

Nicola Bonvicini: pittore in Roma e opere tuscanesi

CLAUDIA
LEONARDI

La cattedrale di San Giacomo Maggiore a Tuscania presenta una pianta rettangolare a tre navate: la centrale termina nella zona presbiteriale e nel magnifico altare maggiore, le due laterali si arricchiscono di altari e cappelle.

La prima cappella della navata sinistra ha rappresentato il punto di partenza per la ricerca archivistica e bibliografica per la prossima realizzazione della Tesi di Laurea in Conservazione dei Beni Culturali, presso l'omonima facoltà dell'Università degli Studi della Tuscia. Essa è dedicata ai SS. Martiri protettori della città di Tuscania: Secondiano, Veriano e Marcelliano, martiri intorno alla metà del III secolo d.C. (251-258).

L'agiografia ci presenta Secondiano come un giovane patrizio romano che ricopriva importanti incarichi presso la corte dell'imperatore Decio e che, insieme ai suoi amici Veriano e Marcelliano, in seguito a lunghe riflessioni intorno alla nuova religione, si convertì al Cristianesimo.

Il loro battesimo ebbe come inevitabile conseguenza un ordine di arresto e la loro convocazione davanti all'imperatore: questi, vista l'importanza degli incarichi di Secondiano, decise di mandare lui ed i suoi due amici, in esilio a Centumcellae, nei pressi dell'attuale Civitavecchia. Qui giunti, si offrì loro una nuova possibilità di salvezza, ma la forza della fede non permise loro di adorare gli idoli pagani; così venne eseguita la condanna. Torturati e decapitati, i loro corpi furono gettati in mare (era l'8 agosto, giorno in cui, ogni anno, Tuscania festeggia i suoi santi protettori).

Si narra che un sacerdote li ritrovò e, ricomposti, li seppellì nel luogo dove avevano subito il martirio. Qui restarono fin quando, nel

322, dopo che l'Editto di Costantino del 313 aveva proclamato la libertà di culto, vennero riesumati, santificati e venerati.

Nel 648, in seguito al decadimento di Centumcellae, il vescovo di Tuscania, che aveva esteso la sua giurisdizione fin lì, volle trasferire i tre corpi nella sua sede.

Secondo la tradizione, però, furono molti i paesi che si disputarono quelle reliquie e proprio ciò convinse lo stesso vescovo ad ordinare l'allestimento di un carro sul quale collocare le povere membra: esse sarebbero rimaste ove il carro si fosse fermato.

Dopo una sosta a Corneto (Tarquinia), le bianche giovenche che lo trainavano, giunsero a Tuscania, dove, costeggiate le mura, si fermarono davanti alla basilica di Santa Maria Maggiore, per poi risalire il colle ed esalare l'ultimo respiro davanti alla chiesa di San Pietro.

Era l'anno 852: la chiesa fu allora ampliata ed eletta a cattedrale e quindi pronta ad accogliere i corpi dei nuovi protettori della città. Qui rimasero fino quando, nel 1618, vennero trasportati nella chiesa di San Lorenzo (detta ormai dei SS. Martiri): i fedeli poterono venerarli per più di due secoli in questa sede, nonostante già dal 1786 fosse terminata la cappella nella cattedrale di San Giacomo, fatta costruire appositamente. Solo nel 1983 l'urna vi fu finalmente riposta.

La costruzione della suddetta cappella, che cronologicamente si inquadra tra il 1753 e il 1786, fu finanziata dalle casse pubbliche, dal momento che lo ius patronato spettava proprio alla comunità.

Le vicende della sua realizzazione coincidono, anche se solo in parte, con il periodo del restauro settecentesco della cattedrale

(1773-1775), ormai resa insalubre dall'ingiuria del tempo e dall'umidità. Quando nel 1775, i lavori di restauro della cattedrale furono terminati, si protraevano ancora quelli di costruzione della cappella. Sono frequenti, infatti, nelle visite pastorali del periodo, rinvenute presso l'Archivio Capitolare e quello Vescovile di Tuscania, i richiami rivolti alla comunità affinché ne portasse a termine i lavori, in modo da poter abbattere il muro posticcio che la separava dalla cattedrale.

Restavano, ancora, anche molti lavori di rifinitura, come il paliotto d'altare, realizzato in lamina d'oro, coperto da un panno bianco e bordato da una cornice in legno dorato, ad opera del banderaro Paolo Rosa.

Il disegno della struttura architettonica della cappella dei SS. Martiri fu realizzato dall'architetto Antonio Asprucci (1723-1808), ma l'opera venne eseguita da maestranze locali.

In pianta presenta una forma rettangolare, i cui lati maggiori ospitano uno l'altare e l'altro l'arco d'ingresso, il quale si apre sulla navata sinistra della chiesa. L'interno è reso dinamico dall'alternarsi di sporgenze e rientranze che modulano la superficie delle pareti, mantenendo, allo stesso tempo, una grande semplicità grazie alle lisce colonne che, tre per ogni angolo, terminano in capitelli di ordine composito.

Corre continuo sopra i capitelli, un cornicione che riprende, sotto-lineandola, la forma della pianta. Nelle pareti laterali, a sinistra e a destra dell'altare, quattro lisce paraste sorreggono il cornicione, sul quale poggia un timpano, a formare un'edicola, al di sopra della quale si apre un arco a tutto sesto su cui poggia la cupola. L'arco del-



la parete sinistra mostra decorazioni in stucco a motivi floreali che sono invece assenti sull'altro lato. La volta a cupola è scandita da quattro lisci costoloni e si apre in una luminosa lanterna di forma circolare.

Nei due lati più lunghi, quattro colonne, anziché le due paraste, ma, come quelle, due frontali e due più arretrate, sorreggono il cornicione su cui poggia il timpano spezzato e, l'arco che vi si apre sopra ospita un finestrone diviso in sei vetrate. Nella parete dell'ingresso, l'apertura della finestra è consentita dal fatto che la copertura a cupola della cappella è più alta della copertura della navata.

L'altare è in marmo bianco e su di esso poggia un tabernacolo in legno dorato della fine del XV secolo. Al di sotto, due putti alati affiancano l'urna contenente le reliquie dei SS. Martiri.

La luce naturale illumina la cappella entrando da tre diverse direzioni: dall'alto, tramite la lanterna della volta e, lateralmente, dai finestroni dei lati lunghi.

Nelle tre edicole della cappella, sono collocati altrettanti quadri raffiguranti i momenti cruciali della vita dei SS. Martiri: *Il martirio* (fig.3), sulla parete a sinistra dell'altare, *Il trasporto da Roma a Centumcellae* (fig.2), a destra, e, sull'altare, *La gloria dei Santi* (fig.1).

La loro realizzazione risale agli anni ottanta del settecento, quando si andavano ormai concludendo i lavori architettonici della cappella.

Il 28 ottobre 1783, la comunità, riunita in consiglio, decideva sulla scelta dell'artista cui affidare la committenza "...e richiede il medesimo Sig. Bonvicini...di fare li tre quadri occorrenti nella cappella detta dei SS. Martiri di pertinenza

della Comunità... cioè il quadro maggiore dell'altare della medesima Cappella ed altri due nelli specchi laterali coll'effigie dei SS. Secondiano Veriano e Marcelliano Martiri e Protettori di questa città".

La scelta sembrò quindi indirizzarsi verso il pittore Nicola Bonvicini, che aveva già lavorato a Tuscania, nella medesima chiesa di San Giacomo per la realizzazione della pala d'altare. Proprio questo precedente viene citato in consiglio come esempio dell'eccellenza dell'artista "...il Sig. Nicola Bonvicini Pittore e Autore del moderno quadro bellissimo rappresentante San Giacomo Apostolo maggiore in questa rinnovata Chiesa Cattedrale".

La sua precedente opera doveva aver, senza dubbio, lasciato soddisfatto l'intero capitolo e anche la comunità, altrimenti, quest'ultima, non avrebbe voluto affidargli un nuovo incarico. Stabilito inizialmente, per i quadri "...lavorati a tutto di lui spesa con le cornici necessarie, e con ogni pulizia, buoni colori, ed ottimi ornati...l prezzo della spesa dei medesimi...compreso il porto fino a questa città scudi 600", il compenso venne successivamente ridotto a scudi 450, quando, sentito il parere della Sacra Congregazione del Buongoverno, si giunse, in sede consiliare, nell'agosto 1784, ad affidargli definitivamente l'incarico.

La realizzazione dei tre quadri è, dunque, da collocare tra il 1784, anno in cui i signori di magistrato gli affidarono l'incarico, e il 1786, anno in cui risultano già in loco.

Ad una prima analisi, i quadri mostrano una differente modalità di esecuzione. Nel quadro centrale, infatti, raffigurante la *Gloria dei Santi* (fig.1), in cui sono rappresentati su una nube con la palma del martirio e le aureole, in atto di

rivolgere lo sguardo al signore, il disegno appare preciso, frutto di gesti sicuri, pronto ad accogliere e contenere le pennellate di colore, così da formare un tutt'uno omogeneo, secondo i più ortodossi criteri accademici del periodo.

I colori, stesi ad olio, sono luminosi e molto intensi, e si viene a creare un particolare effetto per cui, all'occhio dell'osservatore, sembra che la luce radente si sprigioni dall'interno stesso dell'opera.

Nei quadri laterali, invece, troviamo che la linea pittorica si fa più insicura e la stesura del colore è meno omogenea, quasi espressionistica. La luce è più cupa, anche a causa delle tonalità ombrose e spente dei colori. Nel *Trasporto da Roma a Centumcellae* (fig.2), delle tre figure dei santi, rappresentati in catene, due, quella centrale e l'uomo con la barba, possono attribuirsi alla stessa mano che ha realizzato la *Gloria*, così come probabilmente, l'uomo anziano del *Martirio* (fig.3), che trova riscontro per i lineamenti e l'espressione nelle figure della tela centrale. In entrambe le tele laterali compare la medesima nota iconografica simbolo della futura santità raggiunta attraverso la via del martirio: angeli reggenti la palma e la corona.

Nel quadro di destra, inoltre si riscontrano alcune inesattezze, in

particolare una di maggior rilievo: una certa insicurezza prospettica nel soldato di destra, che non poggia in maniera corretta i piedi, disegnati in altro modo rispetto alle linee prospettiche dominanti.

In conclusione, sembra di poter affermare che le tre tele sono frutto di una collaborazione a due mani, quella del Bonvicini, migliore, nella tela collocata sull'altare, e quella di un suo collaboratore, al quale il maestro lasciò l'esecuzione delle altre due, riservandosi in ogni modo d'intervenire in alcuni punti. Quando i Signori di magistrato decisero di affidare la loro realizzazione al Bonvicini, ricordarono come egli avesse già eseguito un'altra opera, la pala d'altare raffigurante San Giacomo Maggiore, sempre per la medesima cattedrale. Il citato quadro, però, non è quello che è possibile ammirare sull'altare maggiore, entrando in chiesa.

Si tratta, infatti, questa, di un'opera dello stesso soggetto, ma più tarda, della metà del XIX secolo, opera del pittore G. Silvagni (paternità rintracciabile anche grazie alla firma rinvenuta sul quadro).

E' stato ipotizzato di poter ritrovare il S. Giacomo bonviciniano in una tela appoggiata al muro della cappella di San Giuseppe, ma non è possibile ricollegare a nessuna delle due mani autrici dei quadri della cappella dei SS. Martiri la sua realizzazione. Si tratta infatti, di un'opera di modesta fattura, raffigurante un santo dal volto assorto e poco espressivo, le cui dimensioni sono, inoltre, insufficienti per poterla immaginare collocata sull'altare al posto del quadro del Silvagni.

Che fine abbia fatto la pala del

Bonvicini e soprattutto perché si sia deciso di sostituirlo, non risulta noto neanche dalle fonti d'archivio. Tuttavia, una ricevuta del mese di agosto del 1783, sottoscritta dal medesimo pittore, non lascia dubbi sull'esecuzione della pala, riportando l'avvenuto pagamento da parte del capitolo della cattedrale di Tuscania di scudi 220 quale "prezzo così concordato di un quadro rappresentante S. Giacomo Maggiore Apostolo da me dipinto e consegnatoli in servizio dell'Altar Maggiore della nuova Chiesa Cattedrale".

La stessa notizia è riportata altrove nei testi dell'archivio, come nei volumi della Fabbrica Nuova della cattedrale, dove si riportavano le spese sostenute dal capitolo, aggiungendo un'ulteriore notizia sull'artista, definendolo "Pittore in Roma".

A sostegno di questo suo legame con Roma, sono rinvenute ancora due lettere del Valentini, entrambe del 1782, mandate da questa città al Primicerio Lentini, in cui si sostiene che il Cardinale Zelada, a nome del quale si scrive, "non ha proposto il Bonvicini, non perché non tenga ottima opinione di lui, ma perché desidera che il Reverendissimo Capitolo sia libero di fare non meno nella scelta che nelle condizioni del contratto" e che "non ha egli alcuna premura per il Pittore che propose; di modo che gode che il Capitolo scelga il Sign. Bonvicini."

Probabilmente, si tratta della commissione per il San Giacomo, dato che si fa riferimento al capitolo e non alla comunità, responsabile invece della commissione dei quadri della cappella.

Non è chiaro a sufficienza se il

cardinale propose di affidare la commissione ad un altro pittore, ma poi la scelta del capitolo finì per vertere sul Bonvicini, o se, invece, fu proprio questi ad essere stato raccomandato dallo Zelada; in ogni modo dalle lettere risulta chiara la sua, almeno apparente, volontà di lasciare libera la scelta del capitolo.

Proprio a Roma sono indirizzate ulteriori ricerche, per la verità ancora ad uno stato del tutto embrionale: il Nostro risulta, per quanto concerne le fonti bibliografiche, nel *Dizionario Thieme-Becher* del 1907, menzionato però come *Bonvicini Nicola*, ed anche in alcune guide e descrizioni della capitale, in particolare in quella del 1853 opera del Pistolesi.

In effetti, sono ammirabili sue opere nella città, la cui commissione arrivò da parte di uno dei rappresentanti di maggior spicco di una importantissima e nobile famiglia: il principe Marcantonio IV Borghese.

Ereditato il titolo nel 1763, egli decise di dare un nuovo assetto decorativo alla villa sul Pincio, affidando, tra il 1782 e il 1800 (anno della sua morte), la direzione dei lavori all'architetto Antonio Asprucci.

Questi, allievo dell'architetto Nicola Salvi (1697-1751), mostrò grandi capacità di fusione dei caratteri stilistici del tardo barocco con quelli nuovi e decisamente diversi del neoclassicismo. A Viterbo troviamo ricordo di una sua preziosa direzione dei lavori nella fabbrica della chiesa di Santa Maria in Gradi.

Poiché volontà del principe fu, non solo di rinnovare la villa, ma anche di riordinare gli oggetti d'ar-

Fig. 2 - Il trasporto da Roma a Centumcellae

Fig. 3 - Il martirio

te in essa contenuti, l'Asprucci pensò di collocare al centro di ogni sala l'opera più bella, traendo da essa spunto per le pitture decorative delle pareti. Queste sono segnate da paraste scanalate con capitelli compositi e decorate da riquadri ornati di stucchi e cammei. Le volte sono decorate da candelabre a rilievo di stucco e grottesche, il tutto contenuto in una geometrica suddivisione degli spazi.

L'ambientazione profondamente armoniosa delle sale è magistralmente visibile nel salone al pianterreno della villa, che ospita il gruppo berniniano di *Plutone e Proserpina*.

Per realizzare questo suo progetto, egli raccolse intorno a se una équipe di pittori, scultori ed artigiani che operarono seguendo una medesima linea di sviluppo, dei quali troviamo l'elenco completo, che qui riportiamo, nel volume XXX de *L'arte di Roma dal seicento al novecento*, opera realizzata dall'Istituto di Studi Romani.

Si citano: Domenico De Angelis (s.d.) con la "Favola di Galatea", su tre tele, ed il "Giudizio di Paride" con quattro tele d'attorno, allusive alla guerra di Troia; Domenico Corvi (1721- 1803) che si fece carico dell'opera di restauro e parziali rifacimenti degli affreschi di Giovanni Lanfranco nel salone centrale al piano superiore della villa, con l'aggiunta di cinque lunette a fondo aurato sopra le finestre; Gaetano Lapis (1706- 1758) realizzò l'"Aurora", Pietro Angeletti (op. 1758- 86) la "Metamorfosi di Dafne", Francesco Caccianiga (1700-1721) la "Caduta di Fetonte", Lorenzo Pécheux (1740- 1821) il "Convito degli Dei", Nicola Bonvicini (s.d.) la "Favola di Ermafrodito e Salmace", su tre tele. Ancora: Benigno Gagnereux (1756-95) con "Giove ed Antiope",

Tommaso Conca (m. 1815) con il "Sacrificio a Sileno", attorniato da "Gruppi di Satiri", Antonio De Moran (s.d.) con la "Leggenda di Didone" su cinque tele, Cristofaro Unterberger (1732- 98) con la "Favola di Ercole", su cinque tele, Giovanni Battista Marchetti (s.d.) con "Flora", Gavino Hamilton (1732- 98) con "Paride istruito da Amore", il "Giudizio di Paride" e la "Morte di Paride".

Tra gli artisti presenti a villa Borghese in questa occasione, troviamo quindi anche lo stesso Nicola Bonvicini, citato pure nelle schede della Fototeca Nazionale di Roma come autore di cinque tele raffiguranti la leggenda di Ermafrodito, nell'omonima sala al primo piano della villa.

Per questa storia dobbiamo richiamarci alla mitologia classica: Ermafrodito nasceva da Venere e Mercurio, traendo da essi il nome e l'aspetto, somigliando infatti ad entrambi.

Trascorsi tre lustri dalla sua nascita, incontrò presso una fonte la ninfa Salmace che subito si innamorò profondamente di lui. Rimasta nascosta dietro ad un cespuglio, così da poterlo ammirare nell'atto di bagnarsi le belle membra, venne colta da un insostenibile desiderio; lo raggiunse e, forzando per averlo, pregò gli dei affinché unissero per sempre i loro corpi. La sua preghiera venne accolta: le loro membra ed i loro sessi si fusero in una sola persona. Ermafrodito volle allora che chiunque si fosse tuffato uomo in quella fonte, ne uscisse uomo solo a metà.

Nella tela rettangolare, al centro della volta, dove è raffigurato l'incontro tra Ermafrodito e Salmace, l'innamoramento della ninfa è sottolineato dalla presenza di Eros che lancia una freccia verso di lei.

Nei quattro tondi disposti intor-



no alla scena centrale, il resto della favola è immerso in uno sfondo paesistico a metà tra il naturalismo e il simbolismo tipico del mito. I colori tenui e brillanti allo stesso tempo, e le linee morbide del disegno coinvolgono chiunque entri nella sala.

L'opera del Bonvicini, sia quella tuscanese sia, presumibilmente, quella romana, si inquadra cronologicamente nell'ultimo quarto del XVIII secolo e, ovviamente, risente del clima culturale ed artistico del tempo: un periodo così fortemente permeato dal recupero del passato da essere denominato, nel corso del secolo successivo, neoclassico. Molti fattori determinarono questo *revival* dell'antichità, quali le scoperte degli scavi di Ercolano (1738), di Pompei (1748), del Palatino (1720-27), di villa Adriana (1724-42), ma anche un nuovo atteggiamento storico-critico, una profonda riflessione teorica, che trova il suo massimo esponente in Johann Joachim Winckelmann.

S.G.H. Grosser ha scorto "un legame tra Neoclassicismo, Illuminismo e gli ideali borghesi che si diffondono in Europa. L'opposizione agli stili aristocratici, al barocco e al rococò, in nome della semplicità e dell'austerità classica fa tutt'uno con la reazione della borghesia produttiva contro il parassitismo della nobiltà." Effettivamente, questo recupero del passato, che riguarda non più solo la classicità greca, ma anche la Roma imperiale, si permea di ideali nuovi, etici e politici: il Bello neoclassico coincidente con il Vero, con la Ragione, con il Buono.

Sul piano formale, tutto questo si traduce nella rinuncia agli effetti di atmosfera barocchi, in favore di contorni precisi e stesure di colori uniformi, nell'uso di toni chiari, nella rinuncia alle vedute in diagonale sostituite da vedute rigidamente frontali.

Le opere pittoriche che, finora, sono state ricondotte alla paternità

bonviciniana, risultano coerenti con questi elementi formali, ed anche, almeno per le opere tuscanesi, con i valori ad essi collegati, quali la concezione di un'arte che debba essere didattica, raffigurazione di *exempla*. Ma come collocare in questo stesso ambito i dipinti romani che, se da un punto di vista formale non offrono novità in questo senso, trattano però temi mitologici non particolarmente esemplari di virtù umane?

Possiamo essere abbastanza sicuri nel dire che la scelta del tema romano sia da ricollegare al gusto neoclassico del principe Borghese, che lo elesse a decorazione della sua villa, volendo ricreare, rientrando così pienamente nello spirito neoclassico, un ambiente adatto ad accogliere la sua collezione d'arte, contenente sia opere antiche che berniniane, in un'atmosfera decisamente *sui generis*.

A questo punto una nuova considerazione sembra importante:

la contemporanea presenza di due artisti in ambiti molto differenti, quello di villa Borghese a Roma, e quello, certamente di diversa importanza, di Tuscania.

Stiamo parlando di Nicola Bonvicini e di Antonio Asprucci. Non sono finora rinvenuti documenti che possano far pensare ad una sorta di collaborazione fra i due, ma non possiamo escludere una loro diretta conoscenza: tutto questo potrebbe risultare un buon punto di partenza per un ulteriore approfondimento sulle loro personalità.

A Roma, in quegli stessi anni, e sempre nell'opera di ristrutturazione della villa al Pincio, troviamo presente anche un notevole pittore di origini viterbesi, Domenico

Corvi (1721-1803). Il suo periodo artistico di maggior successo si colloca proprio negli anni romani, quando fu dedito alla realizzazione dei complessi decorativi dei palazzi nobiliari della capitale.

Oltre ai lavori per Palazzo Borghese (1771-73), realizzò per la medesima famiglia, le tele per la stanza dell'Aurora nel Casino della villa (1782).

Proprio a questo riscoperto pittore dell'Alto Lazio si fa riferimento nelle schede compilate dalla Sovrintendenza, relative alle opere contenute nella cattedrale di Tuscania.

Riguardo alla paternità delle tele bonviciniane cita "L'opera... stilisticamente potrebbe essere attribuita a Marcello Leopardi..., o comunque ad un artista che sente di riflesso la tematica del Corvi e della cultura romana."

Il Leopardi (1750ca-1795) svolse la maggior parte della sua attività in Umbria, ma abbiamo anche testimonianza della sua presenza nella provincia di Viterbo, nella Collegiata di Canino (Vt), con un quadro raffigurante *L'Assunta con i santi Cristoforo e Giovanni*, opera firmata e datata 1791. Ancora una volta, quindi, troviamo un probabile collegamento tra il Bonvicini e l'opera e la personalità di un altro artista operante negli stessi anni e nel medesimo ambito geografico.

Proprio l'ambito romano di fine settecento, caratterizzato dalla raffinatezza archeologica e dal gusto neoclassico, di cui furono frutto i valori artistici espressi nelle opere di questi artisti, sembra aver coinvolto, tramite la loro presenza, anche Tuscania, una tranquilla cittadina alla periferia dello Stato della Chiesa.