in fase di pubblicazione; A. ALESSI, *Raffaellin da Reggio e la direzione dei lavori pittorici nella Palazzina Gambarà a Bagnaia*, in «Bollettino d'Arte», in fase di pubblicazione).

³⁰ Cfr. *La Media Valle del Tevere. Riva destra*, op. cit., p. 96.

³¹ Cfr. C. VERANI, op. cit., pp. 14-15.

³² L'affresco eseguito da Alessandro Torresani nella parete sinistra della chiesa di San Silvestro papa nel quale sono raffigurati una *Madonna del Rosario tra due santi* (uno dei quali è sicuramente S. Silvestro) è databile approssimativamente nel 1556, anno in cui Bartolomeo Torresani terminò il limitrofo ciclo dipinto nell'abside della stessa chiesa (la data 1556 è leggibile in una parasta dell'*Ultima Cena*).

Analisi dei cicli pittorici di Corchiano e Fabrica di Roma

2) Chiesa di S. M. del Soccorso a Corchiano: nuove datazioni sulla "Cappella del Paradiso"

La chiesa di S. Maria del Soccorso a Corchiano custodisce al suo interno un prezioso gioiello di architettura rinascimentale meglio noto come "cappella del Paradiso". Sobria ed elegante nel progetto, la cappella fu addossata al muro maestro di destra e occupa, quasi per intero, la quarta campata della relativa navata. Di base rettangolare, fu concepita dal suo progettista (a noi ignoto) come un edicola o per meglio dire un tempietto classicheggiante, ha infatti il corpo parallelepipedo ed è aperta nelle pareti corte da due archi a tutto sesto.

A dir la verità, questo complesso architettonico, pur nella sua semplicità costruttiva, non fu concepito come le più consuete cappelle radiali, ma costituisce di fatto un rarissimo esempio di edicola votiva esterna, che trova molti punti di raccordo con l'architettura in Toscana. Mi sembra a tale scopo, giustamente condivisibile il parallelismo proposto dal D'Arcangeli³³ tra l'architettura esterna della cappella di Corchiano e le logge toscane, in particolare la cappella di Piazza di Siena. Rivestita nella parte esterna in peperino, la cappella fu altresì ar-

ricchita agli angoli che danno verso la nave mediana di due lesene corinzie abbellite nel fusto di motivi scolpiti in altorilievo: elegantissime candelabre di motivo vegetale, putti, elementi antropomorfi e emblemi araldici della famiglia della Rovere. Al di sopra delle lesene corre una trabeazione di matrice classica, arricchita di dentelli, ovuli ed elementi decorativi intagliati nel peperino. Alla base della cappella e incorniciati a mo' di metope sono invece visibili emblemi nobiliari della famiglia della Rovere (ghiande e due rami di rovere) alternati dal pettine dentato (strumento di martirio di San Biagio), da attributi iconografici di San Valentino e da rosoni.

Considerando che a detta di Laura Russo "in epoca successiva gli archi della cappella dovettero essere tamponati"³⁴ si può facilmente ipotizzare che tale cappella non fu progettata per contenere gli affreschi che oggi sono dipinti sulle pareti, ma con più probabilità si presentava con una copertura "a schifo", o forse, arricchita di una decorazione quattrocentesca sulla volta distrutta per lasciare spazio a quella attuale.

Se è stato possibile finora fornire alcune sommarie notizie sui caratteri architettonici della cappella, assai più difficoltoso e con poca probabilità di buoni risultati è il discorso da condurre su una ipoteti-

ca datazione e sul probabile architetto. Va considerato innanzitutto che per questi aspetti non si conoscono studi specifici e che inoltre la totale assenza di notizie deducibili dalle fonti documentarie³⁵ rende alquanto sommaria e per certi versi anche arbitraria un'attribuzione. Si può comunque, a mio modesto parere, considerando eventi deducibili da fatti esterni, ricondurre ad un circoscritto lasso di tempo l'architettura della cappella del Paradiso. Gli elementi araldici, della famiglia della Rovere³⁶, leggibili nel basamento della cappella, ricordano in quanto tali la visita di Sisto IV presso la diocesi di Corchiano avvenuta il 14 ottobre del 1478³⁷. Considerando che il francescano papa della Rovere fu elevato al soglio pontificio in un periodo limitato agli anni 1471-1484, si può giustamente circoscrivere la realizzazione della cappella ad un breve lasso di tempo che va dal 1478 al 1484, ossia dall'anno in cui si diede avvio alla costruzione della chiesa di S. M. del Soccorso (1478), all'anno di avvenuta morte del medesimo pontefice (1484). Ad avvalorare tale ipotesi ci soccorrono un'altra serie di valutazioni: l'autore delle sculture in altorilievo di questa cappella non mostra soltanto evidenti consonanze stilistiche con l'autore del cornicione del portale e delle quattro colonne esterne

³³V. D'ARCANGELI, *Lo studio dell'ambiente in Tuscia Viterbese*, vol. II, Roma 1968, pp. 187-188; G. RUGGIERI, *la chiesa della Madonna del Soccorso a Corchiano finalmente restaurata*, in *Parrocchia di Santa Maria del Rosario*, Corchiano 1998, pp. 15-17.

³⁴Cfr. *La Media Valle del Tevere, riva destra*, op. cit., p. 92.

³⁵A nulla è valsa la ricerca archivistica presso l'Archivio di Stato di Viterbo dove sono assenti notizie relative al ciclo di Fabrica di Roma e Corchiano. Anche lo spoglio dei notarili conser-

vati presso l'Archivio di Stato di Roma non ha prodotto i risultati sperati in quanto non vi sono notizie direttamente riferibili a tali argomentazioni.

³⁶Sulla bibliografia sterminata su Sisto IV vedere almeno gli illuminanti scritti di A. Cavallaro sull'argomento (A. CAVALLARO, *Le arti a Roma da Sisto IV a Giulio II*, Roma 1984-85, pp. 57-75; A. CAVALLARO, *Devozione religiosa e cultura dell'antico nella Roma di Sisto IV*, Roma 1984-85, pp. 57-75; S. DANESI SQUARZINA, *Pauperismo francescano e magnifi-*

cenza antiquaria nel programma architettonico di Sisto IV, in *Sisto IV e Giulio II*, ed. a cura di Silvia Bottaro, Roma 1990, pp. 7-26; F. BENZI, *Sisto IV, renovator urbis: architettura a Roma 1471-1484*, Roma 1990; C. CRESCENTINI, *Roma, Sisto IV della Rovere e il gran "compositore" Andrea Bregno: antiche cristiane memorie marmoree in I Della Rovere nell'Italia delle corti*, ed. a cura di B. Cleri, Roma 2002; A. M. CORBO, *A margine del giubileo di Sisto IV*, in «Lazio ieri e oggi», (2002), 38, pp. 102-103. Sulle problematiche inerenti la storia della

famiglia della Rovere vedere invece gli scritti di Massimo Miglio (M. MIGLIO, *I Cronisti della storia in Un pontificato ed una città: Sisto IV (1471-1484)*, Atti del Convegno dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, Roma 3-7 dicembre 1984, p. 631). Cfr. G. ZANDER, *Contributi alla conoscenza dell'architettura dei giorni di Sisto IV nel Lazio*, in *Sisto IV e Giulio II*, ed. a cura di S. Bottaro, pp. 87-107.

³⁷G. SILVESTRELLI, *Città Castelli e terre della regione romana*, Roma 1970, pp. 510-511.

Analisi dei cicli pittorici di Corchiano e Fabrica di Roma

2) Chiesa di S. M. del Soccorso a Corchiano: nuove datazioni sulla "Cappella del Paradiso"

La chiesa di S. Maria del Soccorso a Corchiano custodisce al suo interno un prezioso gioiello di architettura rinascimentale meglio noto come "cappella del Paradiso". Sobria ed elegante nel progetto, la cappella fu addossata al muro maestro di destra e occupa, quasi per intero, la quarta campata della relativa navata. Di base rettangolare, fu concepita dal suo progettista (a noi ignoto) come un edicola o per meglio dire un tempietto classicheggiante, ha infatti il corpo parallelepipedo ed è aperta nelle pareti corte da due archi a tutto sesto.

A dir la verità, questo complesso architettonico, pur nella sua semplicità costruttiva, non fu concepito come le più consuete cappelle radiali, ma costituisce di fatto un rarissimo esempio di edicola votiva esterna, che trova molti punti di raccordo con l'architettura in Toscana. Mi sembra a tale scopo, giustamente condivisibile il parallelismo proposto dal D'Arcangeli³³ tra l'architettura esterna della cappella di Corchiano e le logge toscane, in particolare la cappella di Piazza di Siena. Rivestita nella parte esterna in peperino, la cappella fu altresì ar-

ricchita agli angoli che danno verso la nave mediana di due lesene corinzie abbellite nel fusto di motivi scolpiti in altorilievo: elegantissime candelabre di motivo vegetale, putti, elementi antropomorfi e emblemi araldici della famiglia della Rovere. Al di sopra delle lesene corre una trabeazione di matrice classica, arricchita di dentelli, ovuli ed elementi decorativi intagliati nel peperino. Alla base della cappella e incorniciati a mo' di metope sono invece visibili emblemi nobiliari della famiglia della Rovere (ghiande e due rami di rovere) alternati dal pettine dentato (strumento di martirio di San Biagio), da attributi iconografici di San Valentino e da rosoni.

Considerando che a detta di Laura Russo "in epoca successiva gli archi della cappella dovettero essere tamponati"³⁴ si può facilmente ipotizzare che tale cappella non fu progettata per contenere gli affreschi che oggi sono dipinti sulle pareti, ma con più probabilità si presentava con una copertura "a schifo", o forse, arricchita di una decorazione quattrocentesca sulla volta distrutta per lasciare spazio a quella attuale.

Se è stato possibile finora fornire alcune sommarie notizie sui caratteri architettonici della cappella, assai più difficoltoso e con poca probabilità di buoni risultati è il discorso da condurre su una ipoteti-

ca datazione e sul probabile architetto. Va considerato innanzitutto che per questi aspetti non si conoscono studi specifici e che inoltre la totale assenza di notizie deducibili dalle fonti documentarie³⁵ rende alquanto sommaria e per certi versi anche arbitraria un'attribuzione. Si può comunque, a mio modesto parere, considerando eventi deducibili da fatti esterni, ricondurre ad un circoscritto lasso di tempo l'architettura della cappella del Paradiso. Gli elementi araldici, della famiglia della Rovere³⁶, leggibili nel basamento della cappella, ricordano in quanto tali la visita di Sisto IV presso la diocesi di Corchiano avvenuta il 14 ottobre del 1478³⁷. Considerando che il francescano papa della Rovere fu elevato al soglio pontificio in un periodo limitato agli anni 1471-1484, si può giustamente circoscrivere la realizzazione della cappella ad un breve lasso di tempo che va dal 1478 al 1484, ossia dall'anno in cui si diede avvio alla costruzione della chiesa di S. M. del Soccorso (1478), all'anno di avvenuta morte del medesimo pontefice (1484). Ad avvalorare tale ipotesi ci soccorrono un'altra serie di valutazioni: l'autore delle sculture in altorilievo di questa cappella non mostra soltanto evidenti consonanze stilistiche con l'autore del cornicione del portale e delle quattro colonne esterne

³³V. D'ARCANGELI, *Lo studio dell'ambiente in Tuscia Viterbese*, vol. II, Roma 1968, pp. 187-188; G. RUGGIERI, *la chiesa della Madonna del Soccorso a Corchiano finalmente restaurata*, in *Parrocchia di Santa Maria del Rosario*, Corchiano 1998, pp. 15-17.

³⁴Cfr. *La Media Valle del Tevere, riva destra*, op. cit., p. 92.

³⁵A nulla è valsa la ricerca archivistica presso l'Archivio di Stato di Viterbo dove sono assenti notizie relative al ciclo di Fabrica di Roma e Corchiano. Anche lo spoglio dei notarili conser-

vati presso l'Archivio di Stato di Roma non ha prodotto i risultati sperati in quanto non vi sono notizie direttamente riferibili a tali argomentazioni.

³⁶Sulla bibliografia sterminata su Sisto IV vedere almeno gli illuminanti scritti di A. Cavallaro sull'argomento (A. CAVALLARO, *Le arti a Roma da Sisto IV a Giulio II*, Roma 1984-85, pp. 57-75; A. CAVALLARO, *Devozione religiosa e cultura dell'antico nella Roma di Sisto IV*, Roma 1984-85, pp. 57-75; S. DANESI SQUARZINA, *Pauperismo francescano e magnifi-*

cenza antiquaria nel programma architettonico di Sisto IV, in *Sisto IV e Giulio II*, ed. a cura di Silvia Bottaro, Roma 1990, pp. 7-26; F. BENZI, *Sisto IV, renovator urbis: architettura a Roma 1471-1484*, Roma 1990; C. CRESCENTINI, *Roma, Sisto IV della Rovere e il gran "compositore" Andrea Bregno: antiche cristiane memorie marmoree in I Della Rovere nell'Italia delle corti*, ed. a cura di B. Cleri, Roma 2002; A. M. CORBO, *A margine del giubileo di Sisto IV*, in «Lazio ieri e oggi», (2002), 38, pp. 102-103. Sulle problematiche inerenti la storia della

famiglia della Rovere vedere invece gli scritti di Massimo Miglio (M. MIGLIO, *I Cronisti della storia in Un pontificato ed una città: Sisto IV (1471-1484)*, Atti del Convegno dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, Roma 3-7 dicembre 1984, p. 631). Cfr. G. ZANDER, *Contributi alla conoscenza dell'architettura dei giorni di Sisto IV nel Lazio*, in *Sisto IV e Giulio II*, ed. a cura di S. Bottaro, pp. 87-107.

³⁷G. SILVESTRELLI, *Città Castelli e terre della regione romana*, Roma 1970, pp. 510-511.



della chiesa di S. M. del Soccorso a Corchiano, (tale da farci supporre che sia stata una medesima mente ad aver progettato e realizzato entrambe le decorazioni), ma in qualche modo sembra riproporre tipologicamente le stesse decorazioni realizzate nella facciata di S. Maria della Quercia³⁸. E' per i seguenti motivi che non sembra azzardato ipotizzare che vi sia stata una medesima mente progettata comune in entrambi i cantieri e operante nei medesimi anni. All'interno invece la cappella fu interamente decorata ad affresco ma si presenta oggi in deplorabile stato conservativo, mutila per più del 40%. Nelle pareti sono dipinte le storie della vita di Maria Vergine riquadrate da "grottesche"; partendo dalla parete lunga addossata al muro maestro e leggendo dal basso a sinistra verso destra si possono riconoscere:

l'Annunciazione
la Visitazione di Maria
a Elisabetta

l'Adorazione dei pastori
la Circoncisione

La fila centrale delle storie della Vergine invece si presenta oggi mutila nel campo pittorico di sinistra. E' probabile che al posto dell'attuale lacuna, fosse stata dipinta *l'ultima cena*(?), seguita dalle invece leggibili storie: *orazione nell'orto*, *Cristo deriso dagli sgherri*, *la flagellazione di Cristo*. La fila più in alto ospitava con probabilità alle estremità due angeli reggi cartiglio (uno dei quali ancora esistenti), mentre nelle zone centrali si possono riconoscere due storie della passione di Cristo: *l'andata al calvario* e *la crocifissione*. Nel cartiglio dell'angelo ancora esistente sono stati vergati in questo modo i versi tratti dal Vangelo di San Luca:

DIXIT IN DIEBUS\ILLIS(?) ...
MVLIER\DE ST... DEO\NOIE ...
ET HABEBIT\ SPONS...E IO-
SEPH\ET PRO...\SINE COMI-
STIONE V.S \DE SPIRITO ...TO
(?)\FILIVS DEI NO ..E ..HV\..ET
IPA ERIT VIRGO A TE\ ET POST
PARTV QVI VE\RO EX EA NA-
SCET ERIT\VERVS DEVS ET
VERVS\ HOMO SICVT OES PPH\
ET PREDICAVERVNT\

La parete opposta ospita rispettivamente partendo dall'alto a sinistra verso destra: *L'incoronazione della Vergine*, *la resurrezione di Cristo* e *l'ultima cena*; le zone rimanenti della stessa parete si sono completamente decoese.

Sulla volta, crollata per più del 30%, si riconoscono *Padri della chiesa* latina e greca e gli *Evangelisti* dentro i clipei, mentre ad ogni vela corrisponde un profeta che ha annunciato la venuta di Cristo. Dei quattro profeti dipinti

³⁸ Sull'argomento S. Maria della Quercia vedere i testi di G. CIPRINI, *La Madonna della Quercia: una storia meravigliosa*, in «Informazioni», IX, (2000), 17, pp. 54-57; P. MALOSTI, *Sintesi critica delle vicende della fabbrica della Quercia di Viterbo*, in «Biblioteca e Società», (1999), 1-2, pp. 3-6; E. BENTIVOGLIO, *Connubio di Linguaggi nel santuario di Santa Maria della Quercia presso Viterbo*, in

Presenze medioevali nell'architettura di età moderna e contemporanea ed. a cura di Giorgio Simoncini, Viterbo 1997, pp. 113-120; T. PÖPPER, *Andrea Bregno's Hochaltarädikulen in Santa Maria del Popolo (Rom) un Santa Maria della Quercia (bei Viterbo)* in *Atti del Colloquio Internazionale Arredi di Culto e Disposizioni Liturgiche a Roma da Costantino a Sisto IV*, Roma 2000, pp. 251-278 e il

sempre valido testo di M. SIGNORELLI, *Santuario Madonna della Quercia*, Viterbo 1967.

Sulle relazioni tra la basilica di Santa Maria della Quercia e la chiesa di Santa Maria del Soccorso vedere G. RUGGIERI, op. cit., pp. 15-17. e V. D'ARCANGELI, op. cit., pp. 14-16.

Analisi dei cicli pittorici di Corchiano e Fabrica di Roma

in origine oggi ne rimangono soltanto tre, due dei quali riconoscibili per via del fatto che recano in basso alcune scritte esplicative: ESAIA PPH, e IEREMIA PPH. Accanto al profeta Isaia siede un angelo che tiene un cartiglio dove è stato vergato: VERE:\LAGV.\ RES NP\ IPE TV\ ET DO\ RES NR\ IPE PORT\VE: C LIII. Al centro della volta non è rappresentato secondo l'ipotesi della critica³⁹ un probabile "Padre Eterno", ma una raffigurazione a grottesche desunta dal prototipo della Domus Aurea neroniana⁴⁰ rielaborata secondo i criteri del secolo XVI. Nel sottarco sono state dipinte due sibille alternate da un angelo e un putto intenti a tenere un cartiglio quasi del tutto abraso dove è possibile soltanto leggere: ES.... S...\... COMMENDV\ ... DEC... DOMVS SV\ ...S CLARIVS. La scelta dei temi, la scansione ritmica della volta e delle pareti e le evidenti tangenze iconografiche con i maggiori capolavori pittorici del Quattrocento⁴¹ furono a mio avviso attentamente maturate dallo stesso committente. E' infatti possibile rintracciare nel *Cristo deriso dagli sgherri* il prototipo di analogo soggetto dipinto tra il 1438-1443 da Beato Angelico nel convento di San Marco a Firenze; nell'*orazione nell'orto* il pittore responsabile del ciclo di Corchiano si ispirò invece alle opere di medesimo soggetto eseguite rispettivamente da Mantegna nel 1455 e da Giovanni Bellini nel 1460 ed

entrambe oggi conservate alla National Gallery di Londra. Tratte da un diverso repertorio pittorico sono invece le opere *Flagellazione di Cristo* e la *Circoncisione*, sulle quali si avverte una forte componente pierfrancescana, sminuita dalla convenzione e da provincialismi. Più schiettamente popolari sono i campi pittorici *Adorazione dei pastori* e *la visitazione di Maria a Elisabetta* dove possono scorgersi suggestivi accenti paesistici tratti dalla stessa Corchiano⁴². Conviene infine spendere qualche altra parola sul probabile committente del ciclo degli affreschi, che come si è visto non sembra corrispondere al mecenate dell'architettura.

Secondo l'ipotesi di Laura Russo i committenti degli affreschi sono riconducibili negli Agostiniani, poiché "[Nel campo pittorico dell'*Adorazione dei Pastori*] ... almeno due dei personaggi inginocchiati davanti al Bambino indossano l'abito talare degli Agostiniani, cosa che potrebbe essere indicativa della committenza dell'intero ciclo, visto che a tale ordine era affidato il convento di Santa Maria del Soccorso"⁴³. Questa ipotesi va di fatto a cadere se si considerano dapprima i fatti storici. Innanzitutto va presa in esame la data 1539, rinvenuta durante i restauri del 1998 e leggibile in un ovale della volta⁴⁴ quale inizio della decorazione pittorica, seguita da un'altra data rilevata invece dal sottoscritto "/3", quale indicazione

a cui fare riferimento per il completamento dell'intero ciclo di affreschi (la data mi sembra così redatta 1539/3 e va interpretata a mio avviso come 1539-1543). E' indubbio sulla scorta di questa indicazione cronologica (dipinta in caratteri arabi sul piviale di un *Dottore della Chiesa*) ritenere improbabili come committenti gli Agostiniani i quali presero possesso della chiesa soltanto nel 1581. Questa ipotesi può essere confermata se si effettua un'analisi approfondita della pellicola pittorica: sotto l'abito talare del pastore inginocchiato dipinto nell'*Adorazione dei Pastori* sono emerse preesistenti tracce di colore viola, tali da indurre chi scrive a dubitare dell'originalità di questo affresco. E' infatti possibile che anche questo campo pittorico (come quello analizzato nel precedente articolo) sia stato ridipinto da un monaco della congrega dell'ordine degli Agostiniani in un secondo momento (probabile 1581?). Tale ipotesi, ha potuto trovare ulteriore conferma con l'ausilio di una lampada a raggi ultravioletti, la quale ha permesso di evidenziare sotto i "falsi" ritocchi a secco, i colori porpora e verde dell'abito originale.

Anche se non sono emersi particolari indizi che ci consentano di stabilire chi fosse stato realmente il committente (nello stesso affresco infatti non ci sono emblemi nobiliari di una famiglia) si può comunque concludere affermando che se costui fu un uomo assai

³⁹ La Media Valle del Tevere, Riva destra, op. cit., p. 92.

⁴⁰ Cfr. N. DACOS, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, London 1969.

⁴¹ Cfr. La Media Valle del Tevere, Riva destra, op. cit., p. 92.

⁴² Ibidem.

⁴³ Ibidem.



colto in materia teologica (le scritte in latino dipinte nei cartigli ci danno saggio di una notevole cultura ricavata dai testi sacri, estranea per forza di cose ai pittori, qui in veste di soli esecutori) al contrario però non fu altrettanto aggiornato sulle tendenze pittoriche che si andavano configurando in quel periodo a Roma. E' per tale ragione quindi, o per il semplice fatto che l'opera era destinata per un piccolo paese di provincia, che il mecenate preferì una soluzione di tipo più tradizionalista.

Differente è il discorso da condurre per l'autore della totalità degli affreschi dipinti all'interno della cappella discussa. La tradizionale attribuzione agli Zuccari proposta nel 1908 da Aleandri⁴⁵ e poi riconfermata dalla quasi totalità della critica seguente⁴⁶ non sembra trovare adeguata giustificazione poiché non compaiono in al-

cun caso quei moduli compositivi e quelle cifre stilistiche che caratterizzano il linguaggio dei prolifici fratelli marchigiani. Queste constatazioni sembrano trovare ulteriori conferme in due studi di recente pubblicazione⁴⁷ dove si escludono ragionevolmente dal catalogo degli Zuccari alcuni di quei cicli pittorici riferiti in modo improprio con la sbrigativa quanto improduttiva attribuzione ai fratelli nativi di Sant' Angelo in Vado. Tali attribuzioni infatti si sono rivelate il più delle volte poco pertinenti e in taluni casi addirittura fuorvianti (valgano da esempi la decorazione del *fregio di Urbano VIII* a Palestrina⁴⁸ o gli affreschi eseguiti nel chiostro del Forte Sangallo a Civita Castellana⁴⁹). In questi casi infatti come in molti altri cicli, dove tutt'ora pesa quel generico riferimento ai "fratelli Zuccari" (Palazzo del Drago a Bolsena⁵⁰,

Palazzo Comunale di Vetralla⁵¹...) si dovrebbe procedere con rigore filologico valutando caso per caso la fondatezza di tali attribuzioni.

Nella doppia monografia redatta da Cristina Acidini Luchinat sono contenute "Alcune premesse" dove si fa riferimento esplicito al ciclo suddetto. In particolare la studiosa ci riferisce che: "Altri approfondimenti sarebbero dovuti anche alle decorazioni in chiese e cappelle del territorio, specialmente agli affreschi e stucchi della cappella del Crocifisso nella chiesa dei Santi Vincenzo e Anastasio a Rignano Flaminio, non privi di una certa aura zuccariana. Ma si potrebbero forse già escludere dal corpus degli Zuccari, per la disarmante naïveté della conduzione pittorica, gli affreschi delle absidi in San Giovanni Battista a Magliano Romano, così come le pitture frammentarie rinvenute

⁴⁴ La Media Valle del Tevere, Riva destra, op. cit., p. 271.

⁴⁵ V. E. ALEANDRI, *Corchiano ed alcuni dei suoi monumenti*, in «Arte e Storia», XXVII, (1908), 1-2, pp. 166-168.

⁴⁶ Cfr. B. CRESCENZI, *Corchiano nei secoli. Storia e curiosità*, Viterbo 1987; L. M. MICHETTI, *Corchiano ed il suo territorio nell'antichità*, Viterbo 1996, p. 93; L. M. MICHETTI, *Cor-*

chiano ed il territorio falisco nell'antichità, Corchiano 1996, p. 17; G. DE ANGELIS, *Chiesa di Santa Maria del Soccorso*, in *Relazione dei lavori eseguiti dall'ufficio nel quadriennio 1899-1902*, Roma 1903, p. 159. V. D'ARCANGELI, *Corchiano*, in *Toscana Viterbese*, Roma 1968, vol. II, pp. 186-188.

⁴⁷ C. ACIDINI LUCHINAT, *Taddeo e Federico Zuccari, fratelli pittori del*

Cinquecento. Roma 1999, Vol. I, p. 2; *La Media Valle del Tevere*. Riva destra, op. cit., pp. 92,96.

⁴⁸ C. ACIDINI LUCHINAT, op. cit., p. 2.

⁴⁹ A. CAVALLARO, *Un ciclo per i Borgia a Civita Castellana*, in *Il Quattrocento a Viterbo*, Roma 1983, pp. 262-288 e Cfr. C. ACIDINI LUCHINAT, op. cit., p. 2.

⁵⁰ Cfr. A. COLIVA, *Gli affreschi dei palazzi di Poli e Bolsena: Prospero*

Fontana nell'ambito delle committenze farnesiane in «Bollettino d'Arte», LXXVIII, (1993), 80-81, pp. 25-54.

⁵¹ Cfr. C. ACIDINI LUCHINAT, op. cit., p. 2.

nella cappella del Paradiso nella Madonna del Soccorso o del Rossore a Corchiano⁵². Come precedentemente dichiarato tali supposizioni trovano ulteriore conferma nella scheda contenuta nella *Media Valle del Tevere. Riva destra*⁵³ e redatta da Laura Russo dove la studiosa ci informa che: "...certo il precario stato di conservazione (ampie lacune, strati di sporco, colori alterati) non rende facile l'esame dell'opera e la sua attribuzione ma è da escludere, per motivi stilistici, il riferimento agli Zuccari⁵⁴. Continua poi la critica nel riferirci che: "In relazione all'iconografia, almeno per molti riquadri il pittore ha attinto a fonti celebri come Mantegna o Piero della Francesca ma più che di copie o rielaborazioni si tratta di forti suggestioni derivanti dall'insieme della cultura centro settentrionale di fine Quattrocento. Questo elemento, comune a diversi artisti dei primi decenni del Cinquecento, si riscontra anche nella produzione dei Torresani con la quale gli affreschi di Corchiano presentano forti connessioni⁵⁵.

In conclusione la Russo ipotizza che la decorazione della cappella sia da assegnare alla partecipazione congiunta di tre artisti di diversa estrazione e formazione culturale. In particolare la studiosa riferisce a Lorenzo le scene dipin-

te nelle pareti riguardanti le *Storie della vita di Cristo e della Vergine*, mentre la volta con i *Dottori della Chiesa* e gli *Evangelisti* e i sottarchi con le *Sibille* e i *Profeti* li assegna alla collaborazione di Bartolomeo Torresani e Jacopo Siculo⁵⁶.

Anche se il riferimento ai Torresani risulta indubbiamente corretto tuttavia non sembra altrettanto accettabile l'ipotesi che vede assegnata alla compartecipazione di artisti diversi l'esecuzione degli affreschi della cappella del Paradiso. Va infatti riferita, per motivi di cui si dirà qui in seguito, alla sola personalità artistica di Lorenzo Torresani⁵⁷ la totalità dei dipinti eseguiti nella cappella di Corchiano. Sono molteplici infatti le tangenze tipologiche e stilistiche che si possono evincere dal confronto diretto con gli autografi sicuri del maestro veronese. La cifra stilistica di Lorenzo infatti si configura in un'impaginazione spaziale piuttosto semplice (mai articolata su diversi piani prospettici), dove le volumetrie dei corpi risultano definite con l'ausilio di una fine linea di contorno e dove i panneggi risultano essere sempre essenziali alla definizione di un corpo. Non c'è spazio per il superfluo. L'autore dipinge le sue figure connotandole in modo essenziale, depennando ogni superficiale dettaglio. Anche l'uso che il pittore fa

delle tinte cromatiche risulta essere un fondamentale elemento utile al riconoscimento del suo stile da quello ampio e ponderato di Bartolomeo o da quello sciatto di Alessandro. Le tinte che predominano in ogni sua composizione sono pressoché il grigio, il marrone e il bianco raramente accordati con cromie stridenti quali il giallo cinerino, il verde acidulo e il rosso.

Queste constatazioni sul mero dato stilistico trovano ulteriori conferme se si confrontano alcuni brani della decorazione di Corchiano e più in specifico *L'incoronazione della Vergine* dipinta nella parete della cappella del Paradiso con l'opera di medesimo soggetto dipinta sull'abside della chiesa di San Paolo a Poggio Mirteto datata 1521⁵⁸. Tra le scene dei due diversi cicli si palesano non soltanto evidenti consonanze stilistiche ma anche similitudini concettuali e di impaginazione tali da far pensare al riuso di un medesimo modello elaborato nel reatino e poi riproposto diciotto anni più tardi a Corchiano.

Stesso discorso dicasi per la decorazione della nicchia dipinta da Lorenzo Torresani con le storie di *Sant'Antonio Abate* nella chiesa della Pietà a Fabrica di Roma⁵⁹ dove l'*Annunciazione* sembra eseguita con l'ausilio di un cartone preparatorio tratto da quell'*An-*

⁵² C. ACIDINI LUCHINAT, op. cit., p. 2.

⁵³ *La Media Valle del Tevere. Riva destra*, op. cit., pp. 92,96.

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ *La Media Valle del Tevere. Riva destra*, op. cit., p. 96.

⁵⁶ Sul Siculo (escludibile in questo contesto per motivi stilistici) vedere i testi di recente pubblicazione redatti da A. G. MARCHESE, *Giacomo Santoro da Giuliana detto Jacopo Siculo: pittore del sec. XVI*, Palermo 1998; G. BENAZZI, *Jacopo Siculo l'«Incoronazione» di Norcia*, Roma 1984; G. SAPORI, *Jacopo Siculo e Giuseppe Racani*, in «Spolegium»,

(1979), 21, pp. 87-91.

⁵⁷ Sull'artista veronese vedere anche gli ultimi contributi di S. FELICETTI, *Lorenzo e Bartolomeo Torresani pittori veronesi nella chiesa di S. Agostino di Narni (1523)* in «Studi di Storia dell'Arte», (1998), 8, pp. 297-306, e di I. TOZZI, *Il Giudizio universale dei Torresani: tesori d'arte ritornati al culto nell'Oratorio di San Pietro martire a Rieti*, in «Arte cristiana», (1997), 85, pp. 221-224.

⁵⁸ A. SACCHETTI SASSETTI, op. cit., pp. 7-8.

⁵⁹ Il ciclo attribuito ai Torresani dipinto nella chiesa della Pietà in Fabrica

di Roma studiata da anche da C. Verani (C. VERANI, 1962, op. cit., pp. 15-17) consta di una minuta decorazione eseguita nelle nicchie in spessore di muro che si articolano nelle pareti della navata e nella tribuna. A mio avviso debbono essere riferite ad Alessandro (per motivi stilistici) le decorazioni raffiguranti il *Sant'Andrea* (dipinto nella prima nicchia di sinistra entro la tribuna ottagonale) dove è stata rinvenuta in questo contesto la data 1562 e l'affresco con *San Silvestro papa* (eseguito nella prima nicchia della parete destra a partire dall'ingresso). Le restanti decorazioni

(seconda cappella a sinistra con raffigurata la *Vergine in gloria col putto*, la terza e la quarta cappella a sinistra raffiguranti rispettivamente *San Michele Arcangelo e tre santi non bene identificati*, e la seconda cappella a sinistra nella tribuna ottagonale con rappresentato il *Sant'Antonio Abate*) sono da riferire per motivi stilistici a Lorenzo Torresani e non a Bartolomeo come secondo il parere di Verani (C. VERANI 1962, op. cit., pp. 15-17).

10 - L. TORRESANI, *Incoronazione della Vergine*, Cappella del Paradiso, Chiesa di Santa Maria del Soccorso, Corchiano.

11 - L. TORRESANI, *Incoronazione della Vergine*, Chiesa di San Paolo, Poggio Mirteto. (immagine tratta da A. SACCHETTI SASSETTI, *Lorenzo e Bartolomeo Torresani pittori del secolo XVI*, Roma 1932).

nunciazione dipinta nella cappella “del Paradiso” di Corchiano e dove inoltre quelle grottesche dipinte nel sottarco della cappella di Fabrica sembrano eseguite con una fedeltà quasi da spolvero rispetto il loro prototipo corchianese⁶⁰.

Anche le *Sibille*⁶¹ e i putti dipinti nel sottarco a Corchiano mostrano evidenti connessioni con la decorazione eseguita nella fronte dell'abside della chiesa di San Paolo a Poggio Mirteto, dove una medesima *mise en scène* e una maggiore libertà nell'articolazione delle figure nello spazio hanno fuorviato la critica nell'ipotizzare l'intervento di Bartolomeo Torresani l'artista più dotato della cerchia dei pittori nativi di Verona.

3) La “Crocifissione di Cristo”, una tela dipinta per la chiesa di Sant'Antonio a Corchiano.

Il dipinto discusso nel quale è stato raffigurato un *Cristo crocifisso tra Sant'Antonio, Maddalena, Maria di Cleofa, Madonna e San Giovanni* è rialzato da due peducci ed è sistemato sulla parete sinistra della chiesa di Sant'Antonio a Corchiano. Il quadro (risultato dall'assemblaggio di quattro tele di medesimo formato cucite insieme) nonostante sia stato restaurato dai periti del Laboratorio di Restauro di Viterbo (1985-6), non versa in ottimo stato di conservazione. La pellicola pittorica consunta e in gran parte abrasa è



infatti soggetta ai continui movimenti della intelaiatura causati principalmente da condizioni climatiche non proprio ottimali.

Questa tela (che occupa una superficie considerevole pari a 260 x 154 cm) pur nella sua estrema corività e nella modestia dell'impianto compositivo, sembra riflettersi (almeno nelle linee essenziali) nella *Crocifissione di Rieti* (oggi proprietà del principe Potenziani) dipinta da Bartolomeo Torresani, il più dotato artisticamente della cerchia di pittori nativi di Verona.

Tale “modello”, con il crocifisso al centro, la Maddalena accasciata su di esso e i quattro dolenti a due a due simmetrici, tratto da un ben più famoso disegno di Michelangelo Buonarroti eseguito per Vittoria Colonna (oggi al British Museum), fu continuamente riproposto dal fratello Lorenzo Torresani e riprodotto in infinite varianti più o meno convenzionali dall'équipe pittorica da lui capeggiata. Con il solo scopo di chiarire quanto fosse diffusa la pratica “dello scambio di cartoni” nel

⁶⁰ Mi sembra altrettanto stringente il confronto tra il volto della vergine Maria dipinta nella *Adorazione dei Pastori* e il frammento raffigurante una Madonna dipinto nella distrutta chiesa di Sant'Egidio presso Montoro riferito a Lorenzo Torresani dal Sacchetti Sasseti (A. SACCHETTI SASSETTI, op. cit., pp. 44-50).

⁶¹ La medesima impostazione delle *Sibille* dipinte nella cappella del Paradiso in S. Maria del Soccorso si ritrova con poche varianti nella decorazione di medesimo soggetto attribuita a Lorenzo Torresani da Verani ad Arrone.

12 - Autore Ignoto, *Crocifissione*, Chiesa di Sant'Antonio, Corchiano.

13 - Autore Ignoto, *Deposizione dalla croce*, Chiesa di San Biagio, Corchiano.

Analisi dei cicli pittorici di Corchiano e Fabrica di Roma



Cinquecento citeremo di seguito solo alcune delle molteplici copie o versioni del medesimo soggetto, visibili pressoché in ogni opera sicura della prolifica famiglia di artisti: del solo Bartolomeo si conoscono il grande affresco dipinto nel Duomo di Spoleto e l'affresco absidale di San Silvestro papa a Fabrica di Roma; di Lorenzo se ne conosce una versione in formato ridotto dipinta sulla parete della "Cappella del Paradiso" a Corchiano, mentre una replica alquanto rustica e più stereotipata si desume nei modi di Alessandro Torresani, che dipinse nell'abside della chiesa dei SS. Martiri a Cerchiaro (presso Rieti) una *Crocifissione*, facendo ricorso ad un cartone preparatorio tratto dal prototipo reatino. Se tale ragionamento porta doverosamente ad accostare, come ritiene la critica⁶², il dipinto eseguito per la chiesa di Corchiano ai Torresani, e in specifico ai modi di Alessandro e Pier Francesco, per contro una serie di valutazioni che esporrò di seguito, invece portano il sottoscritto a scartare questa ipotesi. Va innanzitutto considerato che la tela di Corchiano non presenta alcuna affinità stilistica con gli autografi di Alessandro Torresani eseguiti a Narni (come il frammento del "cenacolo" conservato al Museo Civico di Narni, gli affreschi eseguiti per la chiesa di San Francesco) o nella stessa Corchiano (*Madonna della cintola tra i SS. Agostino e Monica* nella chiesa del di S. Maria del Soccorso). Lo stile di

Alessandro lo si evince infatti nell'impaginazione spaziale delle scene ampia e ponderata, nei colori cangianti e stridenti, in una resa pittorica alquanto rustica e in una certa rigidità delle figure, tozze e assolutamente inespresse. Tutte queste valutazioni sul solo dato stilistico non sono riscontrabili in alcun caso nella tela di Sant'Antonio a Corchiano, dove predominano invece tinte calde e combinazioni cromatiche non stridenti, ma dove soprattutto si avverte una forte componente "geometrica" nella struttura e disposizione delle figure. Vale forse la pena, per comprendere a fondo questo ultimo concetto, di analizzare gli angeli disposti nel registro superiore della composizione che, oltre ad essere simmetrici e speculari al Cristo, risultano allo stesso tempo iscrivibili in due cerchi. Va inoltre considerato che tale pala d'altare recando sulla cornice di legno un'iscrizione così redatta: "DIVI ANTONII ÆDES MDLXXXIII" ci consente in qualche modo, di ricavare informazioni di carattere cronologico sull'opera esaminata. La cornice risulta dalle dimensioni e dalla tipologia pertinente alla tela dipinta ed è quindi probabile che fu eseguita per l'occasione da una bottega specializzata di intagliatori e scalpellini. E' per questa ragione quindi che si può datare con estrema accuratezza nel medesimo anno di esecuzione della cornice "1584" anche la tela che vi è stesa⁶³. Alla luce di questa datazione, viene naturale porsi una

⁶² *La Media Valle del Tevere*, op. cit., pp. 80-81.

⁶³ *La media Valle del Tevere*, op. cit., p. 80.



serie di interrogativi. Come ha potuto Alessandro dipingere quest'opera in un territorio dove non è documentato in tale data? E considerando poi che le notizie recuperate dallo storico Sacchetti Sassetti sull'attività dei due fratelli Alessandro e Pierfrancesco si interrompono bruscamente il 17 giugno del 1583 non è forse pensabile che oltre tale data i pittori fossero morti?⁶⁴ E poi per finire perché i due fratelli debbono aver eseguito un'opera d'arte facendo ricorso al supporto della tela, visto che in tutta la loro produzione (come in quella del padre Lorenzo) eseguirono solo affreschi?

Innanzitutto va considerato che l'attività di Alessandro è documentata nel territorio di Corchiano e Fabrica di Roma in un periodo limitato agli anni 1553 - 1562; dall'anno cioè in cui firmò e datò (1553) una Madonna della cintola nella chiesa del Soccorso a Corchiano, all'anno in cui realizzò un ciclo pittorico (datato 1562) nella chiesa della *Pietà* in collaborazione con il padre Lorenzo a Fabrica di Roma⁶⁵. Se si considera che oltre queste date "certe" l'attività di Alessandro risulta colmata da altri interventi presso Rieti e Narni (è infatti documentato un intervento dei Torresani in Aspra Sabina il 5 maggio del 1560, mentre il 13 gennaio del 1561 Bartolomeo e Lorenzo si erano trasferiti a Rieti per la decorazione del-

la Cappella del Giudizio nella chiesa di S. Domenico a Rieti⁶⁶) la sua partecipazione a Corchiano in questa tela del 1584 diventa pressoché improbabile. Che poi fossero morti oltre il 17 giugno del 1583, come si può intuire dal fatto che oltre non vi sono più notizie sui due fratelli, rimane un'ipotesi probabile, ma va comunque considerato che all'epoca i Torresani erano troppo anziani per spostarsi da Narni, il loro paese natale, fino a Corchiano. Va in fine considerato, proprio alla luce dell'esistenza di sole opere ad affresco, che tale fosse il mezzo di espressione pittorica da loro preferito e con il quale amavano essere ricordati. Medesimo discorso va condotto anche per l'altro figlio di Lorenzo Torresani, Pier Francesco del quale molte opere documentate sono andate distrutte e che allo stato attuale dei fatti non conta alcun dipinto sicuro tra lo scarno catalogo a lui riferito. E' per questo motivo che con assoluta certezza ritengo si possa rifiutare qualsiasi proposta a lui riferibile basata sul solo dato stilistico⁶⁷. Al termine della ricerca vengo a conoscenza, da un'analisi approfondita dell'opera d'arte, che sotto la figura dell'evangelista Giovanni esiste un cartiglio, oggi del tutto abraso che immortalava un tempo il nome del "vero" autore della tela. Per avere più possibilità nella lettura integrale del cartiglio mi necessiterebbero

delle fotografie del particolare a raggi X, ma è comunque possibile leggere (a luce radente) all'inizio della prima riga le lettere "RO..." seguite dall'iniziale "F...." del cognome. Queste lettere sono la conferma inequivocabile che l'autore della tela non fu né Alessandro (che si firmava "Alexander Toresanus") e allo stesso modo neanche Pierfrancesco, che viene invece ricordato nei documenti come "Pedro Francisco" o "Petrus Franciscus". Si può concludere dicendo che il pittore della tela corchianese (forse umbro), proprio perché suggestionato dalla pittura dei Torresani, si formò con probabilità nella loro bottega negli anni in cui i pittori narnensi stettero tra Corchiano e Fabrica di Roma, o più semplicemente l'ispirarsi di questo pittore al modello torresaniano fu una scelta maturata dallo stesso ordine di Antoniani per il quale era destinata l'opera.

⁶⁴ A. SACCHETTI SASSETTI, op. cit., pp. 47-48.

⁶⁵ C. VERANI, *Lorenzo, Bartolomeo e Alessandro Torresani*, Rieti 1962, pp. 11-23. Sullo stesso argomento vedere la nota relativa contenuta in questo stesso articolo.

⁶⁶ Con il ritrovamento della data individuata nella chiesa della *Pietà* a Fabrica di Roma nella nicchia dipinta da Alessandro Torresani con raffigurato S. Andrea sappiamo con certezza che Alessandro non si trasferì a Rieti per decorare *Il Giudizio Universale* nell'Oratorio di San Pietro Martire presso Rieti ma restò in questo territorio per altri due anni fino al 1562.

⁶⁷ *La Deposizione dalla Croce* dipinta da un ignoto pittore locale nella chiesa di San Biagio a Corchiano, pur nella mediocre qualità esecutiva, sembra riallacciarsi in modo evidente ad un prototipo iconografico di grande successo di medesimo soggetto dipinto da Raffaello Sanzio e noto a noi grazie ad una xilografia di Ugo da Carpi e ad un'incisione eseguita in controparte da Marcantonio Raimondi. Anzi, a dir la verità, il dipinto di Corchiano non sembra solo una ripresa del capolavoro del maestro urbinato (sicuramente noto all'autore di Corchiano e del quale purtroppo oggi si è persa traccia) ma risulta una vera

e propria copia convenzionalmente appiattita e non rielaborata. Sono poche, se non infinitesimali le differenze di *mise en scène* tra l'opera eseguita a Corchiano e il suo celebre capostipite e, se non fosse per i molti errori di prospettiva, (vale la pena forse di citare la figura di destra che sorregge il Cristo la quale ha una testa posizionata in modo incongruente rispetto al resto del corpo), tutte le figure risultano "copiate" con una fedeltà quasi da spolvero. L'opera datata correttamente da L. Russo (*La Media Valle del Tevere, Riva destra*, op. cit., pp. 81-82) tra il 1550 e il 1586, ossia quando Ottavio Farnese fu investito della ca-

rica di Gonfaloniere di Santa Madre Chiesa, non può, secondo il mio parere, essere riferita stilisticamente alla mano di Pier Francesco Torresani. Del più piccolo dei pittori della famiglia di Narni infatti non si conoscono vicende biografiche e allo stato dei fatti non conta alcun autografo tra lo scarno catalogo a lui recentemente riferito. Tale pittore compare solo a nome del fratello per risolvere una causa ai danni del preposto Matteo Peschi (A. SACCHETTI SASSETTI, op. cit., pp. 46-47, XLI, XLII.) ed è per questi motivi che ritengo sia da escludere qualsiasi opera a lui attribuita facendo riferimento al solo dato stilistico.