
Il Palazzo Baronale Orsini di Anguillara Sabazia



COMUNE
DI ANGUILLARA
SABAZIA



AdnKronos Comunicazioni
PROGETTO ENTI LOCALI

Responsabile tecnico di produzione
Aldo Tipaldi

Progetto grafico e impaginazione
Riccardo Falcinelli

Stampa
Società Tipografica Romana

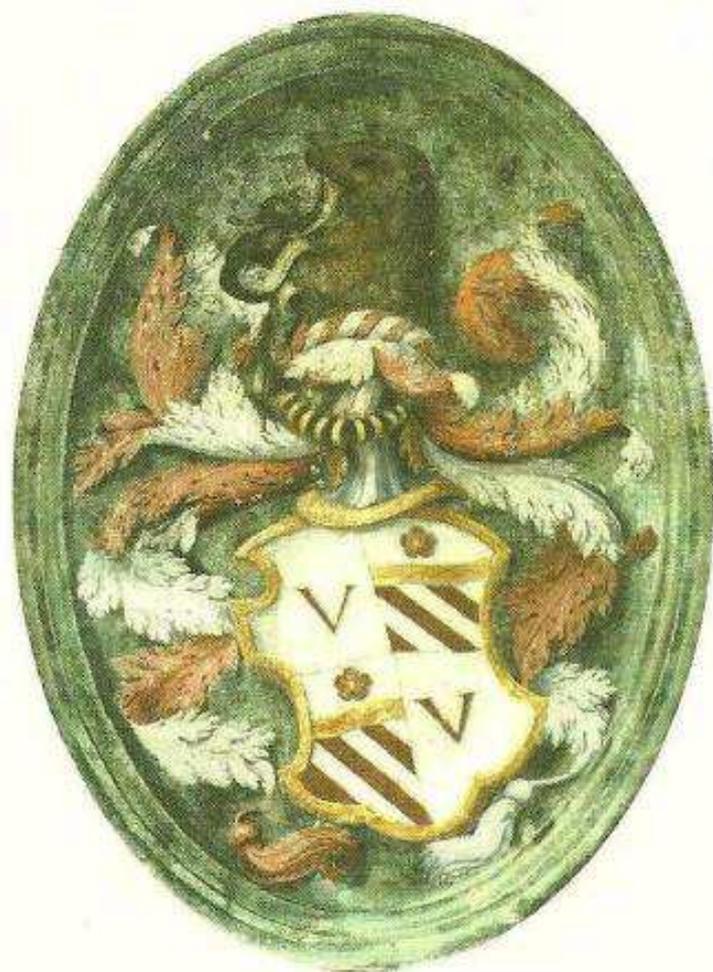
Copyright © 2000 Adnkronos Libri

Prima edizione giugno 2000

ISBN 88-7118-112-3

Il Palazzo Baronale Orsini di Anguillara Sabazia

A cura di
Almamaria Tantillo



Testi di
Almamaria Tantillo, Anna De Luca,
Viviana Normando, Egidia Coda,
Valter Schiavoni, Alberto Scorsolini



COMUNE
DI ANGUILLARA
SABAZIA



AdnKronos Comunicazione
PROGETTO ENTI LOCALI

**Il Palazzo Baronale Orsini
di Anguillara Sabazia**

Cura del progetto
per il Comune di Anguillara Sabazia:
Viviana Normando

Testi
Almamaria Mignosi Tantillo, Anna De Luca,
Viviana Normando, Egidia Coda, Valter
Schiavoni, Alberto Scorsolini

Restauri

1978-1981
A cura della *Soprintendenza ai Beni Storici e
Artistici di Roma*
Direttore dei lavori:
D.ssa Almamaria Mignosi Tantillo
Finanziamento del *Ministero Beni Culturali e
Ambientali*

Affreschi

Sala del fregio marino (Aula consiliare)
Sala del fregio Orsini

Restauratori

Livio Jacuitti e *Consorzio C.R.O.D.A.*

Restauri

1995-1998
A cura della *Soprintendenza per i Beni Artistici e
Storici di Roma*
Direttore dei lavori: D.ssa Egidia Coda
*Soprintendenza per i Beni Ambientali e
Architettonici del Lazio*
Architetto: Sandro Mantovani
Direzione e progettazione dei lavori del
Comune di Anguillara S.:
Arch. Alberto Scorsolini
Finanziamento del Comune di Anguillara
Sabazia

Affreschi

Loggia

Restauratori

Valter Schiavoni e il *Consorzio C.R.O.D.A.*
Marco Artusi, Gianfranco Malorgio, Giulia
Scolari e Paola Orlandini

Fotografie

Paolo Soriani *Fotografia e Comunicazione Visiva*,
Livio Jacuitti, Circolo Fotografico
il Dagherrotipo, Umberto Giannini, Viviana
Normando, Anna De Luca, Florita Botts

Sommario

- 7 Presentazione
di Antonio Pizzigallo
- 9 Introduzione
di Almamaria Tantillo
- 11 **Parte Prima**
**Il committente e gli affreschi
del Palazzo Orsini di Anguillara**
- 12 Una memoria di Gentil Virginio Orsini
conte dell'Anguillara
di Almamaria Tantillo
- 36 Le fortificazioni rinascimentali
di Anguillara Sabazia e il Palazzo Orsini
di Anna De Luca
- 62 L'iconografia della loggia Orsini:
una celebrazione delle gesta
del Capitano Gentil Virginio
di Viviana Normando
- 87 **Parte Seconda**
Il restauro
- 89 Presentazione del recente restauro
di Egidia Coda
- 93 Il restauro degli affreschi
del Palazzo Comunale
di Valter Schiavoni
- 112 L'intervento architettonico
nei recenti restauri
di Alberto Scorsolini



Questa pubblicazione, esemplare nella forma e mirabile espressione dell'arte cinquecentesca nella sostanza, è la prima testimonianza ufficiale del Palazzo Orsini, attuale sede del Comune di Anguillara Sabazia.

Tenacemente voluta e realizzata grazie all'aiuto di validi collaboratori ed esperti, è diretta non solo ai cultori d'arte, ma anche ai miei concittadini e a chi ama Anguillara, il suo meraviglioso paesaggio, la sua tranquillità, l'operosità della sua gente.

La crescita e lo sviluppo del nostro paese transita inevitabilmente attraverso il recupero, la rivalutazione e la pubblicazione del patrimonio artistico e archeologico, unico nel suo genere e di valore inestimabile.

I restauri della *Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Roma*, intrapresi nel 1978, che hanno portato alla luce gli attuali affreschi dell'Aula Consiliare e della sala del fregio Orsini, sono stati conclusi, con un finanziamento dell'Amministrazione Comunale, con l'inaspettato risultato dell'eccellente recupero del bell'ambiente della loggia, che completa, verso il lago, la serie di stanze decorate.

Il recente inatteso ma entusiastico interessamento di studiosi d'arte verso l'immagine di Napoli raffigurata nell'aula consiliare dimostra che l'ingente sforzo economico compiuto per il restauro del Palazzo Orsini è pienamente giustificato.

Desidero ringraziare il cav. Giuseppe Marra, nostro autorevole concittadino, che ha condiviso con me l'idea e ha consentito la pubblicazione di quest'opera, con un impegno personale che è un atto d'amore nei confronti di Anguillara.

Mi auguro che questa pubblicazione possa essere giustamente inserita tra i «tesori d'arte» e possa essere collocata, a ragione, nelle biblioteche nazionali e internazionali.

Rappresenterà, ne sono convinto, il primo passo verso l'inserimento di Anguillara nei circuiti turistici regionali e nazionali, nonché un importante veicolo per la promozione dell'immagine del nostro paese nel territorio.

Anguillara, splendida cittadina bagnata dal lago, merita questo omaggio che contribuirà ad accrescere nei suoi abitanti il desiderio dell'arte e della cultura, valori di riferimento per l'indispensabile sviluppo e per il progresso del paese.

Il Sindaco di Anguillara Sabazia
Dott. Antonio Pizzigallo



Introduzione
Almamaia Tantillo

Il visitatore che guarda oggi il Palazzo Orsini di Anguillara non può non restare colpito dalla imponente volta affrescata che si intravede oltre le arcate della loggia al piano superiore dell'edificio. È difficile immaginare che, solo tre anni fa, le pitture erano completamente nascoste sotto più strati di intonaco e del loggiato erano visibili solo i profili delle arcate, all'interno di un paramento murario che le ostruiva.

Il recente intervento, che ha rimesso in luce gli affreschi della loggia e restituito all'architettura cinquecentesca le forme originali, è stato finanziato dal Comune di Anguillara. Esso conclude un lavoro iniziato più di venti anni fa dalla *Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Roma* che era venuto scoprendo, nel salone del palazzo e nella stanza attigua, sotto diversi strati di scialbatura, un interessante complesso di affreschi decorativi cinquecenteschi. Il recupero dell'intero ciclo di decorazioni ci permette ora di ricostruire la sequenza delle sale di una piccola, singolare dimora rinascimentale che l'ultimo conte dell'Anguillara, capitano generale della flotta pontificia di Paolo III durante la guerra contro i pirati, aveva fatto costruire all'interno delle fortificazioni del castello. Lo studio di Anna De Luca, in questo stesso volume, ci illustra l'edificio in relazione con le strutture preesistenti. I miti e le storie dipinte nella loggia sono descritti da Viviana Normando, mentre la dott. Egidia Coda, della *Soprintendenza per i Beni artistici e Storici di Roma*, introduce la relazione del restauratore Valter Schiavone sul restauro degli affreschi della Loggia. L'architetto Scorsolini ci presenta l'intervento sulle coperture e la riapertura degli archi della Loggia.

Parte Prima

Il committente
e gli affreschi
del Palazzo Orsini di Anguillara

Una memoria di Gentil Virginio Orsini conte dell'Anguillara

di Almamaria Tantillo

Con il recupero delle pitture del palazzo di Anguillara, che celebrano i fasti e le azioni gloriose di Virginio Orsini, si riapre una pagina di storia da tempo dimenticata.

Il protagonista di queste imprese, che commissionò le pitture e ristrutturò l'edificio – e il cui stemma è presente negli affreschi e sugli architravi delle porte – visse tra alterne fortune, né ebbe, dopo la morte, fama e onori pari ai suoi successi bellici. La sua memoria fu presto offuscata (si può forse dire che egli subì una *damnatio memoriae*) nell'incalzare delle complesse vicende storiche in cui si trovò coinvolto.

Gli affreschi ritrovati ci consentono quindi di riscattare in parte dall'oscurità in cui era precipitato un personaggio avventuroso che già lo storico ottocentesco della marina pontificia, A. Guglielmotti, riteneva degno di uno studio più approfondito¹.

Gentil Virginio Orsini fu uno di quei condottieri italiani del Rinascimento pronti a schierarsi per il papa o il re di Francia, a fianco all'imperatore o contro di lui, a seconda del trattamento ricevuto, in termini di danaro, onori o privilegi; la sua carriera si svolse in anni in cui l'Italia era la scena dei principali conflitti tra le maggiori potenze europee, e l'autorità del papato e l'equilibrio delle alleanze erano particolarmente instabili, sotto la minaccia delle guerre di religione e quella della presenza dei turchi nel Mediterraneo. Era nato intorno al 1498² da Carlo Orsini e da Porzia Savelli. Il padre Carlo, figlio naturale di Gentil Virginio d'Aragona signore di Bracciano, aveva da questi ricevuto in dono la contea di Anguillara e i castelli di Cerveteri, Monterano, Stigliano e Rota³, col compito di difendere verso la via Aurelia i confini del grande e compatto feudo di Bracciano. Non era stato un compito facile, negli anni in cui divampava la

guerra del papa Alessandro VI Borgia contro gli Orsini; il possesso di questi castelli strategicamente importanti fu duramente contestato a Carlo Orsini, con alterne vicende di confische e restituzioni.

Quando, alla metà del secondo decennio del Cinquecento, raggiunta la maggiore età, il figlio Virginio venne in possesso dei feudi trasmessigli dal padre, la situazione era molto più favorevole per la potente famiglia baronale di cui egli era membro. I papi di casa Medici, Leone X e Clemente VII, erano legati agli Orsini da stretti rapporti di parentela e da comuni orientamenti politici (Leone X era figlio di una sorella di Carlo Orsini). Il giovane conte poté quindi ottenerne privilegi e favori, come la concessione, da parte di Leone X, del diritto di presentare tutte le prebende ecclesiastiche dei feudi sulle vie Aurelia e Clodia e l'autorizzazione a estrarre vetriolo e argento nel territorio di Monterano⁴, iniziativa che dimostra in lui uno spirito imprenditoriale raro per un nobile romano. Egli cominciava altresì la carriera militare, secondo la tradizione della sua famiglia, ricevendo da Clemente VII, nel 1524, il comando delle milizie pontificie⁵ nella guerra contro gli imperiali a Siena.

Ma l'incarico più prestigioso l'Orsini lo avrebbe ricevuto dal papa Paolo III Farnese; questi lo nominava infatti nel 1534 Comandante generale delle galere pontificie, Commissario del porto e della terra di Civitavecchia, Comandante della Guardia di mare⁶.

L'anno seguente, dal mastio della fortezza di Civitavecchia, lo stesso pontefice Paolo III benediceva le navi della lega cristiana in partenza per la guerra contro i pirati barbareschi, alleati del sultano Solimano che, sotto il comando dell'ammiraglio Khair-ad-din (più noto col nome di Barbarossa), si erano impadro-

1. Sala Maggiore o del fregio marino:
parete I, con stemma di Virginio Orsini
e mappa di Napoli



uniti della città di Tunisi. Alla coalizione contro gli «infedeli» oltre alla piccola flotta pontificia partecipavano la grande flotta di Genova, comandata da Andrea Doria, le galere di Napoli di Sicilia e di Malta (condotte rispettivamente dal figlio di Pietro di Toledo e da Leone Strozzi), e sopra tutte, la flotta imperiale della Spagna, guidata dallo stesso imperatore.

Nel primo anno del suo ufficio Gen-til Virginio ebbe così la ventura di partecipare, con il fiorfiore della nobiltà europea, alla più celebre fra le spedizioni contro i turchi della prima metà del secolo, allorché Carlo V, assunto direttamente il comando supremo, guidò le

armate di mare e di terra all'assedio e alla presa del forte tunisino.

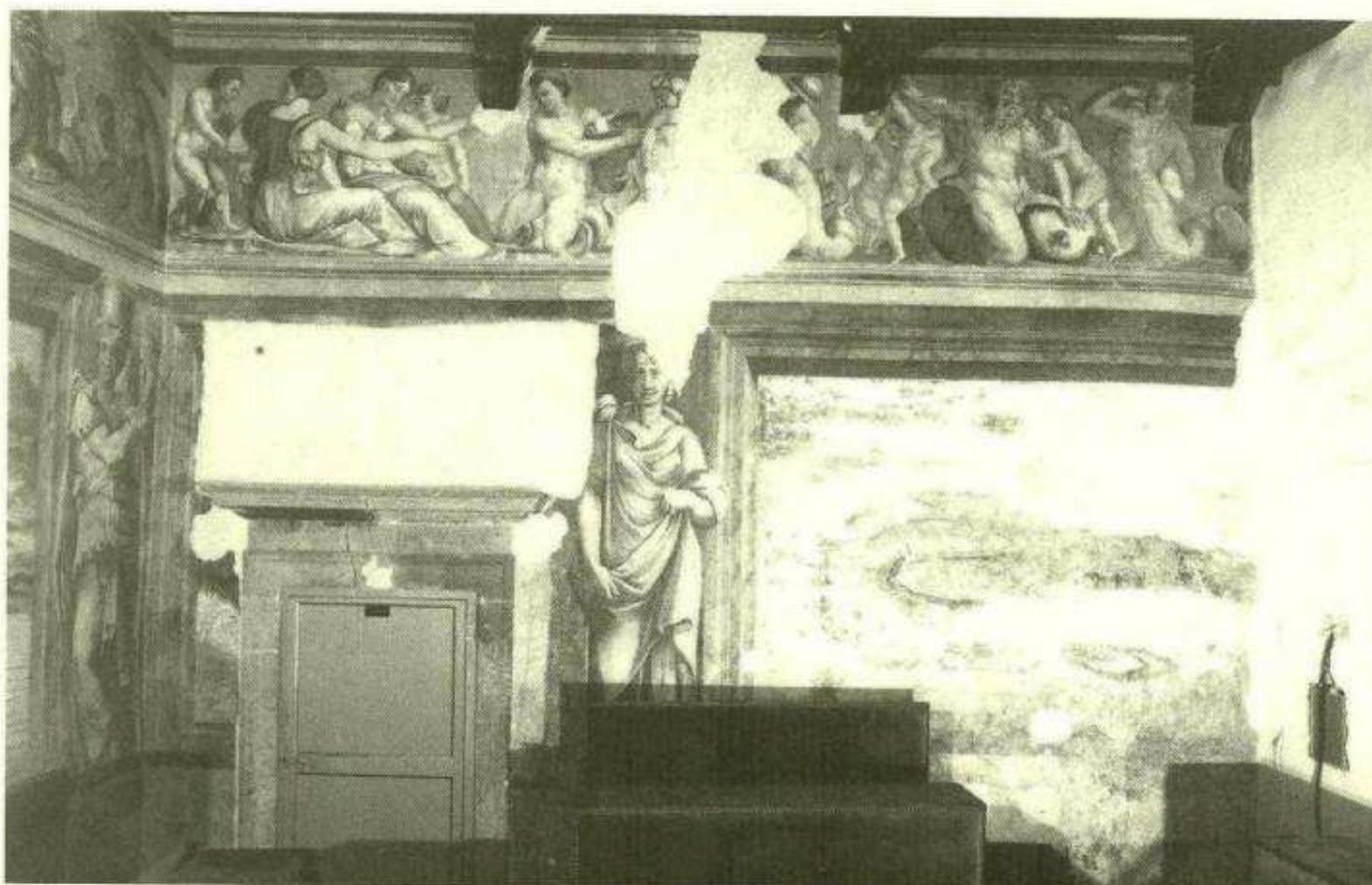
Grandi festeggiamenti accompagnarono da un capo all'altro d'Italia i vincitori sulla via del ritorno. Nei sontuosi apparati con archi, trionfi e pitture, allestiti per l'occasione «furono adoperati tutti gli artefici» del tempo, «buoni e cattivi» come dirà il Vasari⁸. Il conte dell'Anguillara fu tra coloro che accompagnarono a Roma il trionfo di Carlo – che rientrava nella città per la prima volta dopo il Sacco e si prosternava davanti al papa – il 5 aprile 1536.

La guerra continuava e l'Orsini partecipò, nel 1537, ad alcune fortunate spedizioni nel mare greco e in Puglia, spe-

dizioni coronate da feste solenni a Messina, al termine delle quali, nell'autunno, accolse a Civitavecchia la visita di Andrea Doria.

In quello stesso anno, tuttavia, Francesco I di Francia, temendo l'eccessivo potere degli imperiali, si alleava con il sultano ottomano e con il Barbarossa. Divenuto sospetto a Carlo V e alla Spagna per l'atteggiamento filofrancese della sua famiglia e per i suoi stessi trascorsi, l'Orsini fu invitato discretamente dal papa a rassegnare le dimissioni da capitano generale della flotta⁹. Egli consegnò quindi le galere pontificie, ma conservò le tre di sua proprietà, restando al soldo del papa come armatore privato

4. Sala Maggiore o del fregio marino:
parete II con mappa della città di Venezia



e esperto condottiero di mare nelle successive spedizioni contro i pirati. Partecipò nel 1538 allo scontro navale della lega cristiana (a cui ora si era unita Venezia) contro i turchi, a Prevesa, dove i coalizzati furono sconfitti dal Barbarossa, per un «inspiegabile» ripiegamento di Andrea Doria¹⁰: un episodio che ebbe come conseguenza la egemonia navale dei Turchi sul Mediterraneo fino alla battaglia di Lepanto.

Nell'estate del 1539, l'Orsini doveva incassare ancora un altro, più grave colpo. Per aver disobbedito a un ordine del pontefice¹¹, veniva spogliato del feudo di Anguillara e degli altri suoi possedimenti, confiscati a favore di Pierluigi Farnese per il

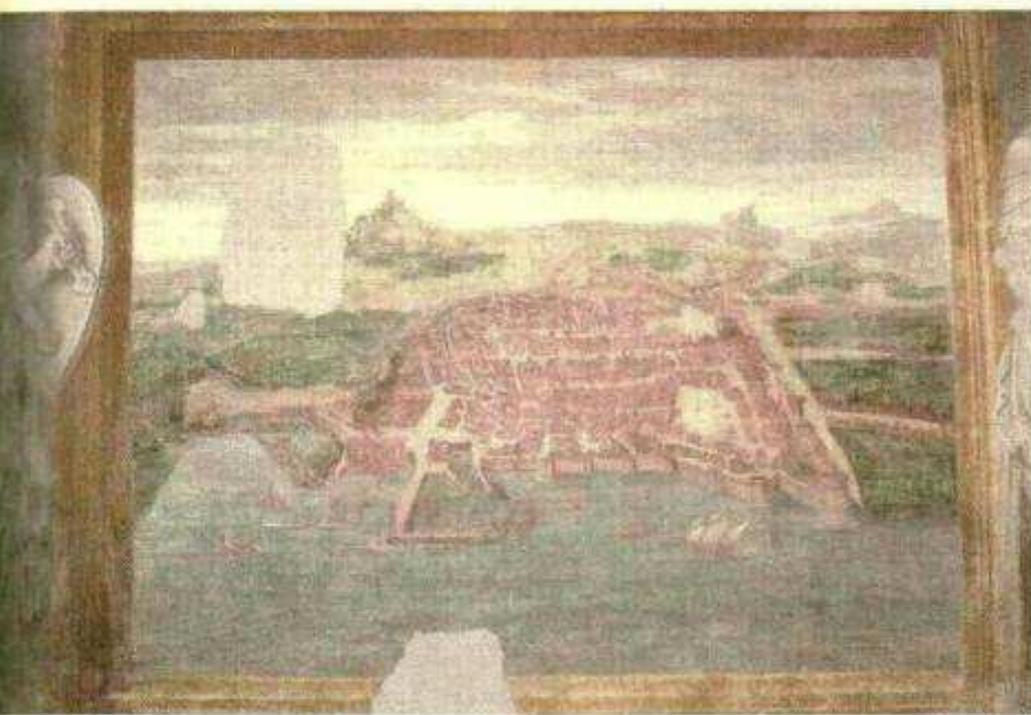
quale il papa intendeva costituire un vero e proprio stato nell'alto Lazio. Non abbandonava tuttavia Civitavecchia e la lucrosa attività di privato armatore di galere, partecipando alle successive campagne della Lega, in Sicilia e a guardia delle coste tirreniche; otteneva inoltre nel '40 un successo personale sconfiggendo insieme a Giannettino Doria, presso l'isola di Capraia, il pirata Dragut che fu portato a Genova in catene, mentre anche a Roma si festeggiava la vittoria. Nell'anno successivo, al seguito di Carlo V prendeva parte alla sfortunata spedizione ad Algeri, che nonostante il comportamento valoroso suo e della squadra romana, si concluse con la disfatta delle navi imperiali¹².

Nel 1543 però si congedava dalla flotta pontificia, e prendeva la decisione di schierarsi definitivamente con la Francia.

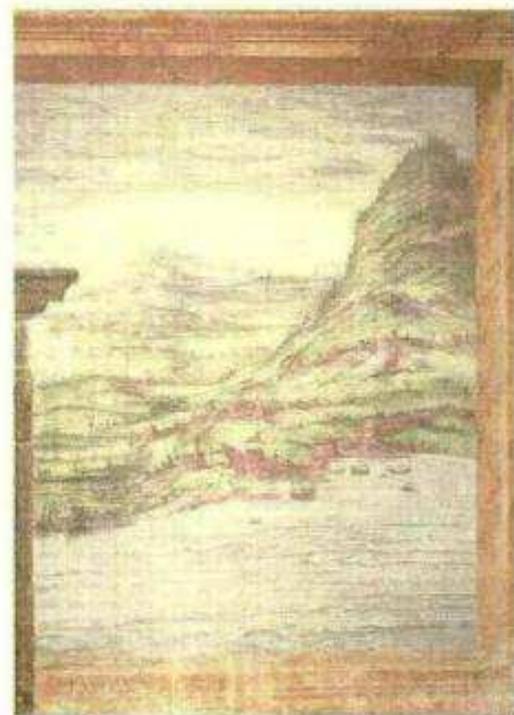
A Marsiglia, dove egli si era recato con quattro galere, il re di Francia Francesco I gli conferiva nello stesso anno l'ordine di S. Michele e la carica di luogotenente generale della sua armata di mare, a condizioni molto vantaggiose (egli avrebbe potuto conservare per sé un'altra quota degli eventuali bottini di guerra, avendo come superiore solo il connestabile o maresciallo del regno)¹³.

In questa nuova veste, come riferisce il Giovio, il conte dell'Anguillara avrebbe intrecciato relazioni cordiali col suo antico nemico, il pirata Barbarossa

5. Mappa di Napoli: parete I; part. della n. 3



6. Paesaggio della costa napoletana; parete I, part. della n. 3



giunto a Nizza con la flotta turca e ora divenuto alleato della Francia; tra i due fu uno scambio di doni e l'Orsini ricevette dal turco undici tavolette con i ritratti in miniatura dei sultani ottomani¹⁴: «Hariadeno Barbarossa capitano dell'armata turchesca, quando, facendosi guerra tra Carlo imperatore e il re Francesco, chiamato in aiuto dà francesi venne a Marsiglia, fece amistà con Virginio Orsini conte dell'Anguillara, capitano d'alcune galee francesi e fu gareggiato tra loro con grandissimi doni... Per ciòché Virginio con liberalità romana donò al Barbarossa, molto desideroso di aver copia delle nostre cose, molta argenteria lavorata e molti drappi di seta; e egli all'incontro donò a Virginio un arco barbaresco con un turcasso di bellissimo avorio e una scimitarra persiana con una bella guaina fornita di gioie, la quale si diceva che era stata di Hismael Sophi, e una veste lunga fino in terra fatta di broccato e di velluto cremisi, aggiugnendovi... una cassetta lavorata

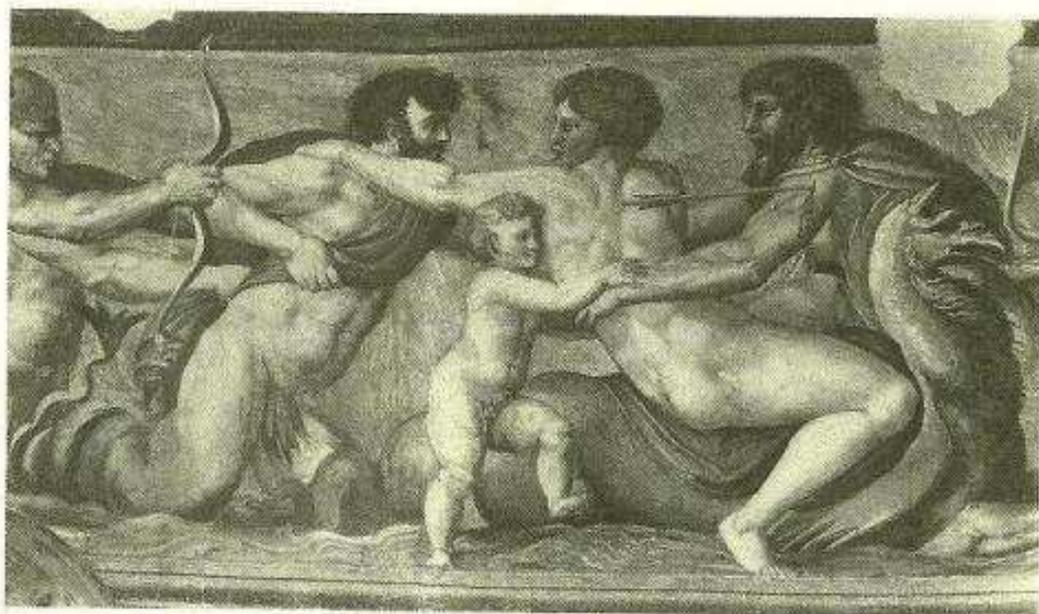
d'ebano e d'avorio, nella quale erano undici veri ritratti di signori othomani, dipinti secondo l'ingegno degli artefici barbari di colori fini su tavolette di carta lisciata, i quali da Virginio, amante dell'eleganza, furono stimati assai più che ogn'altro dono... Tutti questi ritratti Virginio, scongiurato con preghi grandi, comunicò al cardinale Alessandro Farnese e a me che li potessimo far dipignere in tavole maggiori per diletto dé galanti huomini...».

Fu probabilmente questa intesa a provocare l'indignazione dei posteri e a giustificare l'atteggiamento degli storici contemporanei, alquanto restii a soffermarsi sulla memoria del conte di Anguillara, tanto più che l'Orsini non ebbe eredi maschi a riscattarlo (non era possibile dimenticare che mentre faceva vela per Nizza, la flotta turca guidata dal Barbarossa aveva devastato le coste italiane sul Tirreno, e le stesse coste laziali). Le sue peripezie non erano però finite: calunniato da rivali francesi e sospet-

tato ancora una volta di doppio gioco, venne sollevato del suo incarico e, sembra¹⁵, imprigionato da Francesco I, per essere poi liberato dal suo successore Enrico II.

Ma nel marzo 1548, morto l'anno prima Pier Luigi Farnese e cambiato radicalmente il quadro delle alleanze internazionali, Paolo III lo richiamava al suo servizio, restituendogli, nel luglio, i suoi possedimenti (eccetto Cerveteri). L'Orsini riacquistava le sue galere, cominciando ad armarne un'altra; ma la morte lo coglieva nell'agosto dello stesso anno¹⁶. La contea di Anguillara, in assenza di eredi maschi, tornava agli Orsini di Bracciano.

Allevato alla corte del cugino Leone X, imparentato con le più aristocratiche famiglie d'Europa, vissuto a contatto con Andrea Doria e con le maggiori personalità del tempo, l'Orsini, oltre a essere uno scaltro imprenditore, e un esperto marinaio, non era un uomo incolto. «Elegantiae studiosus», amante dell'ele-



ganza, lo definisce il letterato P. Giovio, che riuscì a ottenerne, per riprodurli nella propria collezione, i ritratti dei sultani ottomani, dono dal pirata Barbarossa. Pare fosse un buon ingegnere, in grado di promuovere e seguire i progetti per la costruzione di un'imbarcazione più rapida della galera, e tra i pochi uomini di mare che si interessarono agli studi per un nuovo propulsore, fatti, tra il 1539 e il 1541 a Venezia e a Barcellona da C. Lascaris e Blasco de Garay¹⁶. Benvenuto Cellini lo nomina tra i gentiluomini italiani che si servirono della sua opera in Francia. Nella Collegiata di Cerveteri si conservano due oggetti liturgici d'argento, di fabbricazione francese che, come ha notato A. De Luca¹⁷, recano il suo stemma, contraddistinto dalla «V» in opposizione all'arme del casato: una navicella d'argento su cui compare il collare dell'Ordine di S. Michele, conferitogli dal re di Francia, e un calice.

Ma ora si può dire qualcosa di più in merito ai suoi gusti artistici... È infatti Gentil Virginio il «conte di Anguillara»

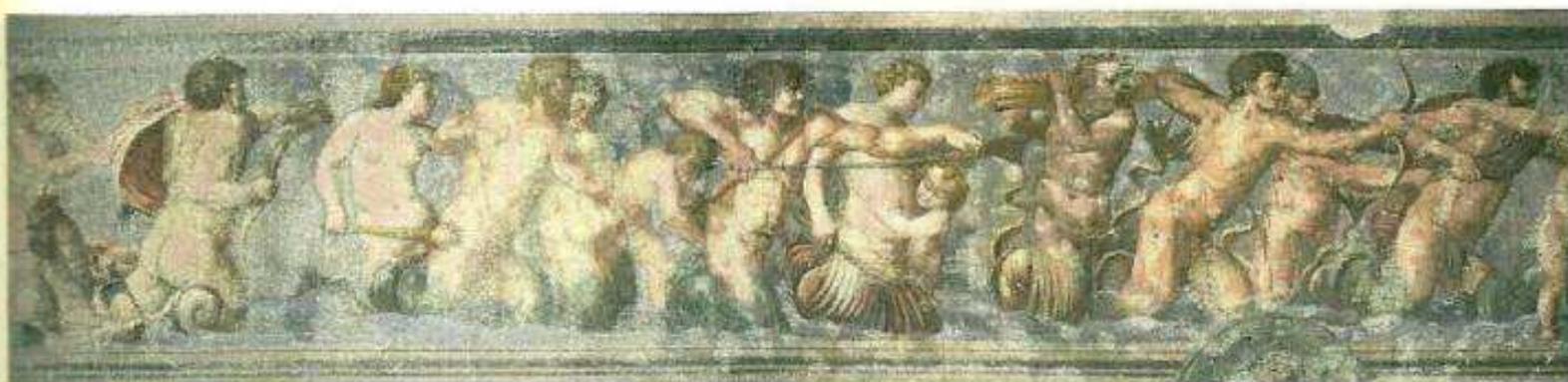
(finora erroneamente identificato con Carlo, morto nel 1502 o con Renzo di Ceri) per il quale il Rosso Fiorentino eseguì il bel disegno rappresentante «L'elemosina di S. Rocco»¹⁸, dove si riconosce, tracciato su un pilastro, lo stesso stemma quadripartito, contrassegnato dalla «V» che troviamo ad Anguillara. Nelle sue *Memorie* Benvenuto Cellini¹⁹ riferisce che, durante la peste del 1524, il pittore Rosso fiorentino era stato ospite a Cerveteri di un «conte dell'Anguillara». Lo stesso Cellini lo aveva raggiunto, intrattenendosi con lui per un mese, generosamente trattato dal loro comune anfitrione (sulla spiaggia di Cerveteri il Cellini sarebbe sfuggito a stento ai pirati, inseguiti poi e forse catturati dalle feluche del conte). Il disegno sopramenzionato, insieme ad altri due, noti da copie²⁰ e rappresentanti due altre storie di S. Rocco, era probabilmente parte di un progetto decorativo, a carattere di ex voto (poiché S. Rocco era invocato come protettore dalla peste), destinato forse a una riproduzione a stampa, o forse a essere realizzato in una chiesa a Roma o a Cerveteri. Il rapporto col giovane e



s sofisticato pittore fiorentino, uno degli artisti più singolari e isolati fra quanti erano a Roma in quegli anni, fervidi cambiamenti, che precedettero il Sacco di Roma, proietta una luce particolare sul mecenatismo dell'Orsini, allora evidentemente a contatto, per il legame familiare con Clemente VII, con le tendenze culturali più aggiornate della corte romana.

A Cerveteri, forse negli stessi anni in cui si stava ristrutturando e decorando il palazzetto di Anguillara, l'Orsini ingrandì il palazzo baronale²¹, sua residenza abituale, facendone decorare alcune stanze da una squadra di artisti diversa, come si dirà, da quella che operava ad Anguillara.

9a. Fregio parete I, part. n. 3
9b. Roma, Musei Vaticani, fronte di sarcofago
con Gigantomachia



La decorazione del palazzo

I La sala maggiore o del fregio marino

La storia che abbiamo ricostruita ci ha permesso di dare un senso alle decorazioni e alle scene rappresentate, anche se lo stato lacunoso in cui sono pervenuti gli affreschi ci ha privati di una chiave di interpretazione complessiva.

Le pitture riportate alla luce occupano le pareti del salone maggiore, ora aula consiliare, proseguono nella stanza contigua (dove sono limitate a un fregio), e nella loggia ora riaperta. Costituiscono un ciclo unico, omogeneo nella qualità,

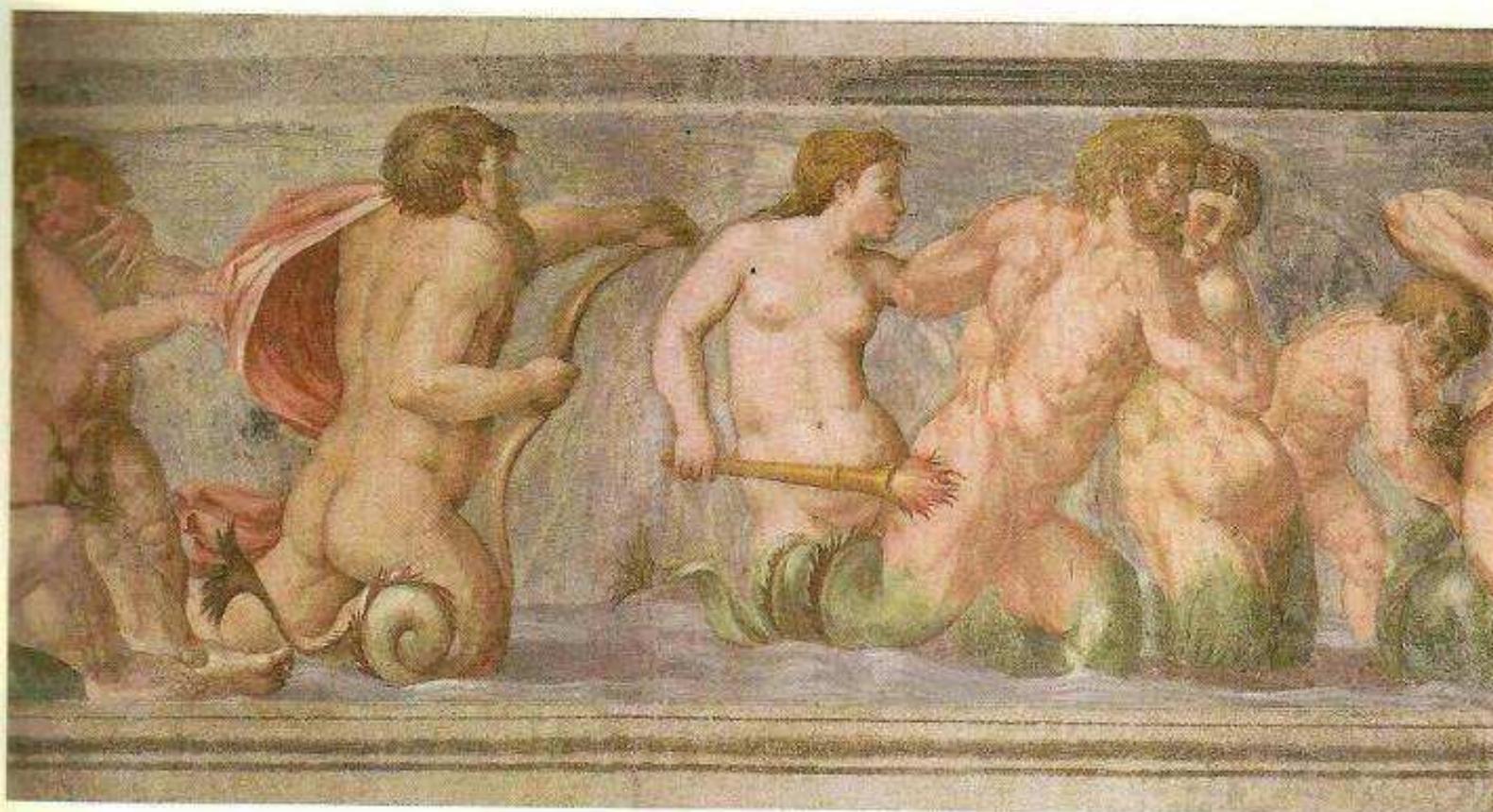
anche se differenziato a seconda della funzione destinata a ciascuna stanza. Vi predomina quella cultura ispirata alle figurazioni e ai miti dell'antichità che aveva avuto particolare sviluppo a Roma, ad opera di Raffaello e della sua bottega, durante i pontificati di Leone X e di Clemente VII; una cultura figurativa che, dopo il sacco di Roma, sotto Paolo III Farnese, veniva rinnovandosi col concorso di artisti diversi, all'insegna di un'autorità spirituale e temporale – quella dello stesso pontefice – che proprio nella continuità con l'antico fondava la propria legittimazione.

La decorazione della sala maggiore è integra solo su una parete. Su altre due si

conserva in tutto o in parte il fregio e, con ampie lacune, una traccia delle pitture dei registri inferiori. Gli affreschi della quarta parete sono andati perduti nei lavori di ristrutturazione eseguiti forse alla fine del Settecento, quando venne innalzato il tramezzo che ha alterato le proporzioni della sala.

Il sistema decorativo è costituito da architetture illusionistiche dipinte in prospettiva (fig. 3).

Grandi cariatidi a chiaroscuro, su alti piedistalli, sostengono una cornice dipinta sulla quale si svolge un fregio continuo, con figurazioni mitologiche, soprattutto di divinità marine. Tra le cariatidi è rappresentata una parete continua,



arretrata rispetto ai piedistalli e alle cornici; in essa, sopra una zoccolatura a finti marmi, sono raffigurate illusionisticamente delle aperture simili a finestre, incorniciate di marmi colorati. Solo tre di questi elementi ci sono pervenuti. Nell'affresco meglio conservato, al di là di una delle due finte aperture, si vede la città di Napoli, secondo una rappresentazione a volo d'uccello tipica delle mappe del tempo. L'orizzonte di questa veduta sfuma pittoricamente dietro forte S. Elmo e si ricongiunge con l'orizzonte del paese rappresentato oltre la successiva finestra, che è il paesaggio della penisola sorrentina. Su un'altra parete, molto consumata, si riconosce la mappa di Venezia (fig. 4).

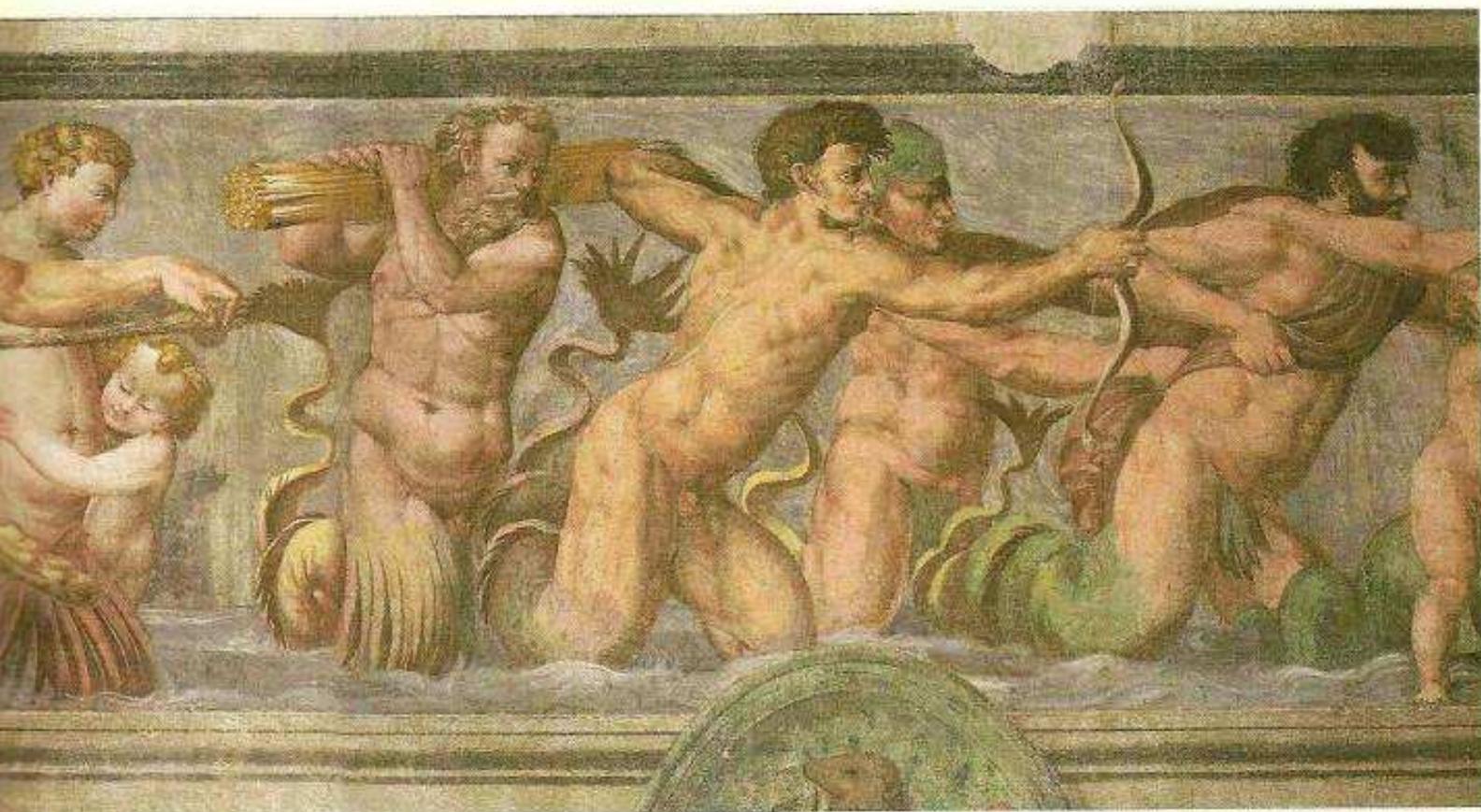
Chi ha ideato lo schema compositivo ha giocato abilmente su un serie di espedienti prospettici – come l'atteggiare in

contrapposto le figure delle cariatidi, il variare dello spessore e dell'angolazione delle cornici – per correggere illusivamente l'irregolarità della stanza, le cui pareti, ricavate in murature preesistenti, hanno angoli di incidenza diversi e curvature considerevoli. Ha creato così degli assi visivi, uno dei quali corrisponde all'accesso dal portico sul giardino. Da questo, che era evidentemente l'ingresso principale nel salone, si può avere un colpo d'occhio privilegiato sulla parete interna, dove campeggia fra gli affreschi lo stemma araldico di Gentil Virginio, sormontato dal morione e dall'orso che divora l'anguilla, con l'iniziale «V» in opposizione alle bande vermiglie e alla rosa di casa Orsini.

Nonostante il calcolo razionale che impronta la costruzione delle quadrature prospettiche, si nota subito che gli

elementi classici della decorazione hanno subito una trasformazione nelle proporzioni e nei caratteri, come se uno spirito eversivo e quasi scherzoso fosse intervenuto a sovvertire l'ordine tradizionale dell'architettura dipinta.

Le cariatidi – derivate da quelle raffaellesche della stanza di Eliodoro in Vaticano – si discostano dalla nobiltà dei loro modelli per le dimensioni gigantesche e l'intenzionale grossolanità delle fattezze, per le attitudini ardite e contrapposte, accentuate da una curiosa illuminazione di sottinsù, e per l'espressione audace e sfrontata. Il fregio, che esse sorreggono, conserva del modello scultoreo antico solo la continuità delle figurazioni e il loro svolgersi per piani paralleli a quello del fondo, ma in realtà è diventato una scena animatissima, quasi a tutto tondo, fuori misura rispetto agli elementi por-



stanti, in cui i gruppi si intrecciano e si snodano, emergendo dal fondo con la torsione delle membra e i colori accesi. Le finestre infine, illusionisticamente aperte verso l'esterno, non lasciano vedere un vero paesaggio continuo, ma «mappe» di città (figg. 5-6) in cui prevale una visione riassuntiva e simbolica²⁴. Per quanto goffo possa apparire il gigantismo di certe figure, l'insieme non manca di vitalità e di efficacia, soprattutto per il vivo senso di festa pagana rinascimentale che riesce a trasmetterci.

Nella parete più integra il fregio rappresenta un combattimento di mostri marini. Creature dal corpo umano terminanti in code di pesci o di draghi, sono impegnate, tra i flutti, a difendere una Nereide che cavalca un grifo e tenta di sfuggire alle braccia di un tritone (fig. 7). Sul margine destro una divinità fluviale,

riconoscibile dal remo a cui si appoggia, a figura intera, è adagiata presso uno scoglio (fig. 8). Le fonti figurative antiche di questo fregio sono molteplici: la composizione (fig. 9a) richiama quella di un rilievo di un sarcofago con una Gigantomachia (fig. 9b) ora ai Musei Vaticani²⁵. L'arciere che con una torsione vigorosa scaglia una freccia contro l'aggressore, imprimendo un senso di movimento a tutto il fregio (fig. 10), deriva da una figura di un celebre rilievo a stucco della volta dorata della neroniana Domus Aurea, rappresentante un gruppo di figure che tirano frecce contro un bersaglio. Il rilievo della Domus Aurea, copiato e interpretato da molti artisti, fra cui Michelangelo e Raffaello, fu ripreso molte volte in disegni e stampe²⁶.

Come negli antichi fregi scultorei con cortei marini, allo scontro partecipano

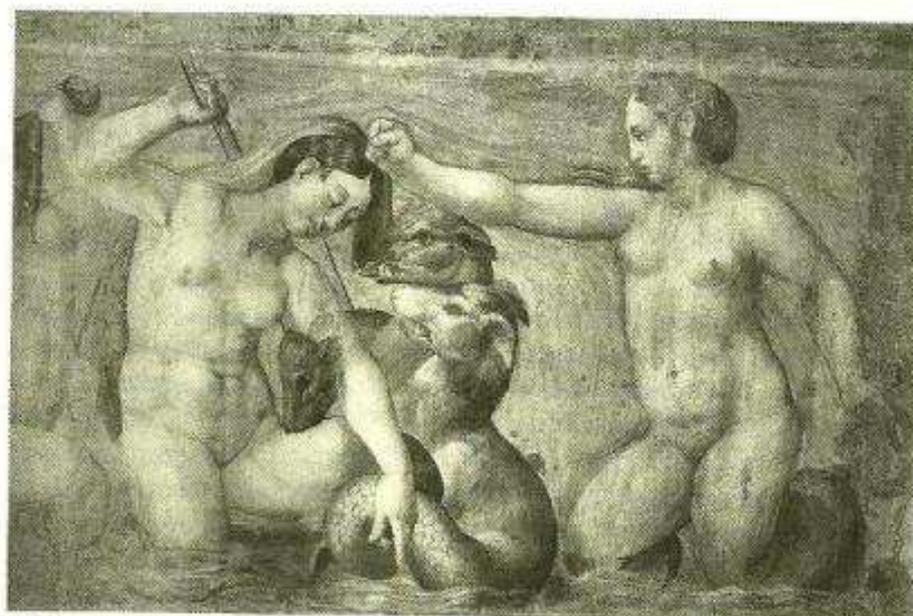
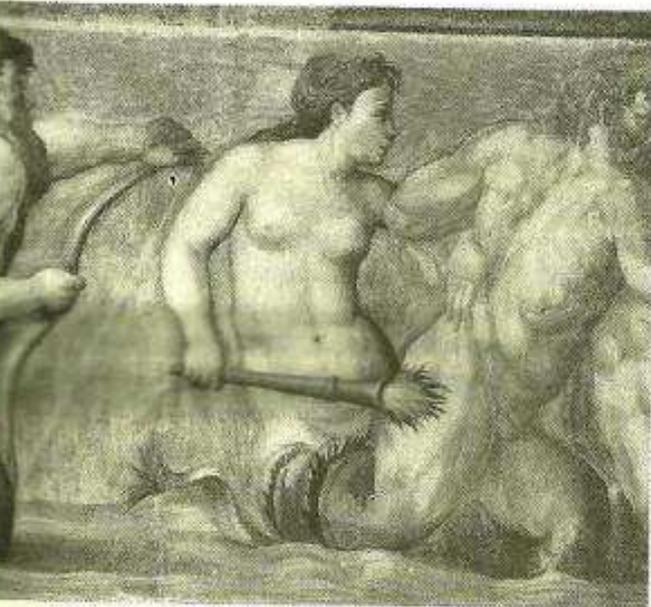
numerosi amorini a figura intera. Fra i combattenti si distinguono tuttavia due figure fortemente caratterizzate, potremmo dire attualizzate, un «moro» con la testa coperta da un berretto, e un personaggio con una folta chioma ricciuta e grossi mustacchi che si serve di una fionda (figg. 10 e 30).

Nel fregio dell'altra parete (fig. 4) un corteo di tritoni e dei marini (fra i quali forse Peleo e Glauco) recanti cesti di pesci e altri doni fanno omaggio a due divinità femminili a figura intera, sedute presso uno scoglio e vestite di sottili veli rigati (fig. 12), forse personificazioni di città o isole²⁷. Un'altra figura femminile, parte dello stesso fregio, china in gesto protettivo verso due fanciulli, è stata ritrovata, durante il restauro, al margine destro della parete, dietro il tramezzo che ha tagliato la stanza (fig. 11). Essa è

11. Figura femminile, parete II, part. n. 4
(dietro il tramezzo)
13. Una Nereide, parete I, part. n. 3



12. Divinità marine, parete II, part. n. 4
14. Scilla, parete III, part. n. 14



tratta liberamente dalla composizione di Raffaello per il dipinto, ora al Louvre, intitolato la «Madonna di Francesco I».

In ciò che resta della terza parete (fig. 5), si vede nel fregio (fig. 14) uno scontro tra due figure femminili caudate: in una di esse, il cui corpo termina con tre

protomi canine, si può forse riconoscere Scilla, il mostro marino citato da Omero, che infestava la costa calabra davanti allo stretto di Messina. Vi sono di seguito una donna velata con un giovinetto, e, dentro un antro, un sileno cui un altro fanciullo versa da bere. In que-

sta parete probabilmente i partiti decorativi cambiavano. L'erma altissima che qui sostituisce una delle cariatidi ricorda l'elemento centrale di una celebre stampa di Marcantonio Raimondi da Raffaello, detta il «Morbetto», conosciuta anche come *la peste di Frigia*²⁸.



Ogni tentativo di individuare il senso di queste intriganti rappresentazioni e di recuperare l'eventuale programma simbolico che esse sottendevano è frustrato dalla frammentarietà in cui ci è pervenuto il ciclo; le rappresentazioni mitologiche contenevano evidentemente allusioni alle vicende del committente, come fanno pensare i volti esotici, barbareschi di due dei mostri marini, la presenza delle città portuali e gli attributi marziali delle cariatidi; ma la perdita di intere scene e di sezioni del fregio non ci permette di fare ipotesi attendibili.

Il ciclo si colloca, come un episodio minore, nell'ambito di quella ripresa di motivi raffaelleschi che caratterizza il quarto decennio del secolo; e reca l'im-

pronta di una cultura «romana» con riferimenti soprattutto al maggior allievo di Raffaello, Giulio Romano, a cui si può ricollegare il gigantismo delle figure. Minore è l'influenza dello stile agile ed elegante di Perin del Vaga, il cui ascendente si può cogliere semmai nella gestualità animata che scorre per tutto il fregio.

Si tratta di un lavoro a più mani, come si può vedere dalla discontinuità anche qualitativa tra le figure. I pittori che l'hanno eseguito dipendono, nello stile e nella tecnica, dal gran repertorio di figurazioni all'antica elaborate nella bottega dell'Urbinate, ne riprendono tipi, pose, scorci e soluzioni compositive attingendo, più che alle pitture, all'abbondante

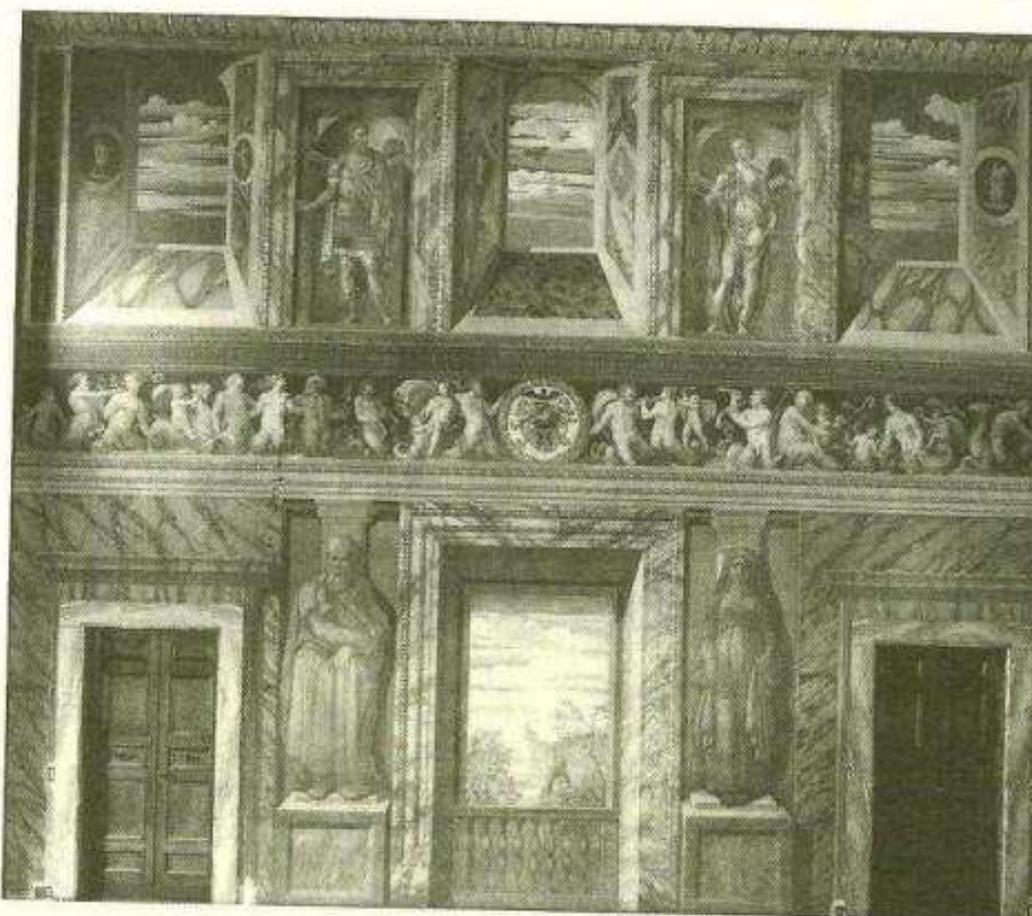
materiale grafico di studi, e incisioni che ne circolava, secondo un costume attestato dal Vasari (che ricorda, nella vita del Salviati, il gran disegnare e lo scambio di disegni che si faceva a Roma delle opere dei grandi maestri da parte di giovani volenterosi) e frequentissimo fra gli artisti del tempo, che spesso, come in questo caso (non diversamente dagli artisti che traducevano i disegni della bottega raffaellesca nei cartoni per gli arazzi o nelle maioliche) facendo ricorso a stampe, riducevano i modelli a formule decorative. I contorni risentiti, alcuni espedienti tipici della grafica come le ombre fatte a tratteggio, le tipologie ripetute e la stessa rapidità di esecuzione (si sono rilevate poche, grandi giornate

16a. Sala Maggiore o del fregio marino: parete I,
con stemma di Virginio Orsini
e mappa di Napoli

16b. Roma, Palazzo della Valle,
salone maggiore

lavorative) confermano una pratica di bottega di questo tipo, attinta alle più varie fonti figurative e sperimentata su un vasto bagaglio di immagini a disegno o a stampa.

In alcune figure del fregio – Scilla, la donna inginocchiata con due fanciulli, le due divinità femminili a figura intera, la Nereide (figg. 15, 13, 12, 11) – e nel grande paesaggio della penisola sorrentina, si possono riconoscere modi simili a quelli di Raffaellino del Colle di Borgo Sansepolcro, «creato di Giulio Romano» (secondo il Vasari). Aiuto di Giulio e del Penni nella sala di Costantino in Vaticano, esecutore dei loro disegni, Raffaellino fu un divulgatore del linguaggio archeologizzante della bottega raffaellesca nelle molte imprese in cui fu coinvolto. Negli anni Trenta collaborò, tra l'altro, col Genga e i due Dosso alla decorazione della villa Imperiale di Pesaro, e iniziò (1536) la sua lunga collaborazione col Vasari, che lo chiamò a Firenze per aiutarlo a realizzare gli apparati trionfali eretti per accogliere Carlo V reduce da Tunisi, dipingendo sugli archi di trionfo insieme allo stesso Vasari, a C. Gherardi e a numerosi altri, combattimenti di mostri marini, figure allegoriche, trofei e scene della guerra d'Africa²⁹. Recettivo e «molto destro nel dipingere» (la definizione è ancora del Vasari e spiega l'ampio giro di commissioni in cui fu impiegato) Raffaello del Colle contribuì a diffondere una versione semplificata, talvolta statuaria e iconica, talvolta popolare, del lessico del classicismo romano, tradotto con espressività e curiose deformazioni anatomiche e fisionomiche in formule che ebbero molto successo. La frequentazione col Vasari, continuata dopo gli anni Quaranta, introdusse una componente toscana nel suo stile che per gran parte degli anni Trenta è ancora legato ai



modi di Giulio Romano e del Penni. Dal confronto con le pitture che Raffaellino eseguì, intorno al 1533, nell'Oratorio del Corpus Domini a Urbania³⁰, o con la pala da lui dipinta per Sansepolcro nel 1538 raffigurante la *Purificazione della Vergine*, o con la più tarda *Madonna e Santi* di S. Angelo in Vado, datata 1543, in cui già si avvertono influssi toscani³¹ emerge la somiglianza con le figure già ricordate del fregio di Anguillara: tanto nella tipologia dei volti e delle mani, quanto nel pannello che aderisce al corpo in pieghe minute. Una affinità stilistica si coglie soprattutto nella prospettiva di sottinsù che conferisce un forte effetto di rilievo tanto alle figure del fregio marino di Anguillara quanto a quelle delle Sibille e dei Profeti negli affreschi di Urbania; che in entrambi i casi sembrano incomberlo sullo spettatore, come se esorbitassero dalle cornici che le racchiudono. Notevole è inoltre il ricorso al medesimo modello raffaellesco (la c.d. *Madonna di Francesco I*) tanto nel fregio di Anguillara quanto nella Sacra Famiglia di Urbania. Lo sfondo di quest'ultimo affresco, con alti scogli sfumati e il cielo a striature rosee (che si ritrova simile anche in alcuni dipinti su tela di Raffaellino, come la *Madonna e Santi* di S. Francesco a Cagliari) richiama il paesaggio sullo sfondo della veduta di Napoli e ha tratti comuni con lo scosceso paesaggio sorrentino ad Anguillara. Del resto come ad Anguillara, anche nella decorazione della sala detta del Giuramento nella villa Imperiale di Pesaro, dove Raffaellino collaborò con molti altri artisti, si ritrova la rappresentazione di un paesaggio continuo al di là dei finti pilastri che scandiscono la parete. Negli anni Trenta del Cinquecento Raffaellino fu impegnato soprattutto con la corte roveresca; ma dal '40 era a Perugia, al servizio del pontefice per partecipare alla decorazione della Rocca Paolina, e non si può quindi esclu-

dere, sullo scorcio di quel decennio, un suo soggiorno nel Lazio.

L'influenza del pittore di San Sepolcro, diretta o mediata attraverso un suo stretto collaboratore – uno della folta schiera dei suoi «creati» –, non è tuttavia l'unica ad avere lasciato un'impronta sulle pitture di Anguillara. Si deve probabilmente ad altri artisti, meno ortodossi e raffinati nell'esecuzione, ma abili a costruire grandi prospettive illusionistiche e scenografiche, il progetto complessivo della decorazione.

Dal punto di vista compositivo, è stato già notato come il sistema decorativo (16a) abbia una stretta analogia con quello del salone maggiore del palazzo della Valle (16b), a Roma, eseguito con ogni probabilità intorno al 1525, quando il proprietario, Andrea della Valle, divenne cardinale del titolo di S. Prisca³². Anche nel salone di palazzo della Valle, cariatidi e telamoni a chiaroscuro – qui austeri e composti come i loro modelli raffaelleschi – sostengono una trabeazione su cui è un fregio continuo di soggetto marino e delimitano finte aperture oltre le quali è rappresentato un paesaggio con rovine. Al di sopra del fregio in questo caso vi è un attico con finte finestre aperte sul cielo, alternate a finestre vere e a nicchie con figurazioni di imperatori romani e Virtù.

Questo ulteriore registro conferisce all'insieme un equilibrio di proporzioni e un'ampiezza monumentale che manca nelle pitture di Anguillara. Rispetto a queste, le pitture del palazzo della Valle mostrano un maggiore rispetto dell'ordine e della simmetria e richiamano le decorazioni realizzate dal Peruzzi nella sala detta delle Prospettive alla Farnesina. La qualità della esecuzione piuttosto corsiva³³, non ci permette di vedere un prototipo nel complesso di palazzo della Valle, che sembra a sua volta derivare da

soluzioni già sperimentate. L'indubbia rassomiglianza del suo schema decorativo con quello di Anguillara farebbe presupporre per entrambi i casi un modello unico che oggi è verosimilmente scomparso. Le analogie si estendono anche all'iconografia e ad alcuni soggetti del fregio marino.

Fra i precedenti di questo tipo di decorazione, sono sicuramente da annoverare i grandi apparati teatrali allestiti a Roma in occasione di particolari celebrazioni. Si trattava di apparati effimeri, destinati a essere smontati una volta esaurita la loro funzione. Uno di questi fu il «teatro» in legno eretto nella piazza del Campidoglio nel 1513, dopo l'elezione del papa Leone X, per la cerimonia di conferimento della cittadinanza romana a Giuliano e Lorenzo dei Medici: le fonti lo ricordano come una monumentale struttura quadrangolare che richiamava, come già ha notato il Cruciani «i cortili interni e le sale maggiori dei palazzi nobiliari in cui in età umanistica avvenivano solitamente le feste e le rappresentazioni sceniche»³⁴. È significativo che l'unico artista citato dal Vasari per avere eseguito un episodio di storia romana in questo apparato è Baldassarre Peruzzi, architetto della villa Farnesina e pittore, che dipinse, oltre alla già ricordata sala delle prospettive, anche prospettive e scene per opere teatrali. Una facciata con alto basamento, decorato da fregi dipinti, e cinque arcate su colonne scanalate sorreggenti un attico di tipo classico, dava accesso all'interno, dove il fronte della scena era diviso in cinque parti da «colonne quadre» fra le quali si aprivano delle porte che davano sulle scale del palazzo senatorio. Le porte erano sormontate da una serie di quattro fregi, uno dei quali, alto più di un metro, raffigurava un mare con dee e dee marine «quali nelle fluttuanti onde

vanno insieme scherzando». La descrizione è di un contemporaneo, Paolo Palliolo³⁵: «qui è il ceruleo Proteo con gli altri dei, qui se vede Thetis con tutto il choro delle sue Nereidi... Qui nota infinito numero di varie generationi di pesci et grandissima copia di mostri marini, quali la natura mai si sognò di formare». I singoli motivi del corteo marino, ispirati ai rilievi antichi, e alle gemme, ripresi nella decorazione e nella grafica dagli artisti fin dalla seconda metà del Quattrocento (fra gli esempi maggiori, le incisioni del Mantegna con lotte di mostri marini) erano dunque già stati aggregati fino a formare un fregio continuo di eccezionale sviluppo in questo apparato teatrale, che dalla descrizione sembra avere significative somiglianze con la più tarda decorazione architettonica di palazzo della Valle.

Non va dimenticato, d'altra parte, che nel palazzo della Valle si conservava una delle maggiori collezioni di antichità del tempo (ora divisa tra villa Medici e gli Uffizi), da cui prende spunto, in talune figure, la stessa decorazione pittorica del salone. Ne facevano parte, tra l'altro, le statue in porfido di Prigionieri traci, da cui deriva l'iconografia dei telamoni dipinti che scandiscono il registro inferiore, e una statua di Ganimede, il cui mito è raffigurato nel fregio. Nello stesso anno 1513, l'allora vescovo della Valle aveva esposto alcune delle statue antiche della sua raccolta nell'arco di trionfo in legno da lui fatto allestire in occasione della cerimonia del possesso papale da parte di Leone X. Vi erano, fra le statue esposte secondo un criterio museografico e simbolico che oggi ci sfugge, il Ganimede e dei satiri canefori molto ammirati, di cui troveremo una reinterpretazione fra le grottesche della loggia del palazzo di Anguillara³⁶.

La collezione comprendeva anche un fronte di sarcofago a rilievo con un thia-

so marino³⁷ che ebbe grande fortuna fra gli artisti fin dal tardo Quattrocento e venne molte volte disegnato, con aggiunte e varianti, nel corso del Cinquecento. Lo stesso Raffaello interpretò il tema marino nella celebre Galatea e in numerosi disegni tradotti in incisioni da Marcantonio Raimondi e da Marco Dente. Il fregio del salone di palazzo della Valle si ispira dunque al già vasto repertorio di soggetti marini che circolava nell'ambito dell'Urbinate.

Nel caso di Anguillara, il tema marino acquista un nuovo, specifico significato in rapporto con le imprese marittime del committente. Non si può infatti dubitare che la decorazione, in cui spicca lo stemma araldico dell'Orsini, contenesse un'intenzione celebrativa.

L'impianto generale – con le grandi cariatidi che recano strumenti marziali, lance scudi e archi – richiama la memoria degli apparati spettacolari che accompagnarono per tutta Italia Carlo V dopo la riconquista di Tunisi (uno dei quali, descritto dal Vasari, fu quello eseguito a Firenze dal lui stesso e da Raffaellino).

La stessa rapidità di esecuzione del fregio, a grandi giornate lavorative, fa pensare a una pittura da addobbo. Le feste per la vittoria di Tunisi erano state occasioni di lavoro collettivo e di scambio fra artisti di diversa provenienza.

Anche a Roma, nonostante la recente, tragica memoria del Sacco, Carlo V era stato accolto con solenni onoranze e archi di trionfo in uno dei quali³⁸, progettato da Antonio da Sangallo, figuravano dipinti rappresentanti la presa di Tunisi e della Goletta, scontri armati tra cristiani e turchi, nonché trofei e figure allegoriche. A eseguirli furono una squadra di pittori italiani fra i quali il Salviati e Battista Franco, e un gruppo di giovani tedeschi e fiamminghi, che «pur allora venuti a Roma per imparare»³⁹,

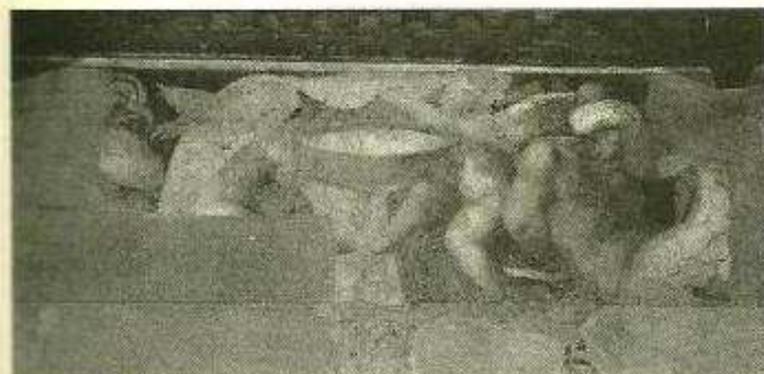
infiammati dal vino e dalla fretta di concludere, si dimostrarono particolarmente destri e veloci nell'esecuzione delle battaglie e «feciono cose stupende» (Vasari). I documenti menzionano un solo fra loro, un maestro «Armano» erroneamente citato dal Vasari come «Martino», ora identificato con il friso Herman Postma o Posthumus, allievo di Jan Scorel e di Marin Heemskerck, che nel 1535 forse partecipò⁴⁰, assieme al pittore ufficiale dell'imperatore, Jan Cornelisz Vermeyen, alla spedizione in Tunisia al seguito di Carlo V.

L'Orsini aveva avuto probabilmente in occasione dell'ingresso di Carlo V a Roma, la sua parte di onori, ma altri. Ricevette ancora nell'anno successivo a Messina e a Civitavecchia, come riporta il Guglielmotti⁴¹, al ritorno da altre fortunate spedizioni. Nel salone maggiore di Anguillara si coglie il riflesso di questi apparati «di pompa», corredati di dipinti cui il tema del corteo marino o della battaglia di mostri marini, oggetto di una tradizione e di un repertorio di immagini tanto vasto, doveva apparire particolarmente adatto sia per i valori simbolici che poteva prestarsi ad assumere, sia per la facilità con cui se ne potevano reperire modelli e disegni.

La presenza, in questi anni, di un altro fregio con figurazioni dello stesso soggetto (che sembrano derivate da quelle di palazzo della Valle), nel palazzetto Crivelli a Roma⁴², proprietà di un orefice fautore della politica di Paolo III tanto da far rappresentare la pace di Nizza nei rilievi sulla facciata della casa, e l'immagine di prigionieri turchi a mò di trofeo nella decorazione interna (figg. 17-18) confermano come la tematica classica dei combattimenti e dei cortei di mostri marini avesse acquistato un nuovo significato d'attualità come allegoria della guerra per la libertà del mare contro gli infedeli e della vittoria sui pirati barbareschi.

17. Roma, Palazzo Crivelli, sala:
part. del fregio, putti e girali
18. Roma, Palazzo Crivelli, sala:
part. del fregio, prigionieri turchi

19. Sala del fregio Orsini, part. del fregio
20. Sala del fregio Orsini, part. del fregio



Il soggetto degli affreschi stabilisce dei termini per la decorazione che non può essere anteriore al 1535 – anno in cui l'Orsini riceve l'incarico di capitano della flotta pontificia – né posteriore all'agosto 1548, quando egli muore senza lasciare eredi alla contea. Tra le due date vi è tuttavia un avvenimento che non possiamo trascurare: nel 1539, come si è detto, Gentil Virginio era stato spogliato della contea e degli altri possedimenti. Vi sarebbe tornato solo pochi mesi prima della sua morte. Questo è uno dei motivi che ci fanno propendere per una datazione del complesso decorativo entro il 1539, a meno che l'Orsini non avesse ottenuto (ma è una ipotesi non provata), anche dopo la confisca del feudo, di conservare il possesso dei suoi palazzi, nel qual caso il termine ultimo sarebbe il 1543, data del suo trasferimento in Francia. Vi è inoltre da considerare che, tra il 1535 e il 1548, il pano-

rama artistico romano cambia radicalmente, con il ritorno a Roma di Perin del Vaga, portatore di una elaborazione elegante e aggiornata della cultura raffaellesca, per l'influenza crescente dei toscani, come il Salviati e il Vasari, e per la presenza dei nuovi grandi cantieri di Paolo III, dove artisti di diversa provenienza elaborano un nuovo codice decorativo. L'esperienza di questi fatti non appare evidente nel ciclo di Anguillara, appena sfiorato da un sentore delle novità toscane (forse per influenza del Salviati) ma sostanzialmente legato, come si è detto, a una cultura affidata a una pratica sperimentata su esempi del primo trentennio del secolo.

A questo si aggiunge un altro dato, rilevato da Anna De Luca: l'assenza negli affreschi di ogni riferimento all'importante onorificenza del collare dell'Ordine di S. Michele conferito all'Orsini nel 1543 dal re di Francia Francesco I; il col-

lare compare invece nella navicella d'argento da lui donata alla Collegiata di Cerveteri.

II La sala e la Loggia

L'intera decorazione del palazzetto di Anguillara sarebbe dunque da datarsi alla fine del quarto decennio. Nonostante le proporzioni ridotte e la modesta rilevanza architettonica dell'edificio, quasi un padiglione ricavato tra le vecchie case degli Anguillara e le fortificazioni, l'Orsini sembra avervi voluto riproporre, nella sequenza delle stanze decorate, il modello decorativo «all'antica» della dimora signorile rinascimentale. Non senza una certa ironia, e quasi come un omaggio alla nobile ma decaduta contea – una dei pochi feudi comitali del Lazio, e quindi titolo di grande prestigio, ma di modesta rendita –

21. Loggia, part. della decorazione,
Satiro Caneforo

23. Loggia, part. di una candelabra

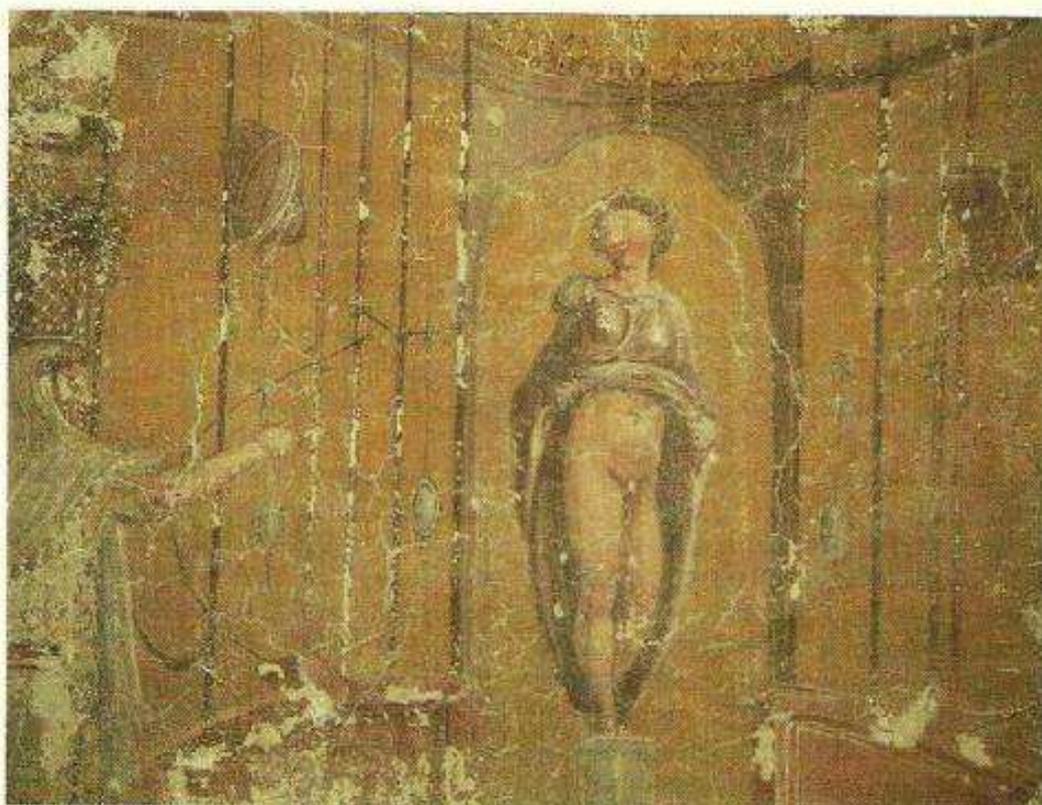
22. Loggia, part. della decorazione, Ermafrodito

appartenuta all'antica cavalleresca famiglia degli Anguillara, con cui egli intendeva competere; non per niente, nel suo stemma, l'orso, emblema del suo casato, divora l'anguilla⁶³.

Il fregio nella stanza che segue, raffigurante giochi di putti (figg. 19-20) con gli orsi dello stemma Orsini tra coloratissimi, ipertrofici girali di acanto, (il modello è ancora raffaellesco) ripete un motivo tradizionale che trova rispondenza in analoghi fregi con putti e animali tra ghirlande o tralci di acanto presenti, con varianti, in quasi tutti i palazzi romani del rinascimento, nello stesso palazzo della Valle e nel palazzetto Crivelli, per citare solo quelli già ricordati in rapporto alla nostra decorazione. La qualità della mano che ha dipinto putti e orsi lascia a desiderare, ma l'effetto di risalto decorativo dei girali è invece vigoroso e piacevole.

La decorazione della contigua loggia ad arcate, l'ultima a essere stata recuperata (nei precedenti interventi erano stati fatti solo dei saggi che ne rivelavano l'esistenza) completa la sequenza e conferma tanto il quadro d'insieme già tracciato, riguardo al prevalere di una cultura di bottega raffaellesca, quanto le allusioni alle vicende personali di Gentil Virginio, qui esplicitate in rappresentazioni «storiche» di combattimenti navali contro i pirati turco barbareschi. Il contesto decorativo, e soprattutto la volta, è ancora una volta ispirato alla pittura antica, mediata dal gusto archeologizzante della scuola dell'Urbinate.

La volta reca una ricca decorazione – purtroppo mutila in ampie zone – scompartita geometricamente intorno a uno specchio centrale allungato, dove era rappresentato un trionfo di Nettuno e Anfitrite, oggi in gran parte perduto. Lo delimitano su due lati scenette di genere all'antica su sfondo scuro, e delicati ornamenti vegetali su fondo bianco che cir-



24. Loggia, part. della decorazione: l'Approdo (prima del restauro)

25. Loggia, part. della decorazione: l'Approdo (dopo il restauro)

condano due medaglie dove sono rappresentate la Fama e la Vittoria che incorona un imperatore. Sottili listelli di stucco bianco sottolineano le membrature della volta, incorniciando motivi di candelabre che racchiudono nei diversi campi un fantastico repertorio di figure e elementi vegetali, giochi di putti, animali mostruosi cavalcati da naiadi e da fanciulli, pesci e uccelli, evocati solo con pochi tocchi di colore su fondi gialli bruni e violetti. Nelle unghie della volta, scenette di soggetto mitologico sono campite su fondo bianco. Edicole sostenute da colonne filiformi ospitano in alcune delle lunette delle divinità (fig. 21), come l'Ermefrodito (fig. 22), o Ermete, circondate da fedeli che recano offerte.

I motivi fitomorfici e zoomorfici sono ispirati alle pitture delle volte della neroniana Domus Aurea, scoperte alla fine del Quattrocento all'interno di scavi sul colle Oppio (da cui il nome di grottesche dato a queste pitture di soggetto fantastico). Gli artisti del Rinascimento (da Filippino Lippi al Pinturicchio e al Peruzzi) ne trassero un nuovo vocabolario figurativo, che, nell'ambito dei collaboratori di Raffaello, e in particolare con l'opera di Giovanni da Udine, aveva raggiunto un livello di stile tale da eguagliare i suoi modelli, per la combinazione dei motivi, la leggerezza della composizione e la fluidità dei colori. Giovanni da Udine, che ebbe il ruolo capitale nel reinventare questo decoro all'antica, aveva creato dei prototipi nella decorazione della loggia e in quella della stufetta – o sala da bagno – del cardinal Bibbiena in Vaticano, collaborando con Raffaello anche alle logge vaticane e a villa Madama (dove, alla morte del maestro, eseguì affreschi e stucchi a fianco di Giulio Romano e del Peruzzi).

Il sistema decorativo della volta della loggia di Anguillara combina elementi di partizione tardododecimo e quattrocenteschi, come i profili ribattuti intorno allo specchio centrale, con motivi più moderni. La prevalenza di fondi vivamente colorati, e gli ornati delle lunette, con motivi di edicole fra colonne filiformi, richiamano infatti gli ornati delle pareti minori della stufetta del cardinal Bibbiena, da cui però l'insieme si discosta per la insistenza dei profili che scandiscono l'orditura della volta e per il disegno rigido delle cornici. La decorazione all'antica prosegue nei sottarchi (con candelabre a uccelli e motivi floreali) e sui pilastri, scanditi da grottesche (e scenette mitologiche o di genere), alternate a partiture rettangolari a finto marmo colorato su un fondo di stucco bianco. La varietà di scene figurate non sembra

26. Cerveteri, palazzo Orsini-Ruspoli,
part. della decorazione

27. Cerveteri, palazzo Orsini-Ruspoli,
part. della decorazione

rispondere ad alcun criterio sistematico nella distribuzione o nell'associazione delle immagini, se si eccettua un generico riferimento agli elementi, e in particolare all'acqua; storie mitologiche, alcune delle quali di soggetto erotico – come Venere e Adone, o il ratto di una ninfa da parte di un satiro, o il Ratto d'Europa –, si alternano a piccole scene tratte da medaglie o gemme antiche, e a soggetti di genere, come i giochi di putti, le nutrici con fanciulli. Fra figure e soggetti ispirati alla mitologia (come il satiro caneforo o l'Ermafrodito) non mancano motivi alquanto bizzarri e inusitati, come le coppie di infanti con scimmie e altre scene, di incerta interpretazione, aggregati nella divagante libertà fantastica delle grottesche.

L'intera volta, ancora legata ai modelli del terzo decennio del Cinquecento, è un bell'esempio di decorazione nel genere; ma come in tutti questi episodi di un Rinascimento minore, affidati a imprese collettive, troviamo affiancati artisti più colti e aggiornati e artisti dal linguaggio arcaizzante. Fra questi ultimi, è l'artista che ha eseguito le figurine tondeggiate e tornite delle candelabre (lo stesso della figura di giovinetta nel fregio della stanza con i girali fioriti) su un modulo che sembra derivare da modelli del Pinturicchio o dalle prime opere romane del Peruzzi (fig. 23). È più moderno invece l'autore delle due scenette rappresentanti rispettivamente il ratto di una donna, ad opera di due «barbari» che la trasportano verso una barca, e l'approdo di una barca con una donna e un infante, tratta a riva da due barbati pastori frigi (fig. 24 e 25): entrambe sono realizzate con una pittura compendiarica, con uno studio delle tipologie e delle vesti antiche, e con uno stile disegnativo fluido che sembrano ispirati ai modi di Perin del Vaga e Polidoro da Caravaggio. Sulle pareti il repertorio

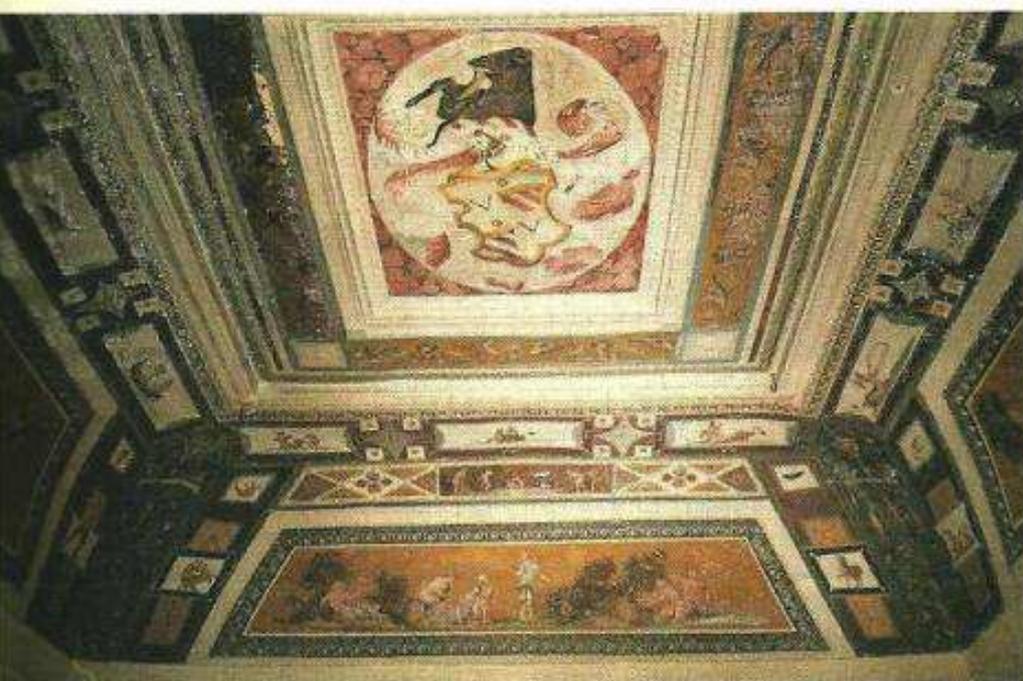
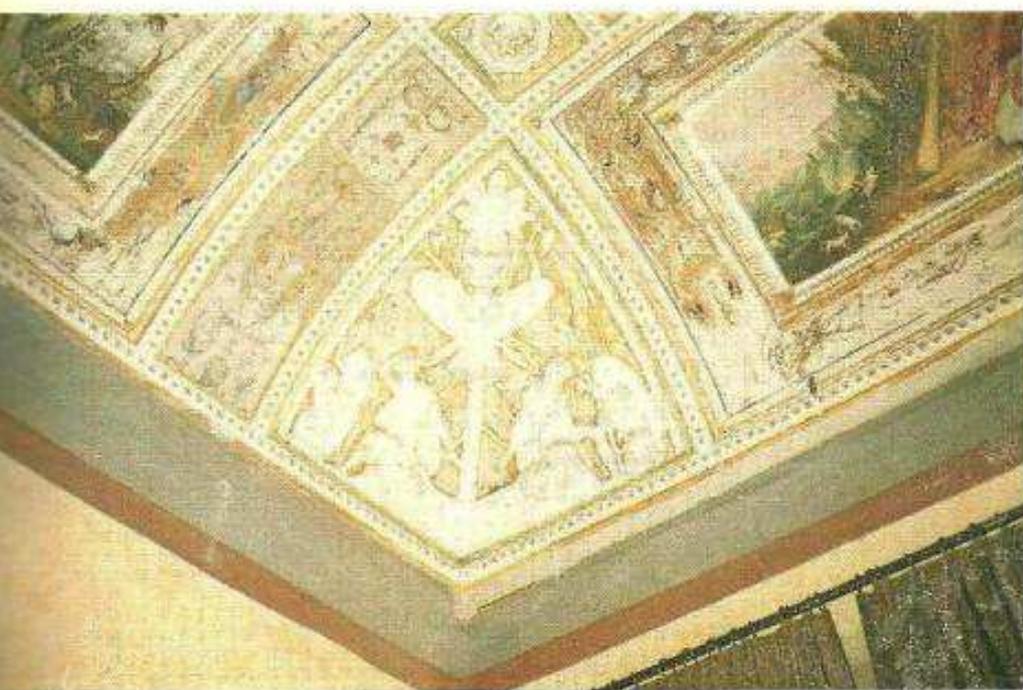


all'antica viene abbandonato per dar luogo a rappresentazioni storiche, fatti e presenze di attualità. L'Orsini volle farvi rappresentare, miniaturizzata, una sequenza di battaglie navali tra cristiani e

turchi, evidentemente autobiografiche come dimostra la presenza della nave capitana della flotta pontificia, contrassegnata dalla vela con la croce in campo azzurro di Paolo III, e degli stendardi di

8. Cerveteri, palazzo Orsini-Ruspoli,
part. della decorazione

9. Cerveteri, Palazzo Orsini-Ruspoli,
part. della decorazione



Genova e di Malta, mentre le vele dei turchi recano visibilmente le mezzelune ottomane. L'osmosi tra l'architettura e l'elemento paesistico già notata nel salone è qui più evidente: l'orizzonte del

mare dipinto sulla parete sembra prolungarsi in quello del lago che si vede dalle arcate della loggia. Purtroppo una sola di queste battaglie ci è pervenuta per intero; poiché essa si svolge in un golfo

alquanto profondo, chiuso tra lingue di terra, riteniamo che vi possa essere rappresentato un episodio della guerra di Tunisi. Per l'impresa di Tunisi dovevano circolare immagini di repertorio, eseguite sui disegni e le mappe dei geografi e degli artisti che accompagnarono Carlo V⁶. Ne è una prova il ciclo di affreschi con storie della campagna di Carlo V in Africa, simili a questi per la collocazione in parete, per le proporzioni delle scene e per il carattere cartografico e di cronaca (ma diverso nello stile) eseguito intorno al 1539 sulle pareti di una sala dell'Alhambra a Granada. La curiosità della rappresentazione alquanto elementare delle battaglie navali di Anguillara consiste nel fatto che l'artista deve essere stato assistito da un testimone oculare dei fatti che, come ha osservato il restauratore, è più volte intervenuto a correggere lo schieramento delle navi e i particolari dello scontro, costringendo l'esecutore a cancellare e sostituire intere «giornate lavorative» dell'affresco.

Dalle memorie storico autobiografiche non si può disgiungere anche una ulteriore elemento, la presenza, emersa dalla discialbatura, di una figura dipinta tra le due arcate. Nel personaggio canuto, dagli acuti occhi azzurri, e dal naso imponente – evidentemente un ritratto – che, vestito modestamente, siede su una botte reggendo in mano un falchetto, e indica con l'altra mano un arbusto spoglio (una vite tagliata?), crediamo di potere riconoscere lo stesso Orsini, che si presenta nelle vesti campagnole dell'Autunno, come chi dopo avere vendemmiato, considera ormai trascorso il tempo più fecondo della vita, contrassegnato dai fasti e dalle imprese belliche dipinte intorno a lui. L'abito dimesso, la fattura sommaria e piuttosto goffa della figura, che contrasta con l'espressione vigile del volto, indicano che siamo in presenza di un ritratto privato, quasi un

apologo scherzoso. «Ecco ciò che mi resta», sembra dire il personaggio, additando, insieme all'arbusto, tutto ciò che lo circonda. Se potessimo esser certi di riconoscervi l'Orsini, ne risulterebbe confermato quel carattere non ufficiale, quasi di sede temporanea destinata all'intrattenimento e all'ozio (nel senso umanistico del termine, cioè di tempo destinato a coltivare i propri campi) che il proprietario attribuiva al palazzetto al centro della sua contea. Data l'età apparente del personaggio ritratto saremmo inclini a pensare che questa figura – che occupa un riquadro a parte – sia stata aggiunta dopo il ritorno definitivo dell'Orsini ad Anguillara, nel 1548.

La storia finora tracciata non sarebbe completa senza un accenno all'altra maggiore residenza di Cerveteri, che l'Orsini ampliò e fece decorare, con maggiore larghezza di mezzi, nello stesso giro d'anni. Diversamente da Anguillara, Cerveteri non gli venne mai restituita⁴⁵; a maggior ragione, gli affreschi che la decorano dovrebbero essere stati eseguiti entro il 1539, anno della confisca, a meno che l'Orsini non avesse conservato anche successivamente la proprietà del palazzo. Cerveteri doveva essere la sede abituale dell'Orsini. Molte stanze con volte decorate recano nello scudo centrale e scolpito sulle porte lo stemma comitale di Virginio, simile a quello di Anguillara. Esegue qui la decorazione una squadra di artisti più organizzata e «moderna» di quella di Anguillara, aggiornata sulle invenzioni decorative che Perin del Vaga aveva sperimentato a Roma, con G. da Udine nella volta della Sala dei Pontefici in Vaticano, e successivamente rielaborato a Genova, nelle residenze di Andrea Doria, nei primi anni Trenta del Cinquecento. A Roma il nuovo sistema decorativo di Perino avrebbe avuto un grande sviluppo in Castel Sant'Angelo, ma a questa data la decorazione di Cerveteri è probabilmente tra le



prime, per quanto a noi noto, a risentire degli esempi genovesi di Perino nella distribuzione e nella commistione dei partiti decorativi a stucco e ad affresco; dati gli stretti rapporti di Gentil Virginio con Andrea Doria è probabile che l'Orsini si sia servito dei collaboratori di Perino, tra i quali Luzio romano, ritornati a Roma prima o a seguito del maestro.

La decorazione di Cerveteri non contiene grandi scene figurate (ma resta ancora da riportare alla luce il grande fregio del salone maggiore) eccetto che in una stanza dove un modesto pittore, non

italiano, eseguì nella volta le storie di Polifemo (fig. 26), alternate a ben più raffinati partiti angolari a stucco e rilievo.

Negli scomparti delle volte, in un ordine assai più chiaro e rigoroso di quello della loggia di Anguillara sono invece distribuite, in gran numero, eleganti piccole figurazioni ispirate alle grottesche e in genere alla pittura antica – scene di sacrificio, offerte a divinità, raffigurazioni delle stagioni, mostri e trionfi marini, maschere e giochi di putti – eseguite con mano abile e sciolta (fig. 27), che rivelano l'influsso di Perino nel-



pera le forme dei grandi maestri come un serbatoio inesauribile di forme e suggestioni, adattandole liberamente a schemi ormai lontani dall'equilibrio dei modelli (e ne altera così, forse inconsapevolmente, il significato), a quel processo di riorganizzazione e sistematizzazione dell'apparato decorativo che, a partire da Perin del Vaga rielabora la eredità figurativa del primo cinquecento, dando un nuovo ordine al rapporto tra ornati e storie; e apre in tal modo la strada alla grande maniera internazionale delle corti, il cui maggiore esempio è Caprarola.

l'andamento ritmico delle composizioni, nel modulo allungato e sottile e nelle piccole teste delle figure. A collaboratori di Luzio romano si possono attribuire l'organizzazione decorativa delle volte con ornati di gusto archeologico all'interno delle cornici, e i rilievi a stucco, che si alternano ai campi figurati (fig. 28); fra questi i motivi angolari a stucco su fondo dorato della già ricordata sala con storie di Polifemo, rappresentanti coppie di barbari incatenati a trofei di armi (fig. 29), che richiamano, in una versione semplificata e lontana dalla

suprema eleganza dei modelli, gli ornati agli angoli delle volte della loggia della villa del Principe a Genova.

Non è questo il luogo per analizzare la decorazione del palazzo di Cerveteri; ma ci premeva far vedere come questi episodi minori dell'arte cinquecentesca, che in modo diverso ci rivelano lo stile di vita di un personaggio non centrale, ma neanche privo di rilievo per i suoi tempi, siano tasselli significativi nella storia della pittura. Riflettono infatti, in simultanea, il momento di passaggio tra due tendenze: da una cultura che riado-

Desidero ringraziare
per i suggerimenti e i consigli
Filippa Aliberti, Eraldo Gaudio
e Nicole Dacos

Note

1) Il restauro del salone maggiore e del fregio della stanza contigua sono stati eseguiti tra il 1978 e il 1981, con i finanziamenti del Ministero per i Beni Culturali, dalla Soprintendenza per i Beni artistici Storici di Roma; il direttore dei lavori era Almamaria Mignosi Tantillo, i restauratori Livio Iacuitti, Dominique Queloz e il consorzio C. R. O. D. A.; un primo studio sulle pitture della sala maggiore dopo il restauro è stata pubblicata da chi scrive, v. A. Mignosi Tantillo, «*Restauri ad Anguillara. Gli affreschi nel palazzo comunale: una memoria di G. V. Orsini capitano di galere*», Roma, 1979. Una notizia dei successivi ritrovamenti nella sala contigua e dei saggi nella loggia è in «*Un'Antologia di restauri: Cinquanta opere d'arte restaurate dal 1974 al 1981*», cat. Mostra della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Roma, Roma, 1982, p. 111. Il restauro degli affreschi della Loggia è stato eseguito tra il 1994 e il 1997, con finanziamento del Comune di Anguillara, e l'alta sorveglianza della Soprintendenza per i Beni Artistici Storici di Roma; è stato guidato dalla dott. Egidia Coda della Soprintendenza e condotto dal restauratore Valter Schiavone con il consorzio C. R. O. D. A.

2) A. Guglielmotti, *La guerra contro i pirati e la Marina pontificia dal 1500 al 1560*, Firenze, 1876, I, libro VI, parte I, p. 394. Non è certo una ricerca di storia dell'arte la sede per uno studio del personaggio, che ci auguriamo possa essere ripreso nell'ambito degli studi di storia del Rinascimento.

3) Per tale data, v. A. De Luca, *Il palazzo Orsini Ruspoli di Cerveteri*, in «*Lunario romano*» 1991, XX, p.106, nota 6, e p.110, nota 19. Gentil Virginio era minorenni alla morte del padre nel 1502. Aveva raggiunto la maggiore età intorno al 1518. Per questa e altre notizie sulla vita dell'Orsini, v. il saggio di A. De Luca in questo stesso volume.

4) Gentil Virginio signore di Bracciano aveva acquistato nel 1492 quest'insieme di possedimenti da Franceschetto Cybo, v. G. Tomassetti, *La Campagna romana antica, medievale e moderna*, nuova ed. a cura di L. Chiumenti e F. Bilancia, Roma 1975-77, II, p. 84. Per il documento della cessione a Carlo Orsini, v. De Luca, cit., p. 106, nota 3.

5) C. De Cupis *Regesto degli Orsini e dei Conti di Anguillara*, in «*Bollettino della R. Deputazione abruzzese di Storia patria*», Sulmona, 1904, p. 225, n. 446.

6) F. Sansovino, *De gli huomini illustri della città di Orsina*, Venezia 1565, parte II, libro II, p. 25.

7) Guglielmotti, cit., VI, parte I, cap. I, p. 3 e segg. Il Guglielmotti è da questo momento fonte di tutte le notizie che daremo successivamente sulla vita dell'Orsini, a eccezione di quelle riportate da altri autori, in questo caso indicati in nota.

8) G. Vasari, *Le vite de più eccellenti pittori scultori e architettori scritte da Giorgio Vasari pittore a tutto con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, Firenze, 1906, VI, p. 571.

9) Guglielmotti, cit., libro VI, parte II, pp. 67-68.

10) Il Guglielmotti (cit., VI, parte II, pp. 67-68) si sofferma sulla battaglia e sull'ordine di ripiegamento del Doria; sembra infatti (F. Lane, *Storia di Venezia*, ed. italiana, Torino 1978, p. 291) che l'ammiraglio genovese avesse ricevuto ordini segreti da Carlo V di evitare combattimento a meno di non essere assolutamente sicuro della vittoria, perché l'imperatore stava trattando col comandante della flotta turca Barbarossa, alla vigilia della battaglia, nella speranza di guadagnarla alla sua parte. Carlo voleva rafforzare la sua posizione nell'Africa settentrionale, mentre non aveva alcuna intenzione di rafforzare la posizione di Venezia nelle acque greche.

11) De Cupis (cit., II, p.189, n. 502) ripone che il provvedimento fu motivato dalla mancata presentazione dell'Orsini a una convocazione del pontefice che lo chiamava a disculparsi per aver contravvenuto alla disposizione che proibiva ai sudditi dello Stato di arruolarsi senza esserne autorizzati, alle dipendenze di principi stranieri. L'Orsini era entrato in quell'anno al servizio di Francesco I di Francia.

12) Tali notizie sono riferite dal Guglielmotti, cit., pp. 89-97.

13) Guglielmotti, cit., VI, parte II, pp. 114-115; v. anche E. Picot, *Les italiens en France*, in «*Bullettin italien*», Bordeaux 1901, p. 116; C. de La Roncière, *Histoire de la Marine française III, Les guerres d'Italie, Liberté des Mers*, Paris 1906, p. 373 e segg.

14) La notizia è riferita da Paolo Giovio, nei suoi *Elogia virorum bellica virtute illustrium*, a proposito del ritratto del sultano Baiazete, re de

archi. Si riporta un estratto del passo nella trazione del Domenichi (Giovio - Domenichi, *Gli Elogi. Vite brevemente scritte di huomini illustri in guerra, antichi e moderni di monsignor Paolo Giovio Vescovo di Nocera tradotte per messer Lodovico Domenichi*, Venezia 1557, pp. 100-101). Cfr. anche L. S. Klinger, *The portrait collection of Paolo Giovio*, Princeton 1991 e Paolo Giovio, *Scritti inediti*, a cura di Sonia Maffei, Scuola Normale Superiore, Pisa, 1999.

15) Questa notizia, riferita dal Guglielmotti (I, parte II, p. 115) e dal Litta, deriva da una fonte poco più tarda, Antonio Doria, *Compendio delle cose di sua notizia e memoria occorse al mondo nel tempo dell'imperatore Carlo V*, Genova 1571.

16) Il testamento di Gentil Virginio Orsini è in Archivio. Capitolino, Pergamene Orsini, ed. XIV, T. 68, n. 23. V. A. De Luca, in questo stesso volume, per le disposizioni in esso contenute. È da notare che nel mese di maggio, quando dettò il testamento, l'Orsini non aveva ancora ottenuto la restituzione della contea, e il suo patrimonio era costituito dalle galere, in proprietà col suo luogotenente, e da una grossa proprietà agricola, la tenuta di vigna di S. Maria, con armenti e attrezzi che lasciava in eredità alla moglie. Non avendo eredi maschi, lasciava il matrimonio della nipote Porzia, figlia di sua figlia Maddalena e del figlio di Renzo di Ceri, con il cugino Paolo Giordano Orsini del ramo di Bracciano, a cui sarebbe ritornata la contea di Anguillara.

17) V. nota 14.

18) V. La Roncière, cit., p. 374.

19) La navicella d'argento con bolli francesi, in cui è inciso lo stemma comitale, circondato dal collare di cavaliere dell'Ordine di S. Michele, è stata riconosciuta da A. De Luca, cit., p. 115. A Cerveteri risalgono al tempo in cui il feudo apparteneva all'Orsini la «Pietà», affresco monocromo staccato ora nella Collegiata, attribuito a Perin del Vaga, e il dipinto su tavola raffigurante «S. Biagio» con un donatore, anch'essa attribuita a Perino, ma di un artista vicino a Raffaellino del Colle, forse Cristoforo Gherardi.

20) La vera identità dell'ospite del Rosso e del Cellini è stata finora ignorata. Per E. A. Carroll (*Rosso fiorentino, the drawings*, P. H. D. 1964, Cambridge, Massachusetts, New York - London, 1976, I, pp. 243-249) il conte dell'Anguillara nominato dal Cellini è Carlo, morto inve-

ce nel 1502 (v. in questo stesso volume il saggio di A. De Luca). C. Falciani (*Il Rosso fiorentino*, Leo Olschki ed., 1996, p. 54) ritiene invece che sia Renzo di Ceri il celebre condottiero imparentato con i vecchi proprietari del feudo, gli Anguillara, e con lo stesso Gentil Virginio; era inoltre suocero della figlia di questi, Maddalena, v. il saggio di A. De Luca, ma non aveva più alcun rapporto diretto con i possessi di Anguillara e Cerveteri. Il Falciani osserva anche che il soggiorno del Rosso e del Cellini a Cerveteri potrebbe risalire non al 1524, ma al 1525.

Per il disegno a sanguigna con *Le Elemosine* di S. Rocco (cm. 23, 6x20, 5) nella coll. Jan Jacques Lebel a Parigi, pubblicato da K. Kusenberg, *Le Rosso*, Paris 1931, p. 144, nota 64, tav. LXXXII, v. E. A. Carroll, cit. New York 1976, I, 2, 243-246, II, fig. 68 e idem, *Rosso fiorentino, Drawings Prints and Decorative Arts*, cat. Mostra Washington 1987, n. 7, pp. 68-71. Lo stile del disegno rispecchia le prime esperienze romane del Rosso, giunto a Roma in quell'anno, e impegnato negli affreschi della cappella Cesi in S. Maria della Pace.

21) La permanenza del Rosso presso il conte a Cerveteri, durante la peste, è ricordata da B. Cellini, *La vita. I trattati. I discorsi*. Milano 1987, Libro I, p. 49. Il Cellini avrebbe raggiunto l'amico, fermandosi a Cerveteri per un mese. L'intero passo, in cui il Cellini racconta di essere sfuggito a una aggressione dei pirati mentre passeggiava sulla spiaggia vicino Cerveteri, è riportato da A. De Luca, cit., p. 115. Il Cellini riferisce inoltre di avere eseguito in Francia delle opere per il conte dell'Anguillara (cit. p. 271). Il Carroll (cit. 1987, p. 71), pur non riconoscendo nel conte citato dal Cellini Gentil Virginio, ma piuttosto il padre Carlo, ipotizza che il Rosso abbia ritratto questo personaggio nel dipinto, databile per ragioni stilistiche intorno al 1524, raffigurante un giovane gentiluomo con un elmo, che reca la scritta «Rubeus faciebat» ora nel Musco di Liverpool. Su tale ritratto è in corso di stampa uno studio della scrivente.

22) V. nota 20. Gli altri due disegni, noti da copie ora al Louvre rappresentano «S. Rocco che visita gli appestati» e «l'Angelo della Morte che appare a S. Rocco», e sono riprodotti in Carroll, cit. 1976, I, pp. 247-249, II, figg. 69 e 70. Si ha notizia di una chiesa dedicata a S. Rocco in Cerveteri nel Seicento, ora distrutta.

23) V. A. De Luca, cit. pp. 105-121.

24) Nei primi studi pubblicati da chi scrive a proposito degli affreschi del salone (v. nota 1) si era notato come l'affresco con la mappa di Napoli fosse, dopo le tavole Strozzi, uno dei più antichi documenti della forma della città prima degli ampliamenti del vicerè Pietro di Toledo; era stato poi segnalato il rapporto con la veduta di Napoli incisa da S. Munster e riprodotta nella sua *Cosmografia Universalis* (edita per la prima volta nel 1544). Poiché il Munster non era stato a Napoli, è evidente che tanto il pittore di Anguillara quanto il geografo hanno attinto a una fonte iconografica comune.

25) Il sarcofago con la Gigantomachia, ora al Vaticano, è stato trovato nel 1748 (W. Amelung, *Die Sculpturen des Vaticanischer Museums*, Band II, Berlin 1908, pp. 643-645 n. 414a) ma del tema, il cui modello è il rilievo con gigantomachia dell'ara di Pergamo, esistevano numerose altre versioni già note agli artisti del cinquecento.

26) Per lo stucco con arcieri della Domus Aurea, la versione a sanguigna che ne trasse Michelangelo e l'affresco che ne dedussero allievi di Raffaello per il casino Olgiati Bevilacqua, nonché le stampe desunte e l'interpretazione del tema, v. N. Dacos, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, London, The Warburg Institute, 1969, p. 25 e figg. 21 e 22. Inoltre, G. Agosti, V. Farinella in cat. Mostra, *Michelangelo e l'arte classica*, Firenze 1987.

27) Una scena del genere è ricordata dal Vasari, che la eseguì, con Cristoforo Gherardi e Battista Cungi, nell'apparato teatrale allestito per una commedia dell'Artista a Venezia, in un palazzo appartenente ai gentiluomini della Compagnia della Calza. In uno dei quadri erano rappresentate divinità e ninfe marine che offrivano doni alla ninfa Adria, «figurata per Venezia» (Vasari, cit. *Vita di Cristofano Gherardi*, VI, pp. 223-225) Anche in questo caso le due figure femminili potrebbero rappresentare città marittime o isole.

28) Per questa celebre stampa, tratta da un disegno di Raffaello, v. *Raphael invenit, stampe da Raffaello, nelle collezioni dell'Istituto Nazionale per la grafica*, cat. a cura di Grazia Pezzini Bernini, Stefania Massari e Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Roma 1985, p. 233, fig. p. 788.

29) V. Vasari ed. cit. (Firenze 1906), vol VIII, *Le Lettere*, pp. 252-260: lettera XIII, «a Raffael

dal Borgo a S. Sepolcro, sopra l'apparato da farsi a Firenze per l'ingresso dell'imperatore Carlo V» e lettera XIV, a «Messer Pietro Aretino, Descrizione dell'apparato fatto in Firenze nell'entrata dell'imperatore Carlo V».

30) Per il ciclo di dipinti di Raffaellino e aiuti a Urbino, v. F. Aliberti Gaudioso, in *Restauri nelle Marche*, cat. di mostra di Urbino, 1973, nn. 91 e 92, figg. pp. 368, 373, 374, 701-3; G. Saporiti, *Percorso di Raffaellino del Colle*, in «Annuario dell'Istituto di storia dell'Arte dell'Università degli studi di Roma, 1974-76, pp. 167-192; P. Del Poggetto, in cat. Mostra «Opere d'arte restaurate a Urbino», 1979-80, Firenze, 1980, pp. 55-60; Idem in «Urbino e le Marche dopo Raffaello», cat. Mostra di Urbino 1983, pp. 414-430, dove il complesso è datato intorno al 1533, poco dopo gli affreschi dell'Imperiale di Pesaro; Idem in *Studi su Raffaello*, Atti del Convegno Int. le di Studi (Urbino - Firenze 1984) a cura di Sambucco e Strocchi, Urbino 1987, pp. 332-333.

31) Per la «Purificazione della Vergine» proveniente dalla chiesa francescana di S. Maria Maddalena in Sansepolcro, v. D. Franklin, *Raffaellino del Colle, painting and patronage in Sansepolcro during the first half of the sixteenth century*, in «Studi di storia dell'arte», I, 1990, p. 150, fig. 10. Per la pala di S. Angelo in Vado, v. Del Poggetto, cit., 1983, p. 437.

32) La cornice di marmo del camino reca la scritta: «Andreas. S. Prisca. pres. car. de Valle». Il. Per il palazzo, v. C. L. Frommel, *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*, Tübingen, 1973, I, p. 100, n. 7, p. 145, n. 6, II, pp. 336-354, (dove sono riportati i documenti e le descrizioni relative alle decorazioni e alle collezioni di antichità nel corso del Cinquecento e oltre) tavv. 148-155. Il confronto della decorazione con quella di Anguillara era già stato proposto dalla scrivente, v. A. Tantillo Mignosi, cit. 1973, pp. 11-13. Una lettura del ciclo di affreschi del salone è stata proposta successivamente da A. Ugucioni, *Decorazione e collezionismo antiquario nella sala grande di palazzo della Valle*, in *La cultura artistica nelle dimore romane fra 400 e 500*, a cura di C. Cieri Via, Roma 1991-92, p. 64 e segg. Negli affreschi si notano incisi versi francesi, scritte varie e firme in buona parte risalenti al Sacco di Roma, quando il cardinale nascose nel palazzo dei rifugiati su cui era sospesa una taglia, fra i quali Renzo di Ceri e il pittore Bec-

cafumi (si veda per questo episodio J. Bonaparte, *Sacco di Roma*, Firenze 1830, p. 81 e segg. E. Corvisieri, *Documenti inediti sul Sacco di Roma*, Roma 1873, p. 21).

33) Per questi artisti v. N. Dacos, *Perin del vaga et trois peintres de Bruxelles au Palais della Valle*, in «Prospettiva», 1998, n. 91-92, pp. 159-170. È degno di nota che il Vasari nomina Raffaellino del Colle per «aver dipinto a fresco dentro la porta del palazzo del cardinale Della Valle in un mezzo tondo una Nostra Donna che con un panno cuopre un fanciullo che dorme e da una banda sono S. Andrea Apostolo e dall'altra S. Nicolò...» (Vasari, cit. V, p. 534).

34) F. Cruciani, *Il teatro del Campidoglio e le feste romane del 1513*, Milano 1969, p. LX. L'apparato fu costruito dall'architetto toscano Pietro Rosselli; tra i pittori che eseguirono i dipinti decoranti la facciata, il Vasari (cit., IV, p. 595) nomina il solo Peruzzi.

35) Il magistrato Paolo Palliolo di Fano, la cui «Narratione degli spettacoli celebrati in Campidoglio...» dedicata a Clarice Orsini, moglie di Lorenzo il Magnifico e sorella di Carlo Orsini, è stata pubblicata da Cruciani, cit., pp. 21-67, in part. p. 28.

36) Per la collezione, e i disegni che ne ha lasciati Heemskerck, v. C. Hulsen, H. Egger, *Die Römische Skizzenbücher von M. van Heemskerck*, Berlin, 1916, II, pp. 56-66.

Nello stesso anno 1513, l'allora vescovo della Valle aveva esposto alcune statue antiche della raccolta nell'arco trionfale da lui eretto in occasione della cerimonia del possesso papale da parte di Leone X, in una singolare sistemazione museografica (G. C. Penni, *Chronica delle magnifiche et honorate pompe fatte in Roma... per la creazione... di papa Leone X*, Roma 1513, in F. Cancellieri, *Storie de solenni possessi de sommi pontefici*, Roma 1802; v. inoltre M. Fagiolo e M. L. Madonna *Il possesso di Leone X*, in «La festa a Roma», cat. Mostra, Torino, 1997, p. 48).

37) Per la fortuna di questo fregio nel Rinascimento, v. Ph. Pray Bober, *An antique sea - thiasos in the Renaissance*, in «Essays in memory of Karl Lehmann», 1962, pp. 43-48.

38) Per la relatione di Andrea Sala per la solenne entrata a Roma dell'imperatore, v. F. Cruciani, *Teatro nel Rinascimento, Roma 1450-1550*, Roma 1983, p. 575 e segg.

39) Vasari, cit., VI, pp. 571-73.

40) Herman Posthumus nel 1536 firmava un

singolare e affascinante paesaggio con rovine antiche, ora nella collezione Liechtenstein Vaduz (una sorta di allegoria di Roma come vagheggiavano i nordici che vi giungevano in quegli anni, coi suoi mirabili resti semisepolti dal tempo e dalla vegetazione). Per Posthumus e l'ipotesi di una sua partecipazione, con l'aiuto del Vermejen alla campagna di Tunisi, v. N. Dacos «Quanta Roma fuit», Roma 1995, pp. 71-81.

41) Guglielmotti, cit., VI, parte I, p. 114.

42) Il palazzetto in via dei Banchi Vecchi detto «dei Pupazzi» per la ricca decorazione in stucco della facciata, in cui sono inseriti due scene rappresentanti rispettivamente «L'omaggio di Carlo V a Paolo III dopo la vittoria di Tunisi», e «Paolo III che riconcilia Carlo V e Francesco I a Nizza nel 1541». Il proprietario che l'aveva fatto costruire «e fundamentis» nel 1538-39 era l'orafo milanese Giovan Paolo Crivelli, creato da Paolo III cavaliere paolino (V. I. Gnoli, *La casa dell'orefice G. P. Crivelli*, in *Archivio Storico dell'Arte*, IV, 1891, pp. 236-242). Nel corso di lavori, gli attuali proprietari hanno scoperto e fatto restaurare al piano nobile alcune stanze con fregi e affreschi: vi è un fregio con putti reggenti monili e oggetti preziosi - in riferimento all'attività del proprietario - che giocano con animali, ispirati dalle stampe di questo soggetto tratte da disegni di Giulio o Polidoro, un altro con putti che forgiavano metalli sull'incudine fra girali d'acanto, in cui figurano coppie di prigionieri turchi incatenati e infine una «galleria» con un fregio marino con molti motivi che si direbbero desunti da quelli di palazzo della Valle.

43) Gli Anguillara di cui Gentil Virginio Orsini di Bracciano aveva comprato il feudo e il titolo, erano tra le antiche famiglie feudali che avevano avuto un'investitura imperiale risalente probabilmente a Enrico VI; nel XV secolo furono spogliati della contea da Innocenzo VIII che ne investì il figlio Franceschetto Cybo. Nell'acquistarla dal Cybo, gli Orsini aggiunsero al loro stemma l'anguilla, emblema dell'antica famiglia. Allo stemma di Gentil Virginio si aggiunge il morione e l'emblema dell'orso che ingoia l'anguilla.

44) Delle imprese africane di Carlo V ci resta la grande epopea dipinta dal Vermeyen, l'artista che accompagnò l'imperatore, nei cartoni per arazzi oggi al Kunsthistorisches Museum

Vienna. Per le otto scene dello stesso tema eseguite dai pittori Giulio Aquiles e Alejandro Mayner nel «Tocador de la Reina» all'Alhambra, v. H. J. Horn, *Jan Cornelisz Vermeyen, painter of Charles V and his conquest of Tunis*, Doornspijk 1989 I, pp. 27 e 28, II, tavv. A67 - A74).

45) A. De Luca, cit.

31. Veduta aerea del borgo di Anguillara
(anni 1940-50)

**Le fortificazioni rinascimentali
di Anguillara Sabazia
e il Palazzo Orsini**

di Anna De Luca

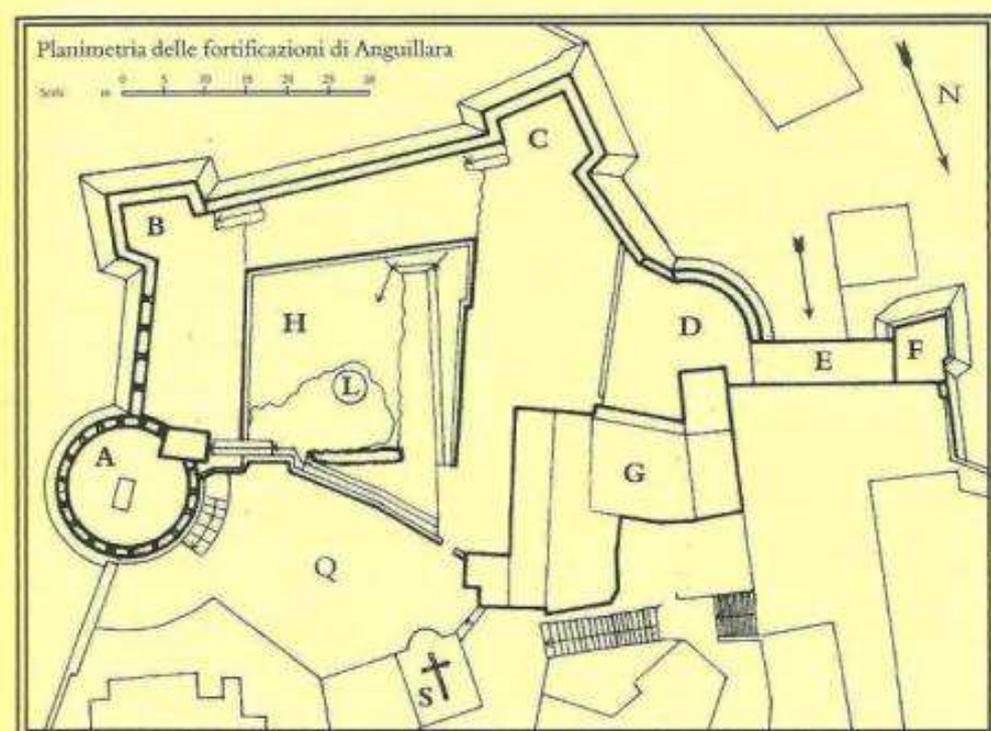
Le fortificazioni

Le fortificazioni di Anguillara che nella configurazione attuale sono in massima parte attribuibili alle signorie degli Anguillara e degli Orsini, sono il risultato delle addizioni di vari corpi fortificati, che testimoniano le fasi di accrescimento¹ (fig. 31).

Il complesso è costituito da una fortezza vera e propria, distaccata dal borgo per mezzo di un fossato asciutto (Tav. I, lettera Q), dalla quale emerge un torri-

ne circolare; a essa si accosta il palazzo signorile e un corpo fortificato è a difesa della porta di Castello (fig. 43). Il borgo edificato sulla propaggine del promontorio sul Lago di Bracciano, che anticamente era formato dai distinti quartieri del Castello e della Valle, è cinto da muraglie difensive, che sul versante dipendente scendono al lago, e a levante si raccordano verso nord con le rupi del promontorio, inglobate dalla espansione urbana ne rimangono in vista pochi lacerti.





- A Torrione (Mastio)
- B Bastione angolare
- C Bastione angolare
- D Torrione (o bastione circolare)
- E «Porta di Castello»
- F Torretta
- G Palazzo Orsini
- H Resti del cassero (?)
- L Cisterna
- S Chiesa di S. Andrea

La cittadella è dominata dal massiccio torrione circolare, il mastio (Tav. I, lettera A), emergente in elevazione e connesso a una piccola struttura quadrangolare collegata con il nucleo centrale della fortezza, cioè il cassero (Tav. I, lettera H), abbastanza elevato e dotato nella zona centrale di una cisterna (Tav. I, lettera L); al mastio si innesta un'ampia cortina muraria che si sviluppa per tre lati con

impianto planimetrico trapezoidale e vertici bastionati (Tav. I, lettere B e C) e si raccorda con un elemento con impianto curvilineo (Tav. I, lettera D), probabilmente la parte superstite di un secondo bastione di forma circolare, con impianto di base originario dimensionalmente simile a quello del mastio. Questo bastione, è stato parzialmente inglobato nell'ampliamento del palazzo

signorile, probabilmente era più basso dell'altro torrione e di esso rimane evidente in alzato soltanto parte del fianco scarpato, che costituisce una sorta di raccordo con la porta di accesso al borgo, la «porta di Castello» (Tav. I, lettera E). Il corpo di fabbrica della porta, che era munita di ponte levatoio, si innesta sulla scarpa muraria del bastione ed è protetto sul lato opposto da una torretta a pianta quadrangolare (Tav. I, lettera F). A partire da questa torretta la cortina muraria continuava con andamento quasi rettilineo sud-nord, seguendo la curva di livello che definisce il grande salto di quota tra la parte alta del paese, cioè il vero e proprio Castello, più difendibile e la sottostante zona della Valle prossima alle sponde del lago. Ne rimane evidente la traccia nel tessuto urbano ed è tuttora visibile la cesura della cortina, effettuata per realizzare la sistemazione della piccola piazza, parzialmente su sostruzioni, all'interno della porta di Castello. Un secondo tratto delle mura scendeva a ponente verso il lago per proteggere la zona della Valle, che aveva un accesso autonomo dalla «porta Giudica», da dove la muraglia proseguiva, munita di piccole torrette, sino al lago.

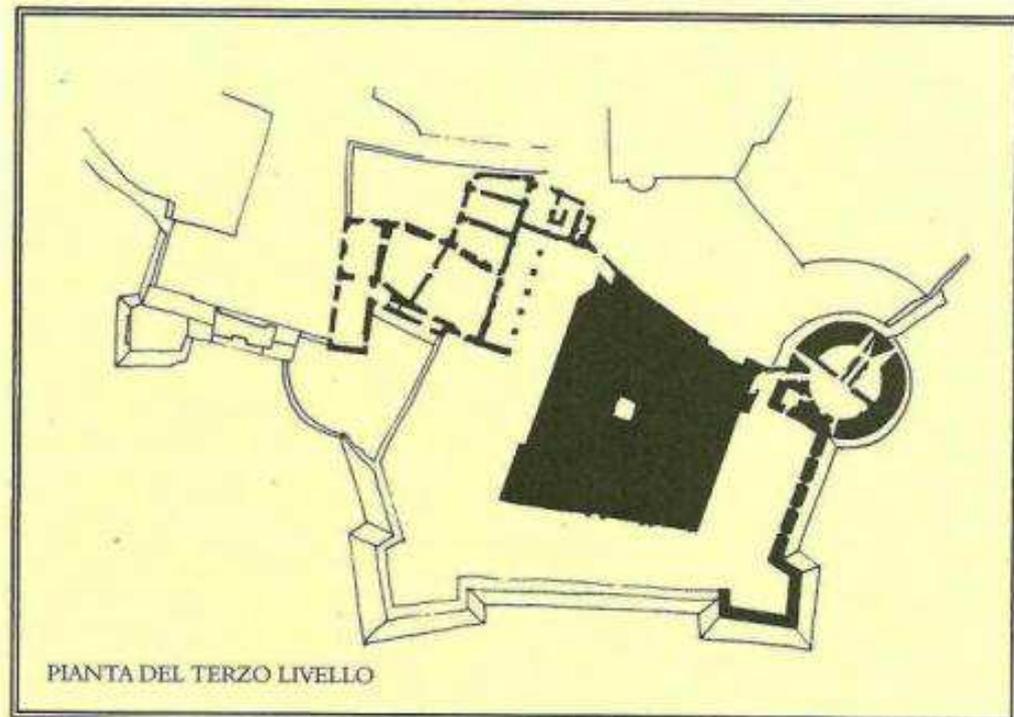
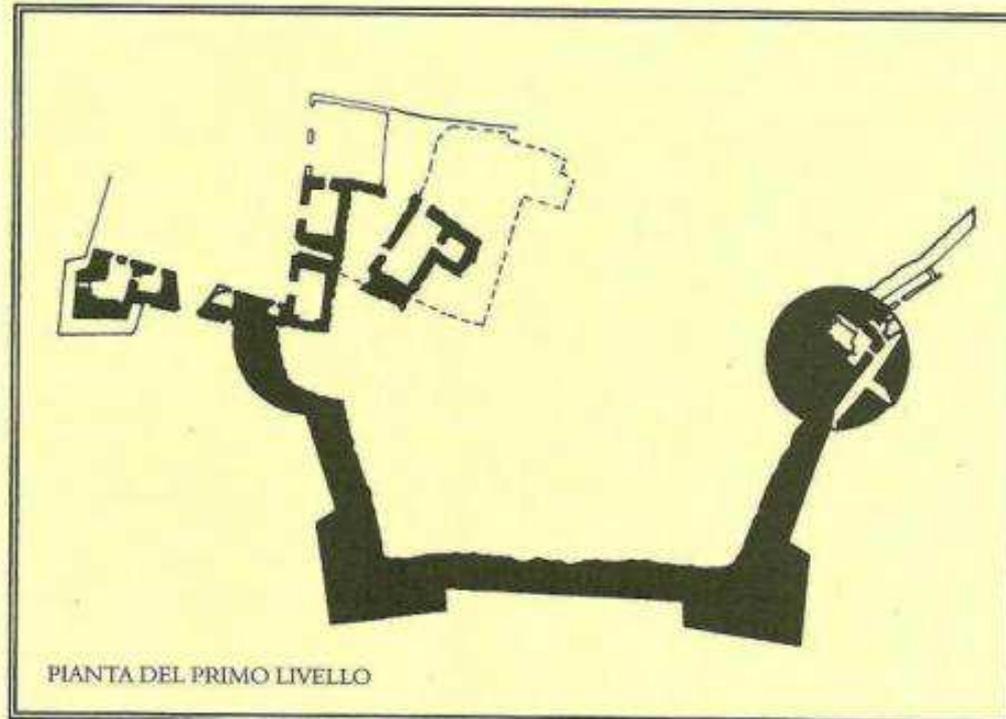
Il palazzo signorile (Tav. I, lettera G) è annesso alla fortificazione e si trova immediatamente all'interno della porta di Castello. È edificato con impianto planimetrico molto irregolare su diverse quote, a seguire il fianco dello scoscendimento tufaceo, in aderenza alla fortezza, in una delle posizioni più difendibili in prossimità di ciò che resta della chiesa romanica di Sant'Andrea (Tav. I, lettera S) e nelle vicinanze dei resti della chiesa medievale di S. Salvatore. All'interno fu decorato intorno al 1539 con interessanti cicli di affreschi celebrativi del casato e delle imprese di Gentil Virginio Orsini conte dell'Anguillara².

Il palazzo nasce dalla riorganizzazione di ambienti esistenti e fu probabilmente ristrutturato e ampliato a partire dal 1518, forse parzialmente utilizzando anche alcune strutture di preesistenti fortificazioni delle quali segue l'andamento planimetrico. Potrebbe inoltre essere stato oggetto di un'ulteriore ristrutturazione con ampliamento prima dell'esecuzione delle decorazioni ad affresco, intorno agli anni 1535-39.

Alla fine del secolo XVI, periodo nel quale la fortezza iniziò a perdere le caratteristiche prettamente militari, assumendo connotazioni maggiormente residenziali, Paolo Giordano Orsini di Bracciano fece realizzare un giardino sulla fortificazione, su progetto dell'architetto Giacomo del Duca che forse lavorò anche alla porta di Castello³ (Tavole II-III-IV-V).

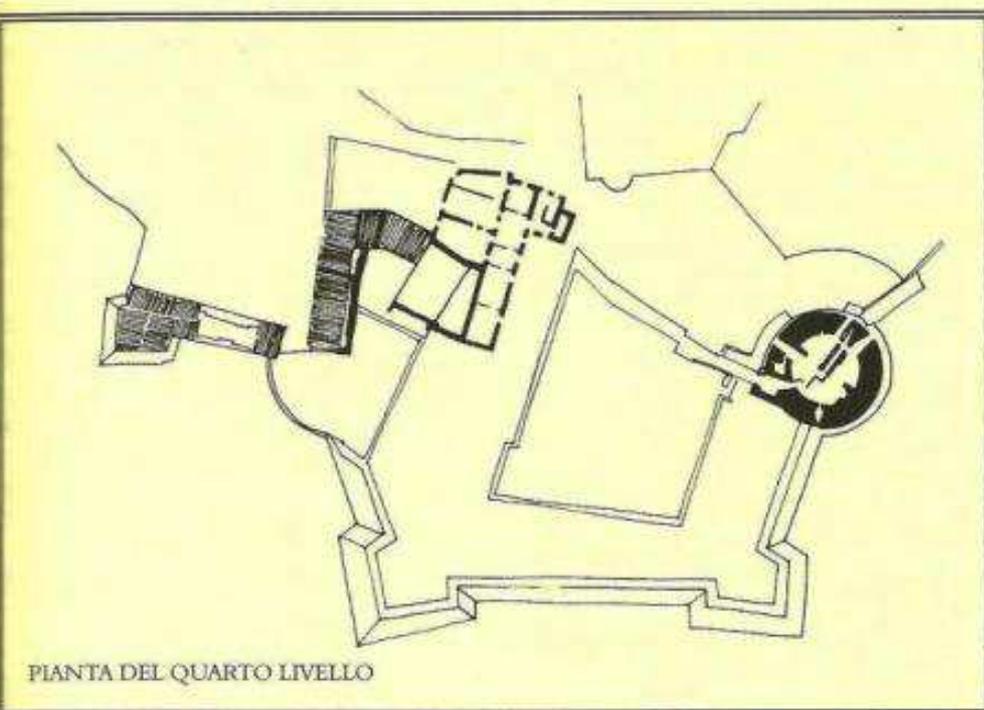
Il feudo di Anguillara fu della famiglia omonima probabilmente a partire dal 1191 fino al 1489. Nel 1490 Innocenzo VIII, avendolo confiscato agli Anguillara, lo donò a Franceschetto Cybo, che lo vendette alla famiglia Orsini nel 1492.

Diversi signori appartenenti a vari rami della famiglia Orsini ebbero Anguillara fino al 1693, escludendo gli anni compresi tra il 1539 e il 1548 quando il feudo fu confiscato e affidato da Paolo III a Pier Luigi Farnese. La contea di Anguillara e altre terre e castelli, furono acquistati da Gentil Virginio Orsini d'Aragona, conte di Alba e Tagliacozzo, signore di Bracciano, il 3 settembre 1492. Il 12 settembre 1493 fu da lui ceduta, insieme a Cerveteri, Monterano e Bagni di Stigliano, al figlio naturale e legittimato, Carlo Orsini, capostipite del ramo dei conti dell'Anguillara. Passati al figlio Gentil Virginio, ultimo conte del ramo di Anguillara, tornarono nel 1548 agli Orsini di Bracciano. Nel 1693 il feudo fu venduto alla famiglia Grillo de'

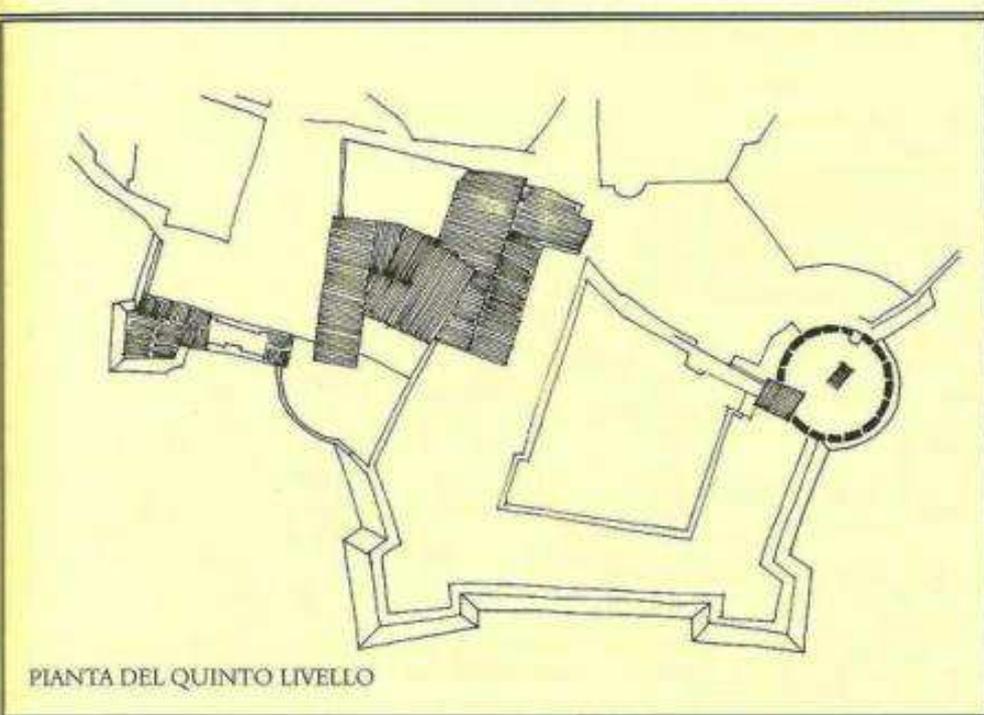


Mari di Mondragone che ne ebbe il possesso fino al 1866, quando il palazzo e la

tenuta di Anguillara, non più feudo, passarono per donazione alla famiglia Dori



PIANTA DEL QUARTO LIVELLO



PIANTA DEL QUINTO LIVELLO

'Eboli d'Angri'. Dopo il 1940 furono
ceduti alla Società Anonima Sabazia,

che li ebbe fino al 1949 e nel 1950 fu
definita la vendita della fortezza e del

palazzo all'Amministrazione Comunale
di Anguillara.

Tutti i feudatari di Anguillara dei seco-
li XV e XVI, gli Anguillara prima, France-
schetto Cibo per una breve parentesi,
Gentil Virginio Orsini d'Aragona signore
di Bracciano, suo figlio Carlo Orsini
conte dell'Anguillara e il figlio di questi
Gentil Virginio Orsini, si distinsero come
valenti condottieri, esperti conoscitori
delle arti e delle tecniche militari.

Dalle fonti documentali si desumono
alcune informazioni sulle abitazioni in
Anguillara della famiglia omonima; in
un documento del 31 dicembre 1419 si
legge: «palacio maiori residence dictorum
Eversi comitis Anguillarie et ipsius domine
Francisco predictae eorum castris Anguillaries»⁵.
Alla fine del medesimo secolo, nel 1489,
il conte Domenico Anguillara dettò il
suo testamento «in arce dicti castris in cama-
ra solite residence»⁶. Precedentemente, il
15 giugno 1486, aveva difeso il castello
di Anguillara dall'attacco del duca di
Calabria, che, scrive l'Infessura nel Dia-
rio Romano, con il suo esercito si era
portato «ad castrum Anguillarie» stimando
di poterlo espugnare, ma poiché era ben
protetto «nihil ei obfuit»; e narra inoltre
l'autore, che il duca di Calabria ebbe
molte perdite tra i suoi uomini lascian-
dovi più di 40 morti e riportando indie-
tro un certo numero di feriti. Evidente-
mente all'epoca Anguillara era già ben
fortificata e difesa, infatti anche in tutte
le fonti iconografiche e cartografiche, a
partire dal sec. XVI, il paese è raffigura-
to ben munito di torri e fortificazioni.

Mancano elementi precisi per indivi-
duare il «palacio maiori residence» nomi-
nato nel 1419; peraltro forse si può
identificare la «camera solite residence»
della fortezza, descritta nel 1489, in uno
degli ambienti del torrione anche in base
a quanto desunto da un successivo

inventario notarile inedito⁷, risalente al 1502, relativo ai beni dell'eredità di Carlo Orsini conte dell'Anguillara, feudatario del paese dal 1493, nel quale si legge che «in la dicta rocca» molti beni si trovavano nel «torione», che evidentemente era ancora utilizzato anche per abitazione. In un precedente documento⁸, relativo alla donazione che Gentil Virginio Orsini d'Aragona, signore di Bracciano fece nel 1493, delle contee di Anguillara e Cerveteri e molti altri feudi e possedimenti al figlio Carlo, in relazione ad Anguillara fu menzionata soltanto la fortezza; a differenza di quanto concerneva Cerveteri dove fu elencato anche un palazzo, perché forse la residenza di Anguillara non si poteva ancora definire «palazzo», in quanto vi erano probabilmente solo piccoli alloggi di pertinenza della fortificazione.

Infatti nei primissimi anni del secolo XVI è certo che Carlo Orsini dimorasse, forse anche frequentemente, nel torrione di Anguillara, dove alla sua morte si trovavano oltre agli arredi anche molti abiti ed effetti personali; quindi il torrione per lo meno fino al 1502 venne utilizzato anche come sicura residenza⁹ (fig. 32).

La morte di Carlo Orsini avvenne sicuramente prima del 26 novembre 1502, come si desume dalla data dell'atto notarile nel quale la vedova Porzia Savelli assume la tutela dei due figli Gentil Virginio e Brigida; pertanto gli successe il figlio ancora minore, sotto la tutela della madre, che ereditò il titolo di conte dell'Anguillara ed ebbe per procuratore Giangiordano Orsini di Bracciano, fratellastro del padre.

Della vita di Carlo Orsini conte dell'Anguillara si hanno solo poche notizie storiche e documentali ma è di grande importanza questo inventario, inedito, del 20 dicembre 1502 dei beni della sua



eredità, fatto redigere dal fratellastro Giangiordano. Tale documento è estremamente interessante perché di Carlo, che forse morì inaspettatamente ancora in giovane età, non si conosce il testa-

mento né la data precisa della morte, avvenuta sicuramente poco prima del 20 dicembre 1502, epoca in cui il figlio Gentil Virginio doveva avere cinque o sei anni, come si deduce anche da una

successiva memoria del 1548⁹⁰. Dall'inventario si ricavano diverse informazioni sullo stato feudale di Carlo Orsini e sui castelli di Anguillara, Cerveteri e Monterano. Riguardo ad Anguillara vi si legge: «*lascia il castello dell'Anguillara libero ommissis*» e segue un dettagliato elenco di armi, munizioni, armature e molti beni, tra cui molte «*casse alla francese in lorione*» contenenti finimenti, paramenti, moltissimi abiti di varie fogge, accuratamente descritti, biancheria personale, suppellettili, biancheria da casa; vi sono elencati genericamente «*libri ventidici tra grandi e piccoli*», «*una risma di carta reale*» e molti utensili di vario tipo; nell'elenco è ripetuto molte volte che le casse erano tutte nel «*lorione*», che per motivi di sicurezza doveva essere la residenza abituale di Carlo Orsini, in quanto probabilmente nel 1502 ad Anguillara esistevano sul sito del palazzo soltanto altri ambienti poco sicuri.

La sua residenza stabile era ad Anguillara, forse anche per la vicinanza con Bracciano, castello di residenza di Giangiordano, anche se a Cerveteri esisteva già un «*palatio*» come si legge nel relativo atto di donazione fatto nel 1493 da Gentil Virginio d'Aragona a favore del figlio Carlo.

L'atto notarile relativo ai beni dell'eredità di Carlo fu redatto «*in palatio Brachiani in camera residenzie*» di Porzia, che rimasta vedova con il figlio maschio Gentil Virginio, ancora bambino, evidentemente si trovava nel sicuro castello di S. Giacomo sotto la protezione del cognato Giangiordano.

Nel 1503, la fortezza di Anguillara, che probabilmente si componeva dei due torrioni collegati da una cortina muraria e non sappiamo se fosse stata già ampliata con il corpo bastionato, subì gravi danneggiamenti in un'azione di riconquista del castello, condotta da Giangiordano

Orsini signore di Bracciano, procuratore del giovane Gentil Virginio Orsini dell'Anguillara (figlio del defunto Carlo). Per dodici o quattordici anni, cioè all'incirca fino alla maggiore età di Gentil Virginio, tutto il castello, le mura, la «*magione*», le case e la «*forma*» (acquedotto) rimasero semidistrutti, anche a seguito degli incendi subiti. Probabilmente, anche per ritorsione verso la popolazione che aveva aperto le porte agli avversari, Giangiordano Orsini non ritenne opportuno spendere denaro per eseguire restauri nel feudo del nipote, limitandosi a godere i frutti, anche delle tenute di Polline e Martignano. Questi fatti si apprendono dalla memoria prodotta nel 1548 dalle figlie di Gentil Virginio in un contenzioso con gli Orsini di Bracciano, presentata come «*atto in causa romana dotium et melioramentorum*» tra Paolo Giordano Orsini di Bracciano e le sorelle Maddalena e Caterina Orsini, uniche eredi di Gentil Virginio Orsini, fatta redigere da queste ultime in occasione della restituzione del feudo di Anguillara agli Orsini di Bracciano, in mancanza di eredi maschi, al fine di ottenere risarcimenti relativi a varie perdite avute a causa di Giangiordano Orsini e per i lavori e le migliorie fatte nei castelli dal loro padre Gentil Virginio e di grande importanza per la storia di Anguillara e delle fortificazioni. In essa si legge che dopo questo lungo periodo di tempo Gentil Virginio Orsini, evidentemente divenuto adulto, effettuò molti lavori di restauro nel castello e per sostenere tali spese fu costretto a vendere la vigna di Carena (Carena potrebbe coincidere con Careia l'attuale Galeria), nel documento si legge: «*pro reparate palatij et domus curia dicti castris et mansionibus eiusdem et melioramentis*».

La memoria riporta avvenimenti accaduti 45 anni prima, nel 1503, e pur essendo «*di parte*», evidentemente cita

fatti realmente accaduti, anche se i particolari possono essere stati enfatizzati per ottenere risarcimenti maggiori.

Vi si legge che nel mese di settembre del 1503, quindi subito dopo la morte di Carlo, il suo fratellastro Giangiordano Orsini di Bracciano «*armata manu et cum auxilio exercitus regis francos et aliis militibus dictam castrum Anguillarie invasit*» espugnando le sicure mura e la «*forma*» (acquedotto), i soldati saccheggiarono il castello e le case, tutti gli edifici furono bruciati; i beni mobili furono trasferiti nel castello di Bracciano e in altri luoghi e castelli di Giangiordano Orsini. Inoltre, che il castello di Anguillara a quel tempo era molto popolato, vi erano 300 focolari (corrispondenti a circa 1200-1500 persone) e nel saccheggio furono portate via oltre 10.000 rubbie di grano, venduto l'anno successivo per la somma di 10.000 ducati, e che al tempo della distruzione Porzia e suo figlio avevano in questo castello e nel suo territorio molti beni mobili, suppellettili, vasi d'argento e d'oro, gemme, grano, orzo, messi e animali per un valore di 10.000 ducati d'oro. Dopo la distruzione e la dispersione degli abitanti, per dodici o quattordici anni il castello rimase desolato e disabitato, vi finirono le industrie, i cui frutti spettavano a Porzia e ai figli Gentil Virginio e Brigida. Giangiordano, che dopo la morte di Carlo aveva portato a Bracciano molti dei beni mobili del fratello, tenne occupata la tenuta di Polina (Polline) e il fondo di Martignano per più di dieci anni, fin dopo il 1513 (nel 1517 morì).

L'occupazione di Anguillara da parte di Giangiordano Orsini di Bracciano, storicamente, trova riscontro nella particolare situazione che si era determinata nel 1503, in seguito al tentativo del papa Borgia di impossessarsi anche di tutti i feudi degli Orsini, dopo aver scacciato dai dintorni di Roma i Colonna e i Cae-

tani, per poter aumentare la potenza del suo stato. Giangiordano Orsini, preoccupato, aveva chiesto aiuto alla Francia, ma nel frattempo Cesare Borgia aveva occupato quasi tutti i castelli Orsini; il 9 luglio, per l'intromissione della Francia anche il Castello di Bracciano era stato occupato dall'ambasciatore Mores de Traus, che comunque era riuscito a procurare a Giangiordano un salvacondotto per la Francia.

Morto Alessandro VI, nel successivo mese di agosto, gli Orsini erano tornati immediatamente a Roma per riprendere il possesso dei feudi occupati dalle truppe del Valentino. Probabilmente Giangiordano, in qualità di procuratore di Gentil Virginio, recuperò per gli Orsini, Anguillara, provocando i grandissimi danneggiamenti descritti nella memoria, forse anche perché la comunità locale, parteggiando per i pontifici, si era schierata con i borgiani aprendogli spontaneamente le porte, circostanza che è ricordata anche da alcune fonti storiche locali.

La realizzazione del corpo bastionato della fortificazione, da porsi in relazione al mutare dei tempi e alla necessità di trasformare le fortificazioni esistenti per adeguarle alla crescente potenza delle artiglierie, è probabilmente attribuibile alla signoria di Gentil Virginio Orsini conte dell'Anguillara, anche per la tipologia cinquecentesca dell'impianto con bastioni angolari a freccia, su schema trapezoidale, casematte per l'alloggiamento di batterie, anche sovrapposte nel fianco del bastione rivolto a ponente. Su di essa è ancora visibile il suo stemma scolpito in pietra basaltica, murato sullo spigolo del bastione rivolto a sud-est. Il progetto della fortificazione rileva una mano esperta in architettura militare e nell'impianto planimetrico, il sistema costituito da bastioni e torrioni risente delle concezioni rinascimentali dell'ar-

chitettura fortificata, che garantiva autonomia e possibilità difensive anche rispetto al nucleo abitato.

Gentil Virginio Orsini conte dell'Anguillara fu un personaggio dotato di notevole preparazione in campo militare, sia in terra che in mare.

Si deve tener presente l'ambiente culturale presso il quale era cresciuto; sua madre era una Savelli, la sua formazione avvenne nel castello di Bracciano, presso Giangiordano Orsini fratellastro del padre e suo procuratore, nei castelli dei parenti sulla costa laziale, oltre che nel suo palazzo all'interno del castello di Cerveteri e sicuramente frequentò il colto ambiente romano del primo Cinquecento. Inizialmente la brillante carriera di capitano d'armi di terra lo aveva portato certamente a conoscere gran parte dell'Italia; importanti sono i rapporti con numerosi altri familiari Orsini, tra i quali suo cognato, il famoso Camillo Orsini di Lamentana (l'attuale Mentana) che fu al servizio di Firenze, Generale della cavalleria leggera di Leone X (1513-21) Medici ed edificò il castello di Mentana e, non ultimi, i cugini Orsini del ramo di Pitigliano, inoltre ebbe vincoli di parentela con molti tra i maggiori casati italiani.

Intrattenne rapporti, anche in qualità di committente, con alcuni dei più noti artisti dell'epoca, è importante ricordare che durante la peste di Roma del 1524, fu suo ospite nel castello di Cerveteri, Rosso Fiorentino, che qui fu raggiunto per circa un mese anche da Benvenuto Cellini, anch'egli amabilmente accolto dal conte¹¹.

Gentil Virginio fu condottiero delle milizie pontificie, di Clemente VII (1523-34) Medici, contro la fazione imperiale di Carlo V d'Asburgo dei Colonesi e si dimostrò particolarmente fedele al pontefice nel 1526, quando in

seguito al conflitto con i Colonna di Genazzano scongiurò, scampando alla morte, la manovra ordita da Ascanio Colonna che, corrompendo il disonesto Napoleone Orsini, mirava all'uccisione del pontefice, della corte, dei suoi congiunti e dello stesso Gentil Virginio¹². Nello stesso anno insieme al conte Niccolò Orsini di Pitigliano prese parte a una sfortunata impresa contro i senesi.

Non si hanno notizie di Gentil Virginio durante il «sacco di Roma» nel 1527.

Probabilmente intorno al 1534, Pirro Ligorio fece «il viaggio antiquario nella terra di Anguillara e nei luoghi posseduti dall'eccellente signor Virginio Orsino conte dell'Anguillara»¹³, vi rilevò ruderi romani e la villa detta i Muracci di S. Stefano, disegnata anche dal Palladio, col quale fece amicizia in Roma. Un capitello composto di questa villa disegnato dal Ligorio (manoscritto del codice Bodleiano) è identico a un disegno presso gli Uffizi attribuito ad Antonio da Sangallo il Vecchio che personalmente, o tramite qualche membro della sua famiglia, poteva aver visto il rudere già anteriormente a Ligorio, forse in occasione di qualche visita ad Anguillara.

Il pontefice Paolo III (1534-49) Farnese, il 20 novembre 1534 conferì «al diletto figlio Gentil Virginio Orsini conte dell'Anguillara, l'incarico di Capitano generale di tutte le galee pontificie, esistenti e da costruirsi e di Commissario nel porto e nella Terra di Civitavecchia, con tutti gli onori, pesi giurisdizioni, facoltà ed emolumenti, secondo le leggi e le usanze appartenenti ai capitani generali delle galee ed ai commissari nostri nei predetti porti e terras»; il 7 dicembre dello stesso anno gli conferì il Comando della Guardia del mare. Quindi il conte ebbe il comando di dodici galee e moltissime altre imbarcazioni di supporto, arruolò un esercito di 1500 fanti e allestì la flotta per la spe-

lizzazione della lega costituitasi contro il pirata Chaireddin Barbarossa che aveva occupato Tunisi, comandata dall'imperatore Carlo V di Spagna. L'impresa fu conclusa vittoriosamente il 21 luglio 1535 e rapidamente l'Orsini rientrò in Civitavecchia con la flotta residua¹⁴.

Nel 1536 il Barbarossa, liberato da Andrea Doria, iniziò a fare rappresaglie, pertanto a Gentil Virginio Orsini fu ordinato di tenere la flotta pronta a salpare.

Nel 1537, probabilmente nel mese di febbraio, Maddalena, figlia maggiore di Gentil Virginio sposò con dispensa il fuggitivo Giovanni Paolo dell'Anguillara signore di Ceri.

Il 5 novembre 1537 fu tolto all'Orsini il comando delle tre galee della condotta e gli fu chiesto di cedere il titolo di Capitano Generale e di commissario di Civitavecchia a Giacomo Ermolai; nonostante ciò, mantenne la sua attività di capitano al soldo del pontefice, con quattro galee di sua proprietà (il conte era anche armatore di navi), pronto a partecipare alla prossima spedizione. Il 28 marzo 1538 il pontefice ordinò all'Orsini «*sub gravissimis poenis*» di rilasciare 70 rematori delle triremi, perché innocenti.

Il 2 febbraio 1538 fu concesso a Gentil Virginio e ai suoi eredi di esportare il ferro «fabbricato o ancora greggio», dal territorio di Cerveteri dove il conte possedeva alcune ferriere, a Roma e di venderlo liberamente.

Il 29 novembre 1536 il castello di Anguillara beneficiò della riduzione a 4 rubbi e mezzo della tassa del sale da pagare, riduzione riconfermata il 30 maggio del 1539 per tutta la durata del potere temporale¹⁵.

Nel mese di giugno del 1540 il conte dell'Anguillara fu impegnato nella difesa dei porti e delle coste italiane contro gli sbarchi del pirata Dragut, allievo prediletto del Barbarossa, che aveva reso

impossibile la navigazione nel Mediterraneo per tutto il 1539. Con la flotta della lega e Giannettino Doria partecipò alla cattura del pirata e successivamente fece grandi festeggiamenti in Roma¹⁶.

Il 25 aprile del 1542 il papa prese al soldo anche tre galee private dell'Orsini, lasciandogliene una per uso personale e con questa squadra il conte continuò a difendere la spiaggia romana.

Nel 1543 l'Orsini divenne filo francese e congedatosi dalla flotta pontificia, si trasferì con le quattro galee di sua proprietà a Marsiglia, dove Francesco I lo accolse conferendogli nel mese di marzo l'Ordine di San Michele e nominandolo Luogotenente generale di tutta la sua armata di mare. In questo porto strinse amicizia con il Barbarossa amico della Francia.

Il 22 marzo 1548, dopo grandi cambiamenti nella scena politica italiana, il pontefice richiamò al suo servizio Gentil Virginio Orsini per nominarlo nuovamente Capitano generale della Flotta pontificia.

Il 18 giugno 1548 il conte, malato, fece testamento in Roma, in casa del cardinale «*Ariminensis*» (Parisani) prima di ritornare in possesso del feudo di Anguillara¹⁷. Nell'atto, tra molte disposizioni, aveva auspicato il matrimonio, non avvenuto, di sua nipote Porzia (figlia di Maddalena e del defunto Giampaolo Anguillara signore di Ceri) con Paolo Giordano Orsini di Bracciano; vi si trovano alcune disposizioni a favore delle sue figlie Maddalena, vedova di Giampaolo di Ceri e di Caterina sposa di Troiano Spinelli principe della Scalea e, a favore della seconda moglie Giustiniana Orsini di Sangemini (la prima moglie era stata Cecilia di Paolo Emilio Orsini di Monterotondo) alla quale lasciava «*casale e tenimentum vinea et alijs arboribus constitum quod vulgo dicitur la*

vigna della valle», sita tra i territori di Anguillara e Bracciano (Vigna di Valle); l'ordine di vendere le galee per gratificare il capitano Filippo Orsini di Vicovaro e alcuni dipendenti; e la disposizione di essere sepolto nella chiesa di Sant'Agostino in Roma.

Dalla seconda metà del 1539 al 1547 i suoi feudi erano stati affidati da Paolo III in amministrazione a Pierluigi Farnese.

In questo periodo Paolo III, volendo conferire al figlio Pierluigi Farnese una sovranità in Italia, analogamente a quanto fatto dal suo predecessore Alessandro VI per Cesare Borgia, non più ostacolato da Carlo V, iniziò una politica di confische, acquisti, e occupazioni di terre e castelli. In questo crescendo di nepotismo è da collocare il sequestro di Cerveteri, Anguillara e Monterano ai danni di Gentil Virginio Orsini, che senza l'autorizzazione papale, contravvenendo alla disposizione emanata il 28 febbraio del 1536 con la quale il pontefice aveva proibito a tutti i sudditi dello stato di arruolarsi alle dipendenze di principi stranieri senza la sua autorizzazione, nel 1539 era entrato al servizio del re di Francia e, chiamato a discolarsi con breve del 26 giugno del 1539, rifiutatosi di comparire, subì la confisca del suo stato feudale; «*fuit condemnatus et privatus terris Cerveteris, Anguillarum et Monterani*» per ordine del papa che diede il tutto a Pierluigi Farnese «*ut eorum caperet possessionem*» e per lui al familiare Prospero de Moschio con la facoltà di nominare ufficiali.

Pierluigi Farnese rimase in possesso dei beni dell'Orsini in qualità di amministratore fino al 1547, anno in cui fu assassinato, da quel momento l'amministrazione passò ai figli, ma questi entrarono in conflitto con Paolo III per il possesso del ducato di Parma e il 22 marzo 1548, dopo grandi cambiamenti nella scena politica italiana, il pontefice

richiamò al suo servizio Gentil Virginio Orsini per nominarlo nuovamente Capitano generale della Flotta pontificia.

Essendo mutata la situazione politica e familiare dei Farnese, il pontefice restituì agli Orsini i feudi che erano stati di Gentil Virginio; con breve del 24 luglio 1548, applicando il diritto di sostituzione, in mancanza di eredi maschi del conte, Paolo III concesse Cerveteri, Monterano e Stigliano al suo giovane nipote Paolo Giordano Orsini di Bracciano e unicamente la contea di Anguillara a Gentil Virginio. A entrambi concesse la facoltà di ipotecare queste terre. Dopo pochissimo tempo, nell'agosto dello stesso anno, secondo tutte le fonti, il conte morì in Roma e pertanto anche il feudo di Anguillara tornò agli Orsini di Bracciano¹⁹.

Oltre ai successi militari e alle particolari gratificazioni economiche, è importante rilevare che anche alcune vicende familiari potrebbero porsi in relazione con lavori di abbellimento, ingrandimento e trasformazione delle sue dimore principali di Cerveteri e Anguillara.

Gentil Virginio probabilmente divenne maggiorenne nell'estate del 1518, all'incirca verso la fine di luglio o ai primi di agosto e prese pieno possesso dei ricchi territori del suo stato feudale.

Si sposò due volte con donne di diversi rami del casato Orsini; dalla prima moglie Cecilia di Paolo Orsini di Monterotondo ebbe la figlia Maddalena, che sposò nel 1537 il cugino Giampaolo Anguillara di Renzo di Ceri, Luogotenente generale del re di Napoli, Regio Capitano dell'Ordine di San Michele e Luogotenente del re di Francia. Dalla seconda moglie Giustiniana di Giannantonio Orsini duca di Sangemini ebbe, prima del 1534, la figlia Caterina che sposò Troiano Spinelli di Napoli, mar-

chese di Mesuraca, principe di Scalea; sembra inoltre che abbia avuto un figlio naturale mai legittimato di nome Gentile.

Il conte fu anche un valente marinaio, capace Capitano Generale della flotta pontificia e Castellano di Civitavecchia, armatore di navi proprie, e sicuramente esplicando tali attività venne a contatto con molti degli architetti che durante i vari pontificati del suo tempo frequentarono la corte pontificia per occuparsi anche di fortificazioni.

Le varie spedizioni che effettuò con la Lega contro i pirati lo portarono a conoscere molti porti del Mediterraneo, oltre quelli laziali, ove anche in tempo di pace la sua attività di comandante e armatore si esplicava presumibilmente in prevalenza nel porto di Civitavecchia e nei porti della costa vicino a Cerveteri, da Palo a Santa Marinella.

La costruzione delle cortine con bastioni della fortezza di Anguillara, tipologia molto diffusa in un ampio periodo temporale, può essere all'incirca compresa tra il 1518 e il 1539 (anno in cui i feudi di Gentil Virginio furono affidati da Paolo III a Pierluigi Farnese). La datazione più probabile è riferibile agli anni immediatamente successivi al 1518-19, quando Gentil Virginio Orsini, raggiunta la maggiore età e divenuto conte dell'Anguillara a tutti gli effetti, fu costretto a fare diversi rimodernamenti e restauri nel malridotto castello, realizzabili anche grazie ad agevolazioni finanziarie concesse dal pontefice.

Nel 1504 i Cibo avevano chiesto a Porzia Savelli il pagamento di 6000 ducati d'oro residui della somma dovuta dagli Orsini per l'acquisto, effettuato nel 1492, di Anguillara, Cerveteri, Monterano e Viano, ottenendo l'impegno al pagamento.

Nel 1518 erano iniziate alcune acquisizioni di terreni ad Anguillara, ancora

effettuate congiuntamente da Porzia Savelli e da suo figlio Gentil Virginio: il 5 agosto un terreno in Anguillara, in un vocabolo Fontana Murata, il 5 luglio un terreno di circa 55 rubbie in vocabolo Mesagna. Dal mese di agosto negli atti notarili non compare più Porzia Savelli come tutrice e il giorno 5, dello stesso mese, Giambattista Anguillara rinunciò a tutti i diritti sui feudi di Gentil Virginio in cambio di 4000 ducati, che questi si impegna a pagare entro sette anni¹⁹.

Il papa Leone X (1513-21) Medici, essendo figlio di Clarice Orsini, favorì molto il casato Orsini; nel 1519, il 3 gennaio, concesse in segno di predilezione speciale a Gentil Virginio Orsini, conte dell'Anguillara, il diritto di presentazione in tutte le prebende ecclesiastiche dei feudi di Anguillara, Cerveteri, Monterano e Stigliano e il 1 maggio dello stesso anno anche la facoltà di estrarre vetriole (solfato di rame) e argento, nel suo territorio di Monterano, alla condizione di pagare allo stato la decima parte delle rendite, detratte le spese²⁰.

Tentando la ricostruzione delle fasi edificatorie del complesso fortificato interamente costruito in muratura di pietrame, si può ipotizzare che il torrione principale o mastio, che ingloba una torretta quadrangolare, e il secondo bastione, forse furono edificati a partire dalla seconda metà del Quattrocento dalla famiglia degli Anguillara, modificando preesistenti opere fortificate medievali.

È probabile che un primitivo sistema difensivo rinascimentale si componesse esclusivamente di due bastioni o torrioni circolari, in qualche modo collegati da una cortina che sfruttava per la difesa anche l'orografia del sito, caratterizzata da un banco tufaceo. Successivamente il mastio può aver subito delle trasformazioni e venne utilizzato anche come

rimora feudale, sicuramente fino al 1502, anche dal conte Carlo Orsini; negli anni immediatamente prossimi al 1518 suo figlio Gentil Virginio potrebbe aver fatto aggiungere il corpo avanzato della cittadella bastionata e probabilmente l'annessa porta di Castello, affiancata da una torretta difensiva, porta alla quale in epoca più tarda, su incarico di Paolo Giordano Orsini di Bracciano, probabilmente lavorò l'architetto Giacomo del Duca.

Dall'esame funzionale e distributivo delle fortificazioni è possibile verificare come gran parte della fortezza e il mastio con i suoi annessi, rispecchiano precisamente le teorie illustrate nei trattati di architettura militare dal famoso architetto Francesco di Giorgio Martini (1439-1501), che nelle *«Parti Generali delle Fortezze»* tra l'altro, elenca e descrive le caratteristiche ottimali dei vari elementi che devono essere presenti nelle fortificazioni²⁰; la «cisterna o pozzo nel maschio dove stanza il castellano», il «forno per molte cose occorrenti oltre al cuocere del pane» e ancora le scarpate delle mura che «devono essere pari a due terzi dell'altezza» e «che le abitazioni della famiglia» servi etc. «siano nel recinto in loco che possano essere distrutte alla torre», precisa inoltre che «el diametro degli torrioni di difesa conveniente dia essere da 50 a li 60 piedi, tutto sodo eccetto che le offerte per fianco, alte piedi 8 quelle più basse, e li torrioni di altezza almeno di piedi 50 in circa in fra questi 30 ne debba essere di scarpa, e ogni 4 o 5 piedi d'altezza di scarpa sia uno sporto, e la medesima proporzione si preservi quando si facessero più o meno alti. Debba ogni offesa per fianco avere el suo camigante o camino, (acciò chi esercita) el foco non sia dal fumo impedito» e in molte bocche da fuoco del torrione di Anguillara sono ancora integre e visibili simili anelli d'aspirazione; inoltre Francesco di Giorgio prescrive che il cordone nella

cortina muraria sia «circolare» «di mezzo tondo, e la faccia piana sia situata di sotto, per difesa delle scale» e infatti nel torrione esaminato il primo cordone presenta questo tipo di sezione.

Continuando a trattare delle «torri principali de' castellani», l'architetto scrive che a esse «bisogna avere grande avvertenzia peroché debbono essere in modo ordinate che il castellano solo possa discacciare tutti gli altri (a suo beneplacido), torre il mangiare e bere, la stanza et abitazione, et avere li soccorsi segreti li quali quelli di dentro non possono essere tolti ad ogni suo beneplacito et a questo obetto la mente dell'architetto e intenzione si dia volgiare». E «per questa» le entrate della torre principale «sieno il tal forma composte che di poi ch'el castellano avesse messo in la torre (sua) alcune quantità di omini, quelli sieno come prigionieri soi, et a sua volontà li possi fare periclitare. Le figure loro possono essere molte, a beneplacido del compositore e secondo che il luogo richiede, [omissis] che la torre (in prima) debba avere una stanza in fondo, la quale si usi per canova dove stia vino e legna, sopra (a) questa un'altra nella quale stia la munizione pel vitto, cioè grano, vino, aceto, sale, carne salata e olio et appresso a questa, in la grossezza del muro scarpato non essendo el vacuo per se capace, sia una stanza per uno pristinio [mulino] e per un forno [omissis]. Dopo questo si faccia una lumaca che abbia la intrata da la stanza del castellano, e vadi insino dappiedi».

Questa descrizione delle caratteristiche degli ambienti di una torre dove potesse dimorare anche il signore, si riscontra quasi perfettamente nella distribuzione degli ambienti del torrione di Anguillara, nel quale il collegamento tra il primo e il secondo livello era assicurato da una chiocciola ricavata nella muratura del fianco più protetto, dove erano anche la porta di soccorso e qualche finestra e inoltre, anche al secondo livello, si ha il corridoio di raccordo con la chiocciola che immetteva nell'ambiente con forno.

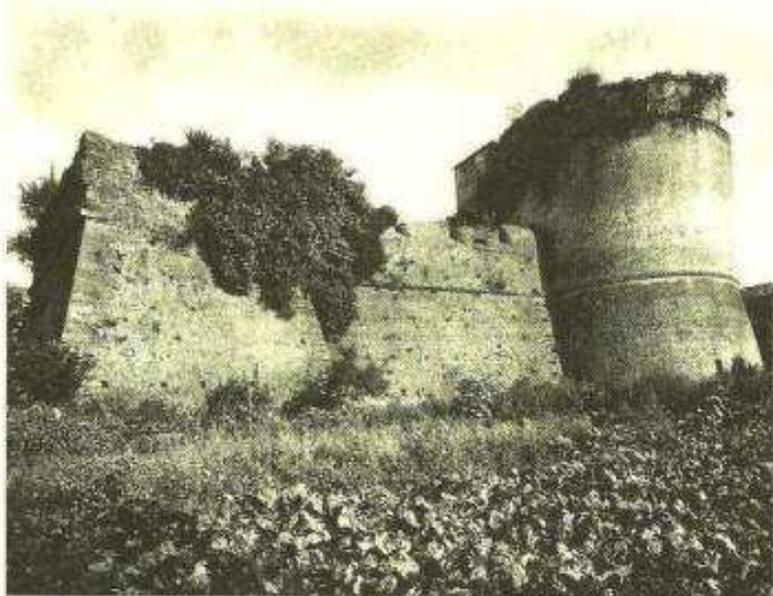
La fortificazione bastionata di Anguillara che si sviluppa a cingere un promontorio tufaceo, probabilmente inglobando opere fortificate preesistenti, è poderosamente rivolta a mezzogiorno e verso ponente; mentre sul fianco a est le difese erano prevalentemente affidate al solido mastio circolare, che controllava il versante orientale dello scoscendimento verso il lago, allo stato attuale poco accentuato per l'interramento della gola e dell'insenatura del lago, le cui acque probabilmente si incuneavano maggiormente verso terra. Forse la difesa del breve tratto di terra antistante il corpo avanzato era completata da una sorta di fossato asciutto, non più esistente, che proseguiva e staccava anche il mastio e il cassero dalle case del borgo.

La rocca presenta i caratteri tipici del periodo che nella storia delle fortificazioni viene denominato «di transizione», le cortine murarie sembrerebbero ancora troppo alte per i nuovi sistemi difensivi che non prevedono più la difesa piombante, ma le loro dimensioni possono essere state dettate da una situazione orografica preesistente.

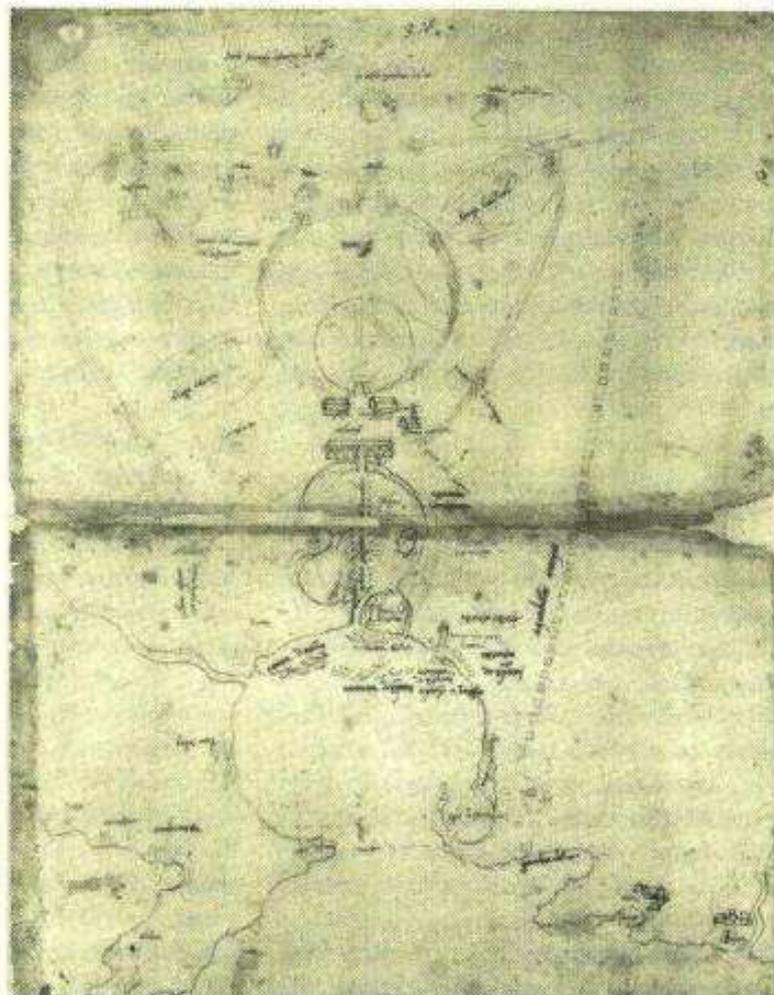
La difesa di tutta la fortificazione è assicurata da un perfetto sistema di fuoco a tiri radenti incrociati, garantito dalle bocche da cannone e da alcune feritoie per armi minori, grazie al quale non esistono parti scoperte dal tiro della difesa.

L'impianto planimetrico della cittadella vera e propria, escludendo il corpo aggiunto della porta di Castello, è ricollegabile alla forma trapezoidale, se non addirittura pentagonale con un quinto polo sulla chiesa romanica di Sant'Andrea. Architettonicamente il complesso fortificato è sicuramente riferibile all'area sangallescica o peruzziana di cui fortemente risente, anche se presenta ancora una certa arcaicità nei bastioni, che sono una evoluzione di quelli del tipo utilizzato a Civita Castellana, già privi di

33. Particolare della cittadella di Anguillara



34. Pianta del porto di Tunisi
(Disegno Uffizi n. 619 A,
attribuito a Baldassarre Peruzzi)



«orecchioni» ma in pianta ancora più quadrangolari che romboidali, con angolatura dei vertici di poco inferiore all'angolo retto e conferiscono all'impianto una certa rigidità (fig. 33). Lo schema planimetrico, le proporzioni e alcuni elementi quali il cordone orizzontale, che distingue la scarpa muraria dall'alzato, lo stemma angolare con nastri e morione, trovano i riferimenti più prossimi in alcuni tra i primi progetti e realizzazioni di Antonio da Sangallo il Giovane e in alcuni disegni di Baldassarre Peruzzi, anche se il complesso di Anguillara presenta dimensioni abbastanza contenute.

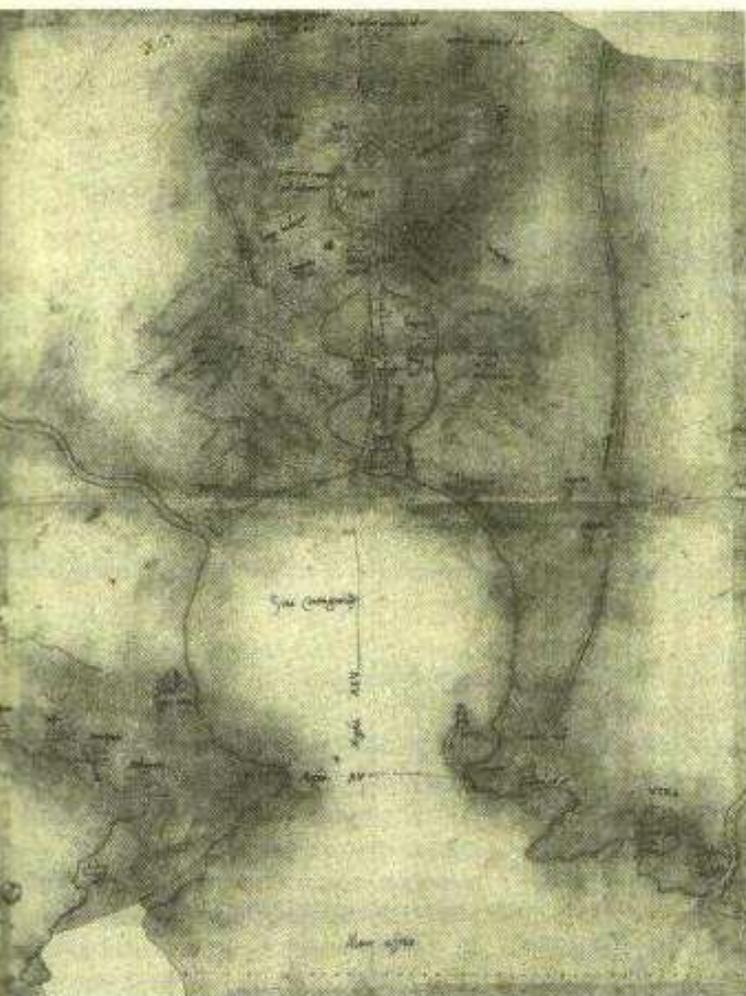
La sezione del cordone a toro e gola

dritta era diffusissima nelle fortificazioni cinquecentesche di tutt'Italia, alcuni esempi dell'area sangallesca laziale hanno proporzioni o misure identiche a quelle di Anguillara.

Per lo schema formale planimetrico della fortezza si individuano similitudini con la più arcaica fortezza di Nettuno, con la fortificazione di Pitigliano, con il Forte Dabbasso di Firenze, con la Rocca Paolina di Perugia e nel basamento del palazzo Farnese di Capodimonte. Una forte somiglianza è riscontrabile anche nel Castello di Crotona di età Angioina fatto rimodernare da Carlo V con l'aggiunta di un corpo bastionato raccordato

ai torrioni circolari preesistenti, con una operazione progettuale analoga a quella di Anguillara, dove la fortezza è senz'altro una elaborazione dei modelli di Ostia di Baccio Pontelli, di Civita Castellana di Giuliano da Sangallo e di Nepi di Antonio da Sangallo. Un altro riferimento per l'impianto è la fortificazione di Loreto dove lo schema è analogo anche se più dilatato. La grandissima diffusione di questa tipologia di impianto porta a riscontrare analogie in opere che sono sicuramente anche posteriori, considerando che la datazione del fronte bastionato di Anguillara è sicuramente precedente al 1539, verosimilmente rife-

5. Pianta del porto di Tunisi
(Disegno Uffizi n. 620 A,
attribuito a Baldassarre Peruzzi)



36. Pianta del porto di Tunisi
(Disegno Uffizi n. 621 A,
attribuito a Baldassarre Peruzzi)



bile agli anni immediatamente successivi al 1518.

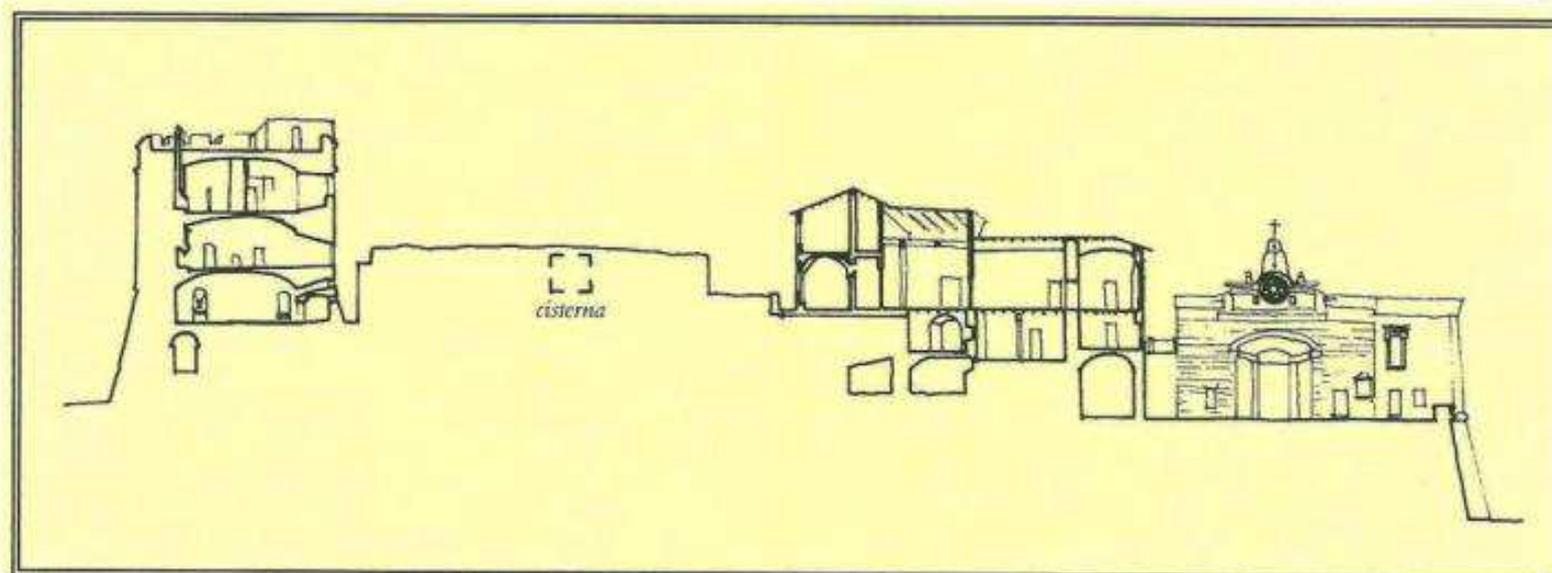
L'intero complesso architettonico di Anguillara risente dell'influenza delle architetture sangallesche e peruzziane; non è noto l'architetto progettista della fortezza che per la sua cultura militare potrebbe essere stato lo stesso Gentil Virginio Orsini conte dell'Anguillara.

Sono comunque da tener presenti i rapporti della famiglia Orsini con alcuni dei maggiori architetti del tempo tra i quali Baldassarre Peruzzi – che a Roma lavorò al palazzo Savelli sul Teatro di Marcello negli anni tra il 1523 e il 1527 e

probabilmente anche al palazzo Orsini di Monte Giordano nel 1527 circa – e Antonio da Sangallo il Giovane, la cui opera non sembra essere estranea al palazzo ristrutturato e ampliato da Gentil Virginio a Cerveteri negli anni Trenta del secolo XVI. Antonio da Sangallo aveva prestato la sua opera nel 1516 (o nel 1521) per il palazzo Orsini di Pasquino, su incarico del Cardinale del Monte, che ne era affittuario dagli Orsini. Nel 1515 erano stati tracciati sul terreno i bastioni di Civitavecchia, che l'Orsini ebbe modo di conoscere bene, nel 1519 aveva lavorato a Montefiascone e forse a Capodimonte e a Caprarola. In questo

periodo Gentil Virginio Orsini era già nelle grazie di Leone X che gli aveva conferito diversi privilegi. Nel 1534 Gentil Virginio divenne Capitano della flotta pontificia di Paolo III Farnese e, nello stesso anno, per lo stesso pontefice, Antonio da Sangallo lavorò a Castro, Nepi, Civita Castellana, alla Rocca Paolina di Perugia e dal 1534 al 1536 lavorò per il forte Dabbasso a Firenze.

Si può aggiungere che entrambi questi architetti progettaronò gli archi di trionfo per la venuta a Roma di Carlo V, in occasione dei festeggiamenti per la liberazione di Tunisi nel 1535, impresa che aveva visto Gentil Virginio Orsini



conte dell'Anguillara vincitore al comando della flotta pontificia.

È importante sottolineare anche il citato legame tra Gentil Virginio e gli Orsini del ramo di Pitigliano, dove Antonio da Sangallo, su incarico di Gianfrancesco Orsini (cugino di Gentil Virginio) costruì una fortificazione; e inoltre che Gentil Virginio Orsini, sin dall'inizio della sua carriera pontificia, fu legato al cardinale Parisani, per la cui famiglia, a Tolentino, il Sangallo costruì un palazzo.

Di grande interesse è l'esistenza di alcuni disegni inediti, presso gli Uffizi, attribuiti a Baldassarre Peruzzi, raffiguranti la pianta del porto di Tunisi, con rappresentazioni assonometriche di fortificazioni e denominazioni dei siti. Si tratta di tre disegni contrassegnati dai numeri 619 A, 620 A e 621 A (fig. 34, fig. 35, fig. 36)²²; la grafica del disegno n. 621 A presenta delle diversità nei tratti e nella stesura e pertanto esso sembra essere stato eseguito da un diverso autore. Considerando che Gentil Virginio Orsini comandò la flotta pontificia nell'impresa di

Tunisi al fianco di Carlo V, si può ipotizzare qualche relazione con questi disegni attribuiti al Peruzzi e persino azzardare che il disegno n. 621 A sia stato eseguito dall'Orsini e successivamente passato al Peruzzi per l'esecuzione di qualche disegno preparatorio da utilizzare per affreschi o arazzi celebrativi.

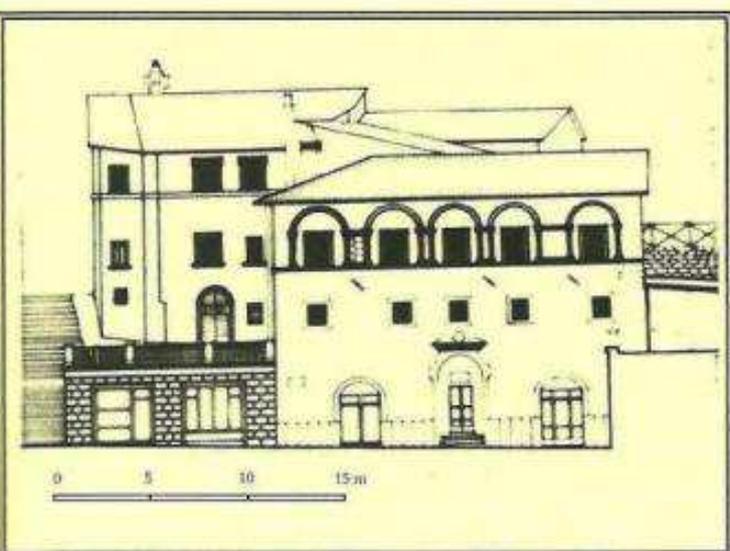
Tornando alle solide fortificazioni e al palazzo di Anguillara, appare probabile che l'intento principale del conte Gentil Virginio fosse di destinarle a funzioni di parata piuttosto che di tipo difensivo.

Il palazzo

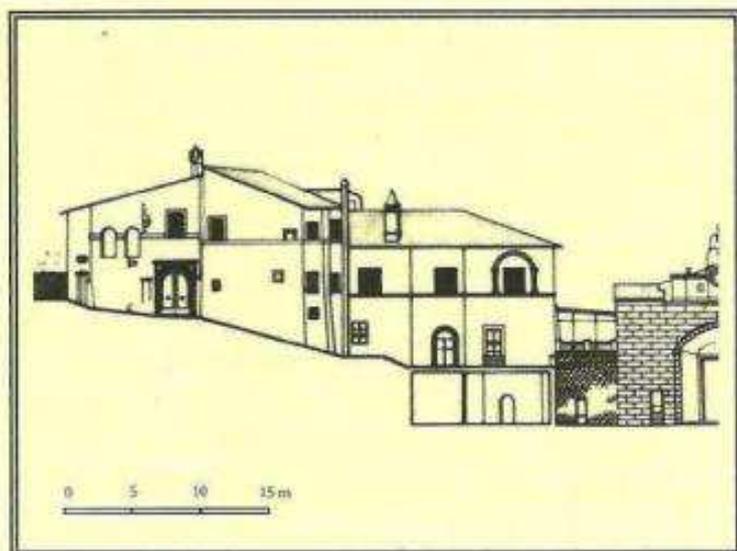
Il palazzo Orsini annesso alla fortezza attualmente palazzo Comunale, presenta un singolare impianto planimetrico molto irregolare, non derivando da una progettazione architettonica unitaria (Tav. VI). È costituito dall'aggregazione di diversi corpi di fabbrica di differenti altezze, riferibili a varie fasi costruttive di ristrutturazione, che mostrano la necessità di adeguarsi e utilizzare anche strutture preesistenti; edificato sul fianco di uno scoscendimento tufaceo si collega alla quota superiore della fortezza utilizzandone per due lati il terrapieno interno come giardino.

L'attuale facciata principale esposta a ovest prospetta sulla piccola piazza del Comune (fig. 37), sovrasta l'espansione urbana che degrada verso la zona della Valle e il lago e si sviluppa su tre livelli. Al primo livello un semplice portico centrale in forme settecentesche, molto rimaneggiato, introduce direttamente una stretta scala su impianto non ortogonale alla facciata, che si sviluppa su due lunghe e ripide rampe allineate

TAV. VII Prospetto principale
del Palazzo Orsini di Anguillara
sulla piazza del Comune)



TAV. VIII Prospetto laterale su via Doria
d'Eboli (già via di S. Andrea)



di loro. La prima rampa serve per raggiungere la quota degli ambienti di un mezzanino che corrispondono al primo livello della fortificazione – il terrapieno sul bastione semicircolare attualmente coperto a tetto e utilizzato per gli uffici comunali – la prosecuzione della rampa permette di raggiungere il piano nobile e, tramite un collegamento esterno, anche la seconda quota del giardino sulla fortezza. L'andamento irregolare della scala denota una diversa situazione preesistente; prima di essere inglobata nell'ampliamento del palazzo poteva essere esterna o appartenere alla fortificazione e nell'ipotesi che il bastione attualmente semicircolare fosse completo su pianta circolare, può averne sfruttato le muraure o averle costeggiate.

Al livello dell'attuale piazza del Comune, ai lati del portale principale si aprono le porte di due ambienti rettangolari con volte a botte, che si sviluppano parallelamente alla facciata; in essi nel 1644 vi era probabilmente la «bottiga sotto il palazzo per fabbraria» e negli anni intorno al 1732 e 1739 si faceva la «salata del lascio» della vicina pizzicaria²⁵. Questi

ambienti sottostanti il palazzo devono essere sempre stati funzionalmente indipendenti dalla parte residenziale vera e propria, e tale distinzione si è mantenuta nel corso dei secoli.

Nella facciata principale al secondo livello, si aprono piccole finestre di un mezzanino e al terzo piano, la parte più caratterizzante del prospetto è costituita da un motivo a finto loggiato ottenuto in stucco riprendendo le arcate di una originaria loggia sull'angolo nord-ovest, decorata all'interno con affreschi, tamponata in epoca successiva alla realizzazione delle decorazioni eseguite tra il primo quarto del secolo XVI e il 1539 e recentemente ripristinata nell'aspetto cinquecentesco (Tav. 7).

Il lato rivolto a nord lungo la cordinata dell'attuale via Doria d'Eboli, già denominata via di Sant'Andrea dalla chiesa omonima, mantiene l'aspetto rinascimentale e si articola ad angolo a formare quasi una corte, sulla quale si aprono due porte con cornici centinate in pietra, di piccole dimensioni, recanti scolpito lo stemma Orsini quadripartito,

attribuibile a Gentil Virginio Orsini conte dell'Anguillara. In prospetto è evidente la cornice marcapiano in pietra che prosegue dalla loggia d'angolo e le cornici delle finestre (Tav. 8).

Il prospetto posteriore, rivolto a est, si eleva a partire dalla seconda quota del giardino impiantato sulla fortificazione sul quale si apriva originariamente soltanto con un portico cinquecentesco, rivolto verso i resti del cassero e il giardino, che in una fase di accrescimento del palazzo servì anche a mettere in comunicazione le stanze del piano nobile con la via di Sant'Andrea e con il giardino stesso e in una delle ultime fasi è stato sopraelevato.

Il palazzo non presenta all'esterno caratteristiche di notevole livello architettonico, denota piuttosto le origini non unitarie conseguenti alle addizioni di vari corpi e alle ristrutturazioni avvenute in diverse epoche. Richiama la produzione provinciale dell'architettura minore in Roma della prima metà del Cinquecento, con riferimento particolare a

37. Il Palazzo Orsini in una foto anteriore
alla riapertura della loggia d'angolo

molte case a schiera, nelle quali si riscontrano similitudini in molti elementi architettonici, come le cornici delle finestre e i portali centinati, mentre gli archi della loggia d'angolo, con profilo della cornice di derivazione classica, poggiano su pilastri a specchio, che sulla facciata principale sono binati e richiamano nel gusto alcuni esempi dell'architettura dei secoli XV e XVI esistenti anche in altre residenze di diversi feudi Orsini. Per la binatura dei pilastri collegati da cornice, elemento abbastanza originale, si ha un riferimento approssimativo nel loggiato del palazzo Pichi a Roma, al quale si può attribuire una datazione probabile nel primo quarto del secolo XVI e quindi molto vicina a quella del palazzo di Anguillara, che probabilmente fu ricostruito da Gentil Virginio Orsini intorno agli anni 1515-18 e forse ristrutturato e ampliato nel periodo compreso entro il 1539.

Al secondo livello del palazzo, a una quota poco diversa da quella del mezzanino - i cui ambienti sono sulla verticale dei locali con volte a botte situati al piano della piazza - al corpo di fabbrica si aggiunge un grande ambiente con accesso diretto dalla piccola corte sulla laterale via Doria d'Eboli (già via di Sant'Andrea); da qui scendendo una scala di aspetto moderno, si accede a un grande ambiente sottostante a una quota pavimentale di poco superiore a quella dei locali del primo livello con accesso dalla facciata principale; con i quali non è connesso né in aderenza. Questo ambiente presenta rilevante interesse dal punto di vista storico perché è un grande stanzone voltato a botte con arco mediano di supporto poggianti su mensole di accurata fattura; il locale è ipogeo, privo di prese di luce dirette, ma sono tuttora esistenti parzialmente murate due prese di luce tipo «bocca di lupo», rivolte verso l'alto, una rivolta verso il



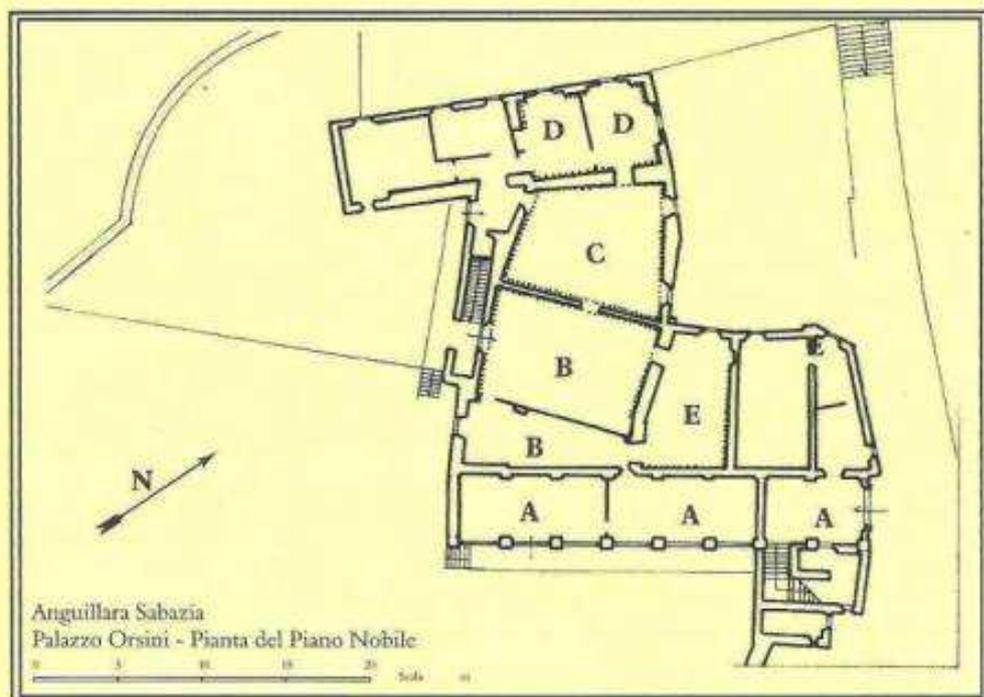
bastione semicircolare (Tav. I lettera D) sotto la rampa della scala di accesso al palazzo dalla piazza, l'altra rivolta verso l'ambiente precedentemente descritto. In una delle pareti di questo locale si apre un passaggio che immette in un ambiente minore che sfrutta per la volta di copertura un banco di tufo e in un angolo della volta presenta il foro circolare di una canna fumaria che sulla verticale, al piano nobile (terzo livello) coincide con una irregolarità della parete della sala affrescata con motivi decorativi raffiguranti divinità marine, vedute di città marittime entro architetture illusionistiche.

Dall'ambiente maggiore, in muratura, che fece probabilmente parte della fortificazione e che potrebbe essere quattrocentesco, con una scala moderna, si scende in un terzo ambiente a quota notevolmente inferiore, non allineato

verticalmente in pianta con il corrispondente del piano superiore; questo locale è interamente scavato nel banco di tufo rosso con notevole precisione esecutiva.

Sempre dalla via Doria d'Eboli si accede ad altri ambienti, uno dei quali presenta forma di vano circolare e per i rimodernamenti subiti non è possibile accertare con certezza se originariamente si trattasse di un forno o del vano di una scala a chiocciola.

Il terzo livello del palazzo, cioè il piano nobile (Tav. IX), al quale si accede direttamente anche dal giardino e dalla piazza di Sant'Andrea, oltre che dalle ripide rampe della scala che inizia dalla piazza del Comune, presenta in pianta la massima estensione. È composto di vari ambienti, tra i quali la loggia d'angolo coperta con struttura voltata, interamente decorata all'interno con affreschi entro campi delimitati da stucchi. All'e



- A Portico
- B Sala delle Cariatidi e vedute di città marittime
- C Sala dei Putti
- D Loggia con grottesche e battaglie navali
- E Ambiente con tracce di affreschi

estremità opposta si trova l'ampio porticato verso il giardino, coperto anch'esso con volta a botte stuccata con costine in stucchi realizzate con le anime in canne lacustri disposte a simulare crociere, tecnica impiegata anche nella loggia.

Compresi tra la loggia d'angolo e il porticato posteriore si trovano ambienti di particolare interesse per le decorazioni effettuate ad affresco²⁴ realizzate probabilmente tra il 1535 e il 1539 in ambienti precedentemente ristrutturati, i cui soggetti son attinenti al casato e alle imprese di Gentil Virginio Orsini conte

dell'Anguillara, comandante della flotta pontificia vittoriosa nella presa di Tunisi, tra i più valenti e stimati capitani di mare del suo tempo.

Tutte le opere relative alla signoria di Gentil Virginio sono cronologicamente comprese entro il 1539: quando Paolo III confiscò i feudi dell'Orsini affidandoli in amministrazione a Pierluigi Farnese che li tenne fino alla morte e Gentil Virginio Orsini li riebbe soltanto nel 1548, anno della sua morte.

Il tono rievocativo degli affreschi del palazzo si colloca probabilmente in quel-

la esplosione di celebrazioni che vide coinvolti, a partire dal 1535, tutti gli artisti e gli architetti migliori dell'ambiente romano, non appena giunta la notizia della vittoriosa impresa della Lega guidata dall'imperatore Carlo V e al fervore che vide il suo culmine nella trionfale accoglienza fatta in Roma all'imperatore. Basti pensare ai numerosi disegni per archi di trionfo e alle ristrutturazioni urbane e decorazioni eseguite per l'occasione nei palazzi dell'urbe.

Imperatore che lasciata Roma, nell'aprile del 1536, pernottò anche nel castello Orsini di Galeria, nelle vicinanze di Anguillara²⁵, dimora appartenente al cugino di Gentil Virginio Orsini dell'Anguillara, Girolamo Orsini di Bracciano, marito della nipote di Paolo III, Francesca Sforza.

La loggia (Tav. IX, lettera D), aperta su due lati rivolti verso l'interno della cinta urbana e dalla quale si domina il paese e la vista del lago con Bracciano in lontananza, è decorata ad affresco con grottesche, scene di battaglie navali e con un ritratto virile di anziano in abiti da campagna, forse lo stesso Gentil Virginio; la decorazione pittorica si estende anche sulla volta, dove le riquadrature dei campi sono ottenute con stucchi secondo una interessante partitura, che si può in qualche modo riferire al motivo decorativo della crociera di un ambiente della villa senese «Delle Volte» attribuita a Baldassarre Peruzzi. L'ambiente (Tav. IX lettera C) compreso tra la loggetta e la sala maggiore (Tav. IX lettera B), è coperto da un soffitto ligneo con travi rette da mensole e decorato esclusivamente nelle zone alte delle superfici murarie da un fascione orizzontale con un motivo continuo di putti, orsetti, tralci e girali d'acanto. I putti reggono lo scudo con lo stemma quadripartito attribuibile a Gentil Virginio Orsini conte dell'Anguillara ed è chiaro il motivo

38. Anguillara: Palazzo Orsini, sala maggiore, affresco raffigurante la veduta di Napoli (particolare)

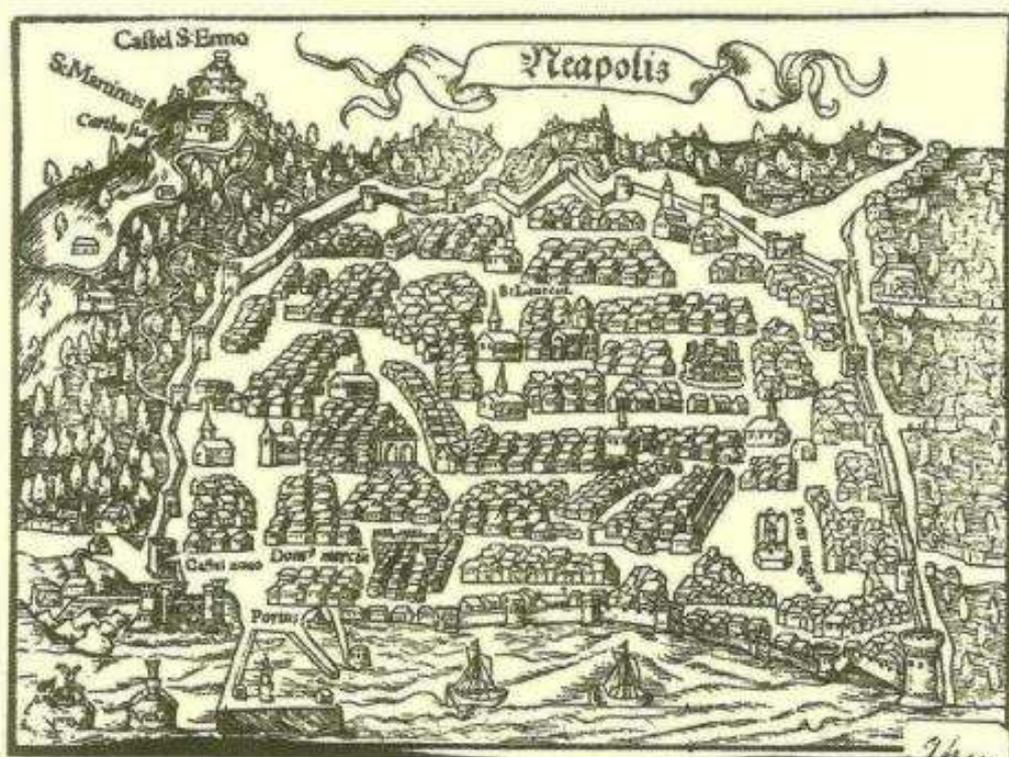
39. «Neapolis», xilografia pubblicata nella *Cosmographia Universalis* di Sebastian Münster nell'edizione del 1550

allegorico dell'orsetto riferibile al simbolo araldico della famiglia.

Anche l'ambiente maggiore del palazzo, la sala delle divinità marine, cariatidi e vedute di città marittime (Tav. IX lettera B) è coperto con soffitto ligneo di derivazione strutturale trecentesca con travi poggianti su mensole intagliate. La spazialità originale è mutilata da una tramezzatura eseguita in epoca più tarda, probabilmente nel secolo XIX, che viene a modificare quella che era l'intenzionalità dell'artista decoratore, alterando i rapporti spaziali reali e quelli illusionistici proposti dalle architetture dipinte; nell'ambiente, originariamente decorato a pareti intere sui quattro lati, rimane integra soltanto una parete minore completamente decorata; le due pareti maggiori sono state accorciate dal tramezzo, oltre il quale si rintraccia soltanto il proseguimento della decorazione del fascione nella stanza ricavata con la suddivisione.

Lo schema decorativo illusionistico si compone di grandi riquadri architettonici, ottenuti con la scansione delle superfici murarie per mezzo di massicce figure di cariatidi che poggiano su basamenti e sorreggono una cornice sulla quale si sviluppa un fascione con figurazioni mitologiche, di divinità marine. Queste grandi finestrate inquadrano vedute prospettiche di città e paesaggi suggerendo un effetto di ampio loggiato aperto, in posizione dominante rispetto all'intorno, che crea una discreta dilatazione dello spazio interno, in realtà abbastanza angusta data la scarsa altezza dell'ambiente. Nella decorazione è presente una accentuazione dei caratteri architettonici di singoli elementi figurativi quali le cariatidi.

Dal punto di vista architettonico, in questa composizione si riscontra uno schema poco rigoroso, tra i riquadri di dimensioni variabili e le porte che

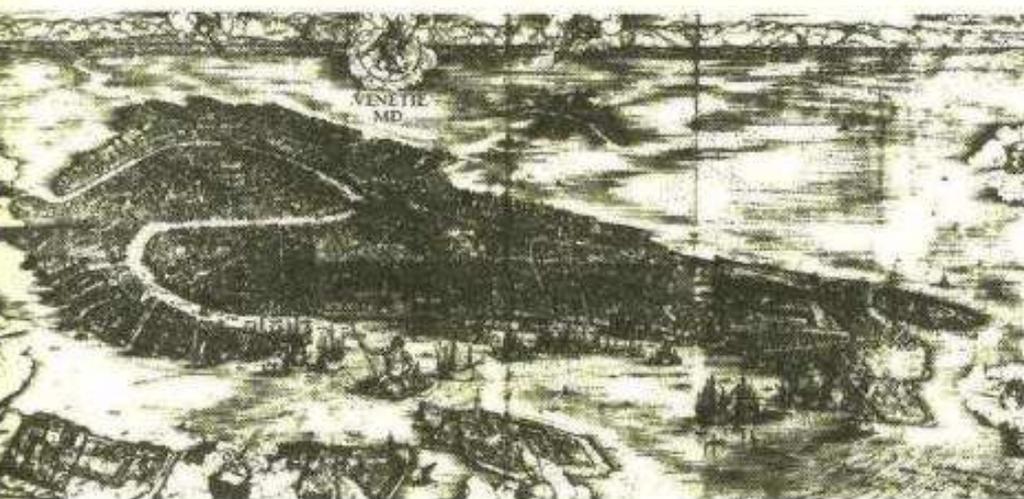


immettono negli ambienti attigui, la veduta di città maggiormente integra rappresenta Napoli; la seconda veduta di

questa parete raffigura un paesaggio collinare che è la prosecuzione della costa napoletana verso Sorrento. L'altra veduta

0. Anguillara: Palazzo Orsini, sala maggiore, affresco raffigurante la veduta di Venezia (particolare)

1. «Vēneties» carta con veduta prospettica di Jacopo de' Barbari (anno 1550)



di città è una raffigurazione prospettica di Venezia; l'affresco è molto rovinato perché realizzato su una parete con andamento fortemente irregolare, con una sporgenza protesa verso l'interno dell'ambiente, alla quale coincide nella stanza retrostante un camino e, sulla verticale, nei piani inferiori, la canna fumaria proveniente da un ambiente due piani più in basso, già descritto. Questa irrego-

larità è indicativa della preesistenza della canna fumaria, appartenente a strutture murarie sicuramente più antiche degli affreschi e forse anche dell'ambiente stesso. Anche se questa decorazione è mutila sul lato destro (a causa di una tramezzatura effettuata in tempi successivi) rimane visibile gran parte dell'impostazione generale della veduta.

Per le due vedute di città, di rilevante

interesse per la conoscenza delle fasi degli accrescimenti urbani, sono state individuate forti analogie con le raffigurazioni delle xilografie pubblicate nella *Cosmographia Universalis* di Sebastian Münster e altre carte diffuse tra il 1500 e il 1550.

La veduta di Napoli (fig. 38) è stata comparata da A. Tantillo Mignosi con le «Tavole Strozzi» e con la raffigurazione pubblicata nel 1550 dal Münster (fig. 39)²⁶; storicamente un notevole contributo è costituito anche dalla rappresentazione del paesaggio costiero con Castellammare.

La veduta di Venezia (fig. 40), poco nitida a causa del degrado della superficie affrescata e mancante di una parte sul lato destro, presenta una impostazione generale che è da riferire in prima analisi alla più antica rappresentazione prospettica cartografica di Venezia conosciuta, che è la carta di Jacopo de' Barbari del 1500 (fig. 41) e, nell'impostazione della raffigurazione e nel rapporto tra il costruito e i suoli di alcune zone (maggiormente leggibili) quali le isole della Giudecca e di S. Giorgio, sembrano individuarsi anche forti similitudini con l'incisione eseguita da C. Stimmer per la *Cosmographia Universalis* di Münster, ripresa successivamente in una carta di anonimo del 1567 (fig. 42)²⁷.

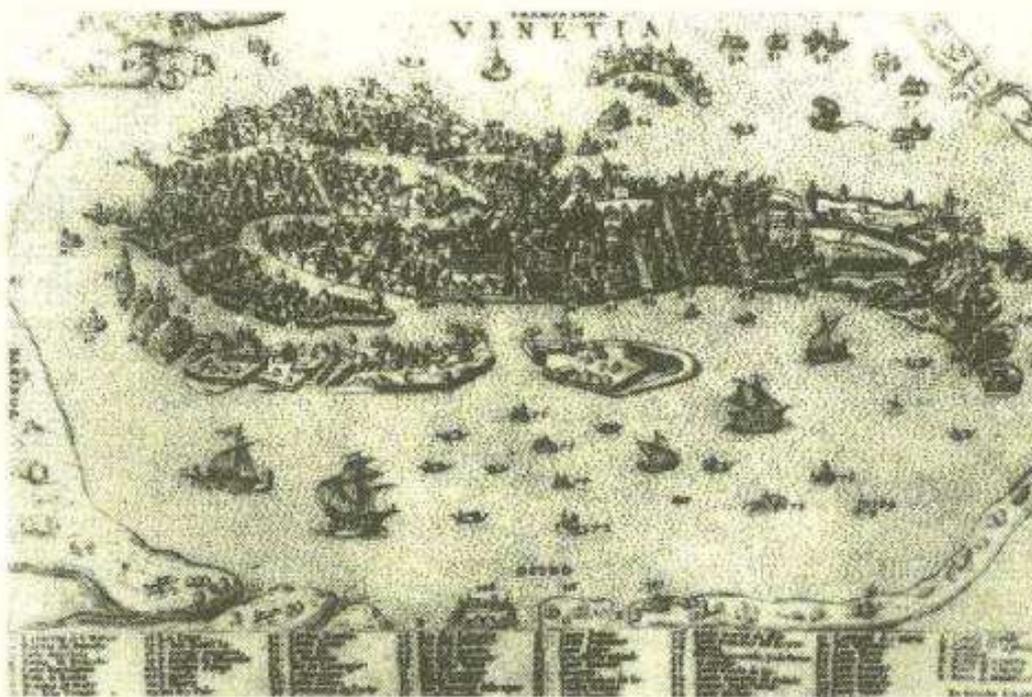
L'artista di Anguillara potrebbe aver utilizzato come modelli da cui trarre le vedute, una serie di stampe probabilmente fornite dal committente stesso. La scelta di Napoli e Venezia come soggetti può derivare dall'appartenenza della famiglia Orsini alla nobiltà di entrambe le città e quindi può essere riferibile alla potenza generale del casato²⁸.

Tutte le decorazioni dell'ambiente sono fortemente somiglianti a quelle del palazzo della Valle in Roma e A. Tantillo Mignosi ha ipotizzato una utilizzazione degli ambienti come locali di intratteni-

mento, piuttosto che per stabile dimora principale, che infatti per Gentil Virginio doveva essere l'ampio e soleggiato palazzo di Cerveteri (attualmente Ruspoli) più vicino ai luoghi dove esplicava le sue attività marinare.

Due porte all'interno dell'ambiente, hanno cornici in pietra locale di buona qualità, sagomate con profili e dimensioni delle sezioni quasi uguali a quelle presenti negli archi delle porte esterne dei due prospetti che guardano la via Doria d'Eboli; le porte dell'interno, che non sono ad arco, ma con architrave sormontato da cornice aggettante, recano in posizione mediana, analogamente a quelle esterne, lo scudo ansato con lo stemma Orsini quadripartito attribuibile al conte Gentil Virginio Orsini; stemma che è ripetuto anche nel muro soprastante la porta che immette nella sala decorata con fascione di putti e simboli araldici, nella parete dove è affrescata la costa napoletana, contenuto entro uno scudo ovale in finta pietra, delimitato con cornicetta rilevata tutt'attorno e sormontato dall'elmo sovrastato da un orsetto che divora un'anguilla (o una serpe) e identico al morione dello stemma in pietra applicato al vertice del bastione della fortezza rivolto a mezzogiorno.

Questo tipo di stemma è riferibile a Gentil Virginio Orsini conte dell'Anguillara e se ne conoscono altri esempi unicamente nel suo palazzo di Cerveteri, dove infatti all'interno dell'ala a lui sicuramente attribuibile, ne esistono esemplari dipinti e in pietra scolpita. Il palazzo di Cerveteri, è una imponente e ariosa residenza principale che fu ristrutturato dal conte presumibilmente negli anni Trenta del XVI secolo, forse da Antonio da Sangallo il Giovane, del quale si riconosce la mano in alcuni caratteri stilistici di elementi architettonici e venne sfarzosamente decorato



all'interno, con affreschi e stucchi nello stesso periodo e sicuramente prima del 1543, non comparendo nelle decorazioni degli stemmi il collare dell'ordine di San Michele conferito in quell'anno all'Orsini²⁹.

Tornando al palazzo di Anguillara, dal grande ambiente con le vedute di città marine si accede anche in un ambiente minore (Tav. IX lettera E) di impianto orsiniano, che presenta resti di decorazioni pittoriche settecentesche; nel corso dei secoli XVII e XVIII, infatti, il palazzo fu soggetto a diversi interventi di trasformazione e adattamenti, che riguardarono anche l'ala posteriore collegata con il porticato, che fu chiuso, presumibilmente in concomitanza con la costruzione del corpo scala aggiunto alla sua estremità e la realizzazione di un androne, con accesso dalla piazza di Sant'Andrea, attraverso un portale ad arco, con cornice sagomata in stucco.

Il palazzo di Anguillara dal punto di vista architettonico risente senza dubbio della mancanza di una progettazione

unitaria e la sua composizione è riferibile a maestranze locali, dirette, probabilmente, dai committenti stessi. Pur essendo una residenza signorile, presenta senza dubbio caratteri di architettura spontanea; la fabbrica partendo da un piccolo manufatto primitivo (forse alcune case già appartenute alla famiglia Anguillara) è stata accresciuta nel tempo per motivi funzionali. Il nucleo originario era probabilmente un piccolo alloggio annesso alla fortezza e nella costruzione è riscontrabile, per lo meno in relazione alle fasi iniziali, l'assenza della volontà di attribuirle una valenza di *status symbol* della potenza feudale; mancanza che è palesata oltre che dalla semplicità e dal rigore del gusto chiaramente provinciale e arcaicizzante, anche dall'estrema modestia di alcuni elementi quali i piccoli portali – tipici di un'architettura che nel primo Cinquecento romano trova riferimenti in molti edifici urbani minori – delle porte che erano rivolte verso l'antico nucleo del borgo compreso nell'area delle vie di San Sa



vatore, via del Governo Vecchio, via del Forno e via di Sant'Andrea, dal quale la dimora prendeva le distanze solo attraverso un piccolo spazio aperto, indubbiamente a esso pertinente, legato a una tradizione urbana di corte.

Per quanto concerne la datazione del palazzo, l'identificazione delle varie fasi edilizie è abbastanza difficoltosa, sia per la quasi totale mancanza di informazioni documentarie, che per la sovrapposizione di molti interventi, probabilmente succedutisi a distanza di pochi anni gli uni dagli altri. Inoltre in epoche recenti, a partire dal 1950 l'amministrazione comunale, a seguito dell'acquisto del palazzo, ha effettuato diversi lavori di manutenzione e adattamento per la sede degli uffici del comune, che rendono difficoltosa la lettura storico architettonica.

L'elemento indubbiamente tra i più caratterizzanti del palazzo, che fornisce ulteriori indizi per la datazione, è rappresentato dall'interessante ciclo di affreschi.

L'ipotesi più probabile è che a un originario nucleo edilizio del palazzo, costituito da piccoli alloggi si aggiunse molto presto il corpo di fabbrica con la loggia d'angolo, le cui arcate furono murate quando il palazzo fu ampliato e adattato ai vincoli delle strutture preesistenti annesse al bastione (Tav. I lettera D). Questo primitivo nucleo edilizio forse non era ancora esistente nel 1502 alla morte del conte dell'Anguillara Carlo Orsini, il padre di Gentil Virginio (quando i suoi beni risultavano essere contenuti nel torrione) comunque non è totalmente da escludere la eventualità che, ricevuta la investitura della contea dal padre, Carlo Orsini vi abbia ristrutturato o costruito negli ultimi anni del secolo XV una piccola casa, forse dotandola della loggia tipicamente quattrocentesca, riferibile a una tipologia assai diffusa che può trovare un immediato riferimento, anche se di proporzioni maggiori, nel palazzo Capranica di Roma e in molte architetture minori del Lazio. Le succes-

sive fasi di sviluppo del palazzo sono sicuramente riferibili al secondo quarto del secolo XVI; infatti per molti anni Anguillara rimase in stato di semiabbandono conseguentemente alle gravi distruzioni apportate intorno al 1503 da Giangiordano Orsini procuratore del minore Gentil Virginio, che forse soltanto verso gli anni 1515-18, in età adulta poté iniziare lavori di ristrutturazione e restauro nel castello, al palazzo e alla fortezza. Probabilmente in questa occasione realizzò la costruzione di un secondo nucleo edilizio, sopraelevando il palazzo e costruendo gli ambienti dell'attuale nucleo centrale al piano nobile, comprendente i due locali con affreschi, e aggiungendo inoltre un corpo di fabbrica laterale con ambienti di più modeste dimensioni, con al pianterreno un forno (o una scala a chiocciola).

Un terzo intervento è relativo alla realizzazione del portico sul giardino, prospettante i resti del cassero della fortezza, forse coevo alle decorazioni ad affresco nel piano nobile, oppure riferibile all'opera di Giacomo del Duca del 1584, quando con il ritorno del feudo al ramo Orsini di Bracciano, il successivo signore di Anguillara, Paolo Giordano, gli affidò la sistemazione a giardino della rocca e probabilmente anche della porta di Castello (fig. 43)⁹⁰.

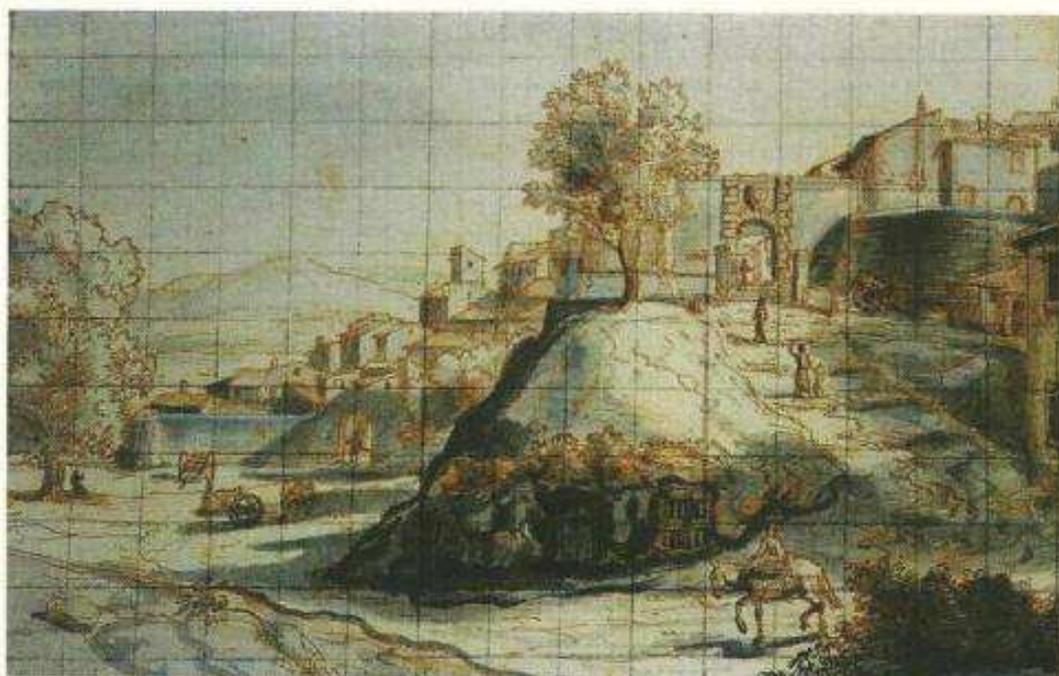
Le modifiche volute da Paolo Giordano Orsini sulla fortezza di Anguillara, rientrano nell'azione mirante alla trasformazione in comode dimore dei castelli dei suoi feudi. Le fonti documentali fanno riferimento unicamente alla fabbrica del giardino e non è facilmente verificabile se anche la costruzione del porticato del palazzo, realizzata con pilastri costruiti in mattoni e schiacciati capitelli in peperino locale e la sistemazione della porta di Castello e della piazzetta interna su sostruzioni murarie,

44. Veduta di Anguillara da fuori della porta di Castello (G. Van Wittel 1713)

(parzialmente cava al di sotto del piano stradale dell'odierna Piazza del Comune) siano riferibili a Giacomo del Duca, del quale sono rintracciabili i caratteri stilistici in alcuni elementi architettonici.

La prima ipotesi, che pone in relazione la costruzione del portico con la ristrutturazione e con la decorazione del palazzo, fatta eseguire da Gentil Virginio Orsini negli anni compresi tra il 1535 e il 1539, non è completamente da escludere anche se non è possibile accertare se la datazione del porticato sia riferibile alla signoria di Gentil Virginio oppure sia successiva: infatti appare probabile anche l'ipotesi relativa alla fase tardo cinquecentesca, quando l'architetto Giacomo del Duca ebbe il compito di definire il nuovo ruolo del palazzo signorile, in un periodo in cui alla potenza feudale e militare, simboleggiata anche da rigore e severità, si andava sovrapponendo uno sfarzo cortigiano che voleva la trasformazione del palazzo in palazzina di piacere, affiancata da un giardino da ricavare sopra la fortezza spogliata degli originari significati.

Allo stesso periodo è forse riferibile la ristrutturazione o addirittura la costruzione, della porta di Castello con bugne, recante un grande scudo lapideo con stemma Orsini del tipo classico, con rosa e bande trasversali, sormontato dal simbolo araldico dell'orso che morde l'anguilla, attualmente fortemente abraso ma ben evidente nella preziosa raffigurazione che nel 1713 ne fece il Vanvitelli (Gaspar Van Wittel) in un disegno attualmente nella collezione reale del Castello di Windsor³¹, del quale esiste in Italia una seconda versione che si differenzia solo in alcuni particolari (proprietà Galleria Apolloni-Roma) (fig. 44)³². È questo l'unico stemma che si differenzia da tutti gli altri esemplari presenti all'interno del palazzo e sul bastione (quadripartiti e attribuibili a Gentil Virginio Orsini).



In effetti la costruzione della cinquecentesca porta di Castello si può riferire a diversi periodi: vi è la possibilità che sia stata realizzata negli anni tra il 1515-18 e il 1539 oppure nel 1584. Secondo la prima ipotesi un corpo di fabbrica originario, con la torretta difensiva annessa, potrebbe essere stato costruito insieme al corpo bastionato della cittadella dopo il 1518. Alcuni elementi possono far pensare anche a una costruzione successiva, compresa tra il 1535 e il 1539, cioè contemporanea ai lavori di ristrutturazione e decorazione interna del palazzo; una terza ipotesi è che la porta sia stata costruita o ristrutturata quando l'architetto Giacomo del Duca lavorò per Paolo Giordano Orsini di Bracciano.

In una fase successiva fu murata la loggia d'angolo del palazzo: ciò accadde forse sempre nel 1584 o nel corso del XVII secolo e comunque prima del 1713, perché essa è raffigurata già murata e con finestre, nei due disegni vanvitelliani.

Il Vanvitelli eseguì alcuni disegni

presso le rive del lago di Bracciano e tra essi i due con soggetti simili, raffiguranti la veduta di Anguillara vista da fuori porta. Nel disegno che si trova presso la collezione reale del castello di Windsor, la porta di Castello è ben rappresentata nei minimi particolari con le strutture del ponte levatoio ancora ben evidenti e sovrastata dallo stemma Orsini classico (con rosa e bande trasversali e lo scudo sormontato dall'orsetto che divora l'anguilla). Nella veduta sono disegnate anche la porta Giudia e alcune case del paese ed è di estrema importanza la raffigurazione del palazzo signorile, che presenta nei corpi di fabbrica e nei prospetti sulla piazza e sul bastione delle diversità rispetto allo stato attuale. Sicuramente quando Vanvitelli visitò Anguillara la loggia d'angolo era già stata chiusa. Il secondo disegno con la veduta di Anguillara (proprietà Galleria Antiquaria Apolloni-Roma) propone una versione che si differenzia solo in alcuni particolari, presenta inoltre un quadretto e potrebbe essere stato utilizzato per

45. *Catasto Gregoriano, Mappa di Anguillara, anno 1819*



farne un ingrandimento su tela, forse il soggetto per il quadro con veduta di Anguillara, nominato da Giuseppe Tomassetti nella descrizione di alcuni arredi del palazzo baronale³⁵.

Le trasformazioni settecentesche non consentono di datare con certezza la prima sopraelevazione del corpo di fabbrica al terzo livello, corrispondente al secondo livello nella parte adiacente al massero, seguita da un completamento tutto realizzare prima del 1704 probabilmente dai nuovi signori, i Grillo de Mari e Mondragone, che fecero realizzare la parte posteriore prospettante la via di Sant'Andrea (ora via Doria d'Eboli) e il corpo scala che venne a inglobare la parte terminale del portico verso la chiesa di Sant'Andrea; corpo scala che risulta essere già riportato nella mappa di Anguillara del catasto Gregoriano del 1819³⁶ (fig. 45).

È probabilmente databile posteriormente al 1713 la definizione compositi-

va della facciata sulla piazza del Comune, per la quale è stato concepito il prospetto decorato con stucchi a motivo di finto loggiato chiuso, con finestre, a prosecuzione della loggia preesistente, conferendo una simmetria rispetto all'asse mediano verticale passante per il portale principale, ottenuta con ingenui accorgimenti esecutivi e la prosecuzione della cornice orizzontale sulla quale poggiano gli archi della loggia. Questo nuovo prospetto principale può essere riferibile al momento di maggior fortuna del palazzo, conseguente alla erezione in ducato di Anguillara, voluta da Clemente XIII il 3 novembre 1758, a favore di Enrico Giuseppe Grillo de' Mari³⁵. L'intervento architettonico propone intenti magniloquenti e si ricollega a tutta una serie di fervide attività architettoniche che animava la comunità di Anguillara, impegnata anche nelle ricostruzioni delle chiese di S. Biagio e della Collegiata di S. Maria Assunta³⁶.

L'ultima modifica sostanziale al complesso architettonico si ebbe successiva-

46. *Stemma quadripartito di Gentil Virginio Orsini conte di Anguillara, (Prima metà sec. XVI)*



mente, nel 1772, quando sopra la porta di Castello venne costruito l'attico per l'orologio pubblico con campane, su progetto dell'architetto Virginio Bracci dalla Sacra Congregazione del Buon Governo³⁷.

Note

1) Nel presente lavoro vengono trattati alcuni degli argomenti da me discussi nella tesi di laurea in Storia dell'Architettura intitolata «Le fortificazioni rinascimentali di Anguillara Sabazia» (rel. prof. E. Bentivoglio, Anno Accademico 1983-84, Facoltà di Architettura, Università degli Studi di Roma «La Sapienza») della quale fanno parte anche tutti gli elaborati grafici e le foto che si pubblicano (gli elaborati grafici e le foto prive di referenze sono di Anna De Luca, le foto aeree storiche del borgo di Anguillara furono gentilmente messe a disposizione dall'Aeronautica Militare - Uff. Documentazione e A. P.); si vedano inoltre: A. De Luca, *Anguillara Sabazia: dalla Cancelleria Comunitativa al Palazzo Orsini*, in «Lunario Romano 1985, Palazzi Municipali del Lazio», Roma 1984; A. De Luca, *Il Palazzo Orsini - Ruspoli di Cerveteri*, in «Lunario Romano 1991, Palazzi Baronali del Lazio», Roma 1990, anche per gli apparati bibliografici e documentari e A. De Luca, *Bracciano e il territorio lacustre dall'alto medioevo alla fine del Settecento*, Luoghi e tradizioni d'Italia, Lazio II (in corso di stampa: Edizioni Editalia, Roma 1999-2000). La complessità e la varietà delle problematiche concernenti gli argomenti trattati in questo saggio e la molteplicità delle fonti storiche, documentarie, iconografiche, bibliografiche, non ne rende possibile in questa sede la menzione puntuale, pertanto si propone una BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE di riferimento a quanto richiamato nel testo: S. Benedetti, *Giacomo del Duca e l'Architettura del Cinquecento*, Roma 1972-73. V. Celletti, *Gli Orsini di Bracciano*, Roma 1963. G. Coletti, *Regesto delle pergamene della Famiglia Anguillara*, in «Archivio della Società Romana di storia Patria», X (1887), Roma 1887. B. Cellini, *La vita. I trattati. I discorsi*, Milano 1987, Libro I. V. Compagnia, *Storia manoscritta di Casa Orsini, dimostrato l'albero dell'intera sua discendenza composta l'anno 1821* (Archivio Storico Capitolino). C. De Cupis, *Regesto degli Orsini specialmente per quanto si riferisce al loro dominio feudale negli Abruzzi e dei Conti di Anguillara*, in «Bollettino della R. Deputazione abruzzese di Storia Patria», Sulmona 1902-1904. A. Guglielmotti, *I Bastioni di Antonio da Sangallo disegnati sul terreno per fortificare e ingrandire Civitavecchia nel 1515*, in «Giornale Arcadico», Roma 1860.

A. Guglielmotti, *La guerra contro i Pirati e la Marina Pontificia dal 1500 al 1560*, Firenze 1885. A. Guglielmotti, *La guerra dei Pirati e la Marina Pontificia*, Firenze 1875, I-II. A. Guglielmotti, *La squadra permanente della Marina Romana*, Roma 1882. A. Guglielmotti, *Storia della Marina Pontificia*, Roma 1893, I-X. C. Maltese, *Francesco di Giorgio Martini, Trattati di architettura, ingegneria e arte militare* (a cura di), Milano 1967, I-II. C. Promis, *Trattato di architettura civile e militare di Francesco di Giorgio Martini*, Torino 1841. C. Promis, *Vita di F. di Giorgio Martini architetto senese del secolo XV, aggiuntovi il catalogo de' codici*, Torino 1841. F. Rosati, *Care e i suoi monumenti*, 1880, ristampa a cura di P. Cotzia e M. Passeri, Ladispoli-Roma, 1978. F. Sansovino, *De gli Huomini illustri della casa Orsina...*, Venezia 1565. F. Sansovino, *L'istoria di casa Orsina di F. Sansovino, nella quale oltre all'origine sua, si contengono molti nobili imprese fatte da loro in diverse provincie sino ai tempi nostri...*, Venezia 1565. G. Severini, *Giuliano e Antonio da Sangallo e le origini della fortificazione bastionata*, in «Castellum», n. 10 1973, pp. 107-18. V. Sora, *I Conti di Anguillara dalla loro origine al 1465*, in «Archivio della Società Romana di Storia Patria», XXIX (1906), Roma 1906. V. Sora, *I Conti di Anguillara dalla loro origine al 1465*, in «Archivio della Società Romana di Storia Patria», XXX (1907), Roma 1907. A. Mignosi Tantillo, *Restauri ad Anguillara. Gli affreschi nel palazzo comunale: una memoria di G. V. Orsini capitano di galere*, Roma 1979. A. Mignosi Tantillo, *Un' antologia di restauri: Cinquanta opere d'arte restaurate dal 1974 al 1981*, Cat. mostra a cura della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Roma, Roma 1982, p. 111. G. Tomassetti, *Cerveteri. Notizie storiche*, Roma 1906. G. Tomassetti, *Della Campagna Romana*, in «Rivista dell'Archivio della Società Romana di Storia Patria», V (1882), Roma 1882. G. Tomassetti, *Documenti feudali della Provincia di Roma nel medio evo*, Roma 1898. G. Tomassetti, *I centri abitati della campagna romana nel medio evo*, Roma 1888. G. Tomassetti, *La campagna romana antica, medievale e moderna*, a cura di L. Chiumenti e F. Bilancia, Roma 1975-77, vol. I-III.

G. Tori, *Inventario dell'Archivio del Comune Anguillara Sabazia (1551-1870)*, in «Archivi e Cultura», Rassegna dell'Associazione Nazionale Archivistica Italiana, A. V-VI, 1971-72. H. Wurm, *Baldassarre Peruzzi, Architekturzeitsungen. Taffelband*, Tübingen, E. Wasmuth 1984. 2) Il ramo dei conti Orsini di Anguillara ebbe origine da Gentil Virginio Orsini d'Argona signore di Bracciano, che dopo aver acquistato la contea di Anguillara dai Cybo donò al figlio naturale Carlo, con il vincolo di fedecommesso in assenza di eredi masch. Carlo Orsini aveva sposato Porzia Savelli dal quale aveva avuto i figli Gentil Virginio e Brigida, prima moglie di Camillo Orsini di Lamerina (Mentana). Questo ramo familiare estinse con Gentil Virginio che ebbe soltanto due figlie. 3) S. Benedetti, cit., pp. 198-214. 4) A. De Luca, *Anguillara Sabazia: dalla Cancelleria Comunitativa al Palazzo Orsini*, cit., p. 125. 5) V. Sora, vol. XXX, cit., p. 111; A. De Luca, *Anguillara Sabazia: dalla Cancelleria Comunitativa al Palazzo Orsini*, cit., p. 124. 6) Archivio Storico Capitolino, Fondo Pergamene Anguillara, perg. n. 3; A. De Luca, *Anguillara Sabazia: dalla Cancelleria Comunitativa al Palazzo Orsini*, cit., p. 124. 7) Inventario dell'eredità di Carlo Orsini conte dell'Anguillara. (Archivio di Stato - Roma, Miscellanea Famiglie, sec XVI, Orsini, busta 113). 8) Archivio Storico Capitolino, Pergamene, Fondo Orsini, II A, XXIII, n. 66, II instramento foglio IV; A. De Luca, *Il Palazzo Orsini Ruspoli di Cerveteri*, cit., pp. 105-6. 9) Inventario citato nella nota 7. 10) Atto in causa Romana Dotium et melioramentorum. (Archivio di Stato - Roma, Miscellanea famiglie, sec XVI, Orsini, busta 113). Nel 1504 i Cibo avevano chiesto a Porzia Savelli il pagamento di 6000 ducati d'oro residui della somma dovuta dagli Orsini per l'acquisto, effettuato nel 1492, di Anguillara, Cerveteri, Monterano e Viano e la stessa si impegnò a pagarli. 11) B. Cellini, cit., p. 49; l'intero brano è stato pubblicato in A. De Luca, *Il Palazzo Orsini - Ruspoli di Cerveteri*, cit., p. 115 e ivi a p. 11 è ricordato l'accento che il Cellini fa alle opere da lui realizzate in Francia per il conte dell'Anguillara (B. Cellini, cit., p. 271).

12) Il Celletti, citando il Compagnia, segnala notizia sui capitoli di una concordia tra Napoleone e Gentil Virginio, datati 10 dicembre 1532, rilevando che la data deve essere errata poiché Napoleone a tale data non era più re di Francia e si trovava in Francia.

13) Pirro Ligorio, «Viaggio antiquario...» codice Bodleiano, Fondo Manoscritti codici anonimi Italiani, fogli 112, 113, 119, 122, Bodleian Library, Oxford.

14) A. Guglielmotti, *La guerra dei pirati e la marina Pontificia*, cit., libr. VI, P. I, cap. I pp. 374-375, pp. 377-78.

15) G. e F. Tomassetti, *La Campagna Romana*, nuova edizione, cit., III, p. 85, nota b (a cura di L. Ciurli, P. Vassallo).

16) Dal Guglielmotti si apprende che nel 1541 Dragut fu liberato dai Doria, Carlo V chiese la partecipazione delle galee pontificie e perciò l'Orsini allestì nuovamente le galee pontificie e quelle di sua proprietà, l'impresa non ebbe buon esito, ma gli storici riferiscono il coraggioso comportamento di Gentil Virginio, di cui il conte di Orsini era il capo della sua squadra.

17) Archivio Storico Capitolino, Pergamene Orsini, Cred. XIV, T. 68, n. 23. L'atto fu redatto in «regione Sancti Eustachii sive columnae in latino habitacionis reverendissimi domini cardinalis Ariminensis in camera in qua dictus stator iacebat in lecto corpore infirmus». Comini esecutori testamentari il Cardinale Alessandro Farnese, Monsignor Girolamo de' Medici e Antonio Santacroce.

18) V. Celletti, cit., p. 174.

19) G. Coletti cit., p. 276.

20) C. De Cupis, cit., p. 225, n. 446, e p. 237, 447.

21) I brani che si riportano nel testo sono tratti dall'edizione a cura di C. Maltese, cit.

22) Disegni Uffizi n. 619 A, n. 620 A, n. 621 (attribuiti a Baldassarre Peruzzi).

23) A. De Luca, *Anguillara Sabazia: dalla Cancelleria Comunitaria al Palazzo Orsini*, cit., pp. 4-35.

24) Sugli affreschi si vedano i saggi di A. Mignosi Tantillo e V. Normando in questo stesso volume.

25) La notizia è tratta dal diario di Biagio da Cesena, cerimoniere pontificio citato da A. M. Spighi, *Galeria*, Roma 1956, p. 33. Il pontefice Paolo III Farnese era il nonno di Francesca Orsini.

26) La veduta di Napoli è stata confrontata

con l'incisione pubblicata dal Münster da A. Mignosi Tantillo in *Un' antologia di restauri. Cinquanta opere d'arte restaurate dal 1974 al 1981*, cit., p. 122, si veda anche A. Mignosi Tantillo, *Restauri ad Anguillara*, cit., p. 14.

27) C. De Seta, *Napoli. Le città nella storia d'Italia*, Bari 1981, p. 61 e p. 95 e segg.

G. Romanelli, S. Biadene, *Venezia, piante e vedute*. Catalogo del fondo cartografico a stampa. Museo Correr, Venezia 1982 (Suppl. al *Bollettino dei musei civici veneziani*, 1982, p. 25).

Sulla veduta di Venezia è in corso da parte della scrivente un approfondimento di studio del quale si renderanno noti i risultati in altra sede.

28) A. De Luca, *Anguillara Sabazia: dalla Cancelleria Comunitaria al Palazzo Orsini*, cit., p. 143, nota n. 48.

29) A. De Luca, *Il Palazzo Orsini Ruspoli di Cerveteri*, cit., pp. 109-114 e pp. 117-121. Nel 1706 il Palazzo fu oggetto di ulteriori trasformazioni ad opera dell'architetto Giovanni Battista Contini (1641-1723) che ne curò il «riattamento» (Archivio Segreto Vaticano, Fondo Ruspoli, 3° R 621, 2° G 287, 2° G 282).

30) S. Benedetti, cit., pagg. 198-214.

In seguito alla morte di Gentil Virginio, in mancanza di eredi maschi il ramo dei conti Orsini di Anguillara si estinse e i suoi feudi furono ereditati da Francesco Orsini, abate commendatario di Farfa e dal nipote minore Paolo Giordano Orsini (figlio del defunto fratello Girolamo) sotto la tutela del fratello della madre cardinale Ascanio Sforza di Santa Fiora, camerario di S. R. E. La contea di Anguillara, toccata nella divisione a Francesco, fu da lui venduta a Paolo Giordano per 30.000 scudi d'oro con il patto di ricompra.

Paolo Giordano presumibilmente nato nel 1537 o nel 1541, aveva per bisavoli Giulio II della Rovere e Paolo III Farnese che durante il suo pontificato lo favorì particolarmente; tenne Anguillara, di cui si proclamò conte per grazia di dio, comportandosi da tiranno ininterrottamente fino alla morte nel 1585.

Nel 1560, in seguito al matrimonio di Paolo Giordano con Isabella de' Medici, Pio IV eresse il feudo di Bracciano in ducato, comprendendovi tra molti altri feudi e castelli anche quello di Anguillara, dichiarandoli tutti liberi da ogni precedente vincolo vicecommissario o da diritti di primogenitura, e nella stessa bolla il pontefice eresse Anguillara a marchesato in favore del primogenito del duca.

Nel periodo immediatamente successivo alla morte della moglie Isabella, nel 1577 assunse al suo servizio l'architetto Giacomo del Duca molto noto nell'ambiente romano per aver realizzato intorno al 1575 alcune opere molto «moderne». L'architetto prestò la sua opera presso Paolo Giordano, prevalentemente in lavori di abbellimento e riqualificazione di alcune residenze del ducato: a Bracciano dove progettò tra l'altro un nuovo giardino segreto, al giardino di Vigna Grande, all'osteria di Campagnano, al giardino del palazzo sulla fortezza di Anguillara (e forse anche alla porta di Castello) del quale rimangono superstiti nel muro che probabilmente faceva parte del cassero della fortificazione rinascimentale, soltanto due nicchie, molto restaurate, con archi in mattoni che probabilmente originariamente formavano un motivo ternario e già molto in rovina furono descritte ornate di statue, agli inizi del XX secolo dal Tomassetti.

31) Gaspar Van Wittel (detto Vanvitelli), *Veduta di Anguillara*, firmato e datato 1713 (disegno colorato), Windsor Castle - Royal Library, inv. 6589; pubblicato da A. Zwollo, *Hollandse en Vlaamse veduteschilders te Rome 1675-1725*, Assen 1973, pp. 161-162, n. 328, fig. 199.

32) Gaspar Van Wittel (detto Vanvitelli), *Veduta di Anguillara* (penna, inchiostro e acquarello su carta quadrettata, mm 227x341) proprietà privata Galleria Antiquaria W. Apolloni, Roma.

33) G. e F. Tomassetti, *La campagna Romana medievale e moderna* cit., p. 88. Nel sec. XVII Anguillara continua la sua vita di piccola comunità feudale, terra di prevalentemente economia agricola, nella quale gli Orsini, Gentil Virginio II e Paolo Giordano II, mantenevano un discreto numero di dipendenti, che come si rileva dal carteggio amministrativo erano impegnati a fornire cacciagione o pesce per il Castello di Bracciano. Tra i dipendenti del palazzo di Anguillara il fattore Agnolo Jacometti nomina un tale «già turco»; del 3 luglio 1604 è un mandato dello Jacometti a favore di m. «Belardino scarpellino di Julj 20 per lavori eseguiti» l'anno successivo «adi 23 settembre 1605» fu pagato «m. Ambrosio muratore per aver refatto (...) piedi di muro al giardino». In data 4 luglio 1609 viene pagato «m. Pietro per fare (...) ripassata (o riparata?) nella camera del Signor Duca» (Archivio Storico Capitolino, Fondo Orsini, vol. 303 e vol. 1223, Amministrazione di Anguillara, Agnolo Jaco-

metti Fattore). Al tempo di Paolo Giordano II fu alzato il livello dell'acqua del lago per migliorarne le rive; questi non governò aspramente Anguillara, ma sotto di lui nacque un lunghissima questione sul pascolo; inoltre curò lo svincolamento di questo feudo dall'ipoteca di Troiano Spinelli principe della Scala, per la dote della moglie Caterina di Gentil Virginio Orsini, risolvendolo con il pagamento di diecimila ducati. Nel 1622 fu pagato m. Cometti muratore per «certi lavori di mura fatti da lui al galinano del nostro palazzo dell'Anguillara» (Archivio Storico Capitolino, Fondo Orsini, vol. 2004, Spese dei Feudi di Bracciano). Nell'anno 1668 alcuni vetturali furono pagati dall'amministrazione Orsini «per aver condotto calce da Galeria all'Anguillara», dove evidentemente erano in corso lavori (Archivio Storico Capitolino, Fondo Orsini, vol. 1856 e ivi, pacco 277, Corrispondenza con D. Flavio Orsini). Nel 1693 Flavio e Lelio Orsini di Sangemini, che avevano ereditato il ducato di Bracciano, furono costretti ad alienare anche il feudo di Anguillara, che venne venduto dalla Congregazione dei Baroni a Francesco Grillo de' Mari di Mondragone.

34) In una assegniata catastale fatta nel 1704 per conto del duca Grillo è descritta la «Casa del Barone per l'abitazione per l'istesso: primo appartamento sala e quattro camere [omissis] Secondo appartamento, cinque stanze e cucina [omissis] pian terreno: cucina, due stanze ad uso di dispensa, et un Tinello» (il pianterreno corrisponde al livello della corte sull'attuale via Doria d'Eboli). Due successivi catasti del 1732 e del 1739, simili tra loro, riportano «il Palazzo, o sia Casa del Barone, composto di due Appartamenti di sei stanze per ciascuno con più a pian terreno il tinello due stanze e Grotta» (Archivio di Stato - Roma, Catasti Stato Pontificio, collezione I, I Comuni del Lazio, Catasti dell'Anguillara, 1704, fascicolo 63, 1732, fascicolo 120, 1739, fascicolo 121).

Clemente XIII il 3 novembre 1758 eresse Anguillara in ducato a favore di Enrico Giuseppe Grillo de' Mari, secondogenito di Agapito Grillo (Archivio di Stato - Roma, Schede cassette, Chirografi I. I. p. 832 e Atti Maritti, foglio 301). Del 1758 è un mandato di pagamento a «Girolamo Tomassetti cancelliere di questa terra» [omissis] «per l'inventario de' Mobili esistenti nel palazzo di detta terra» (Archivio di Stato - Roma, Misc. Famiglie sec. XVI-XIX, Grillo, busta 88). Negli anni che vanno dal 1788 al 1790 ad Anguillara furono effettuati diversi lavori quali

«il muro che regge la strada fuori della porta di detta terra», vi furono impegnati alcuni dipendenti della famiglia Grillo, tra questi l'architetto, Giuseppe Pelucchi, Giuseppe Lizzani, capomastro muratore e successivamente anche l'architetto Giuseppe Camporesi (Archivio di Stato - Roma, Buon Governo, serie II, busta 198). Agli inizi dell'Ottocento l'abate V. Jacometti, studioso locale vissuto tra i secoli XVIII e XIX, nel suo manoscritto dal titolo «La città Sabazia o siano Notizie Storiche dell'Anguillara», descrive «il palazzo ampliato le forti ed elevate mura convertite in vago giardino» (Copia del manoscritto si trova presso la Biblioteca Comunale di Anguillara Sabazia). Il 19 dicembre 1816 Filippo Agapito Grillo rinunciò alla feudalità sul ducato di Anguillara per sé e per i suoi successori e, non avendo eredi maschi, tutti i suoi beni passarono alla figlia Maria Rosa, sposata con il Principe Giovanni Carlo Doria d'Eboli d'Angri. Nella pianta di Anguillara del Catasto Gregoriano (Archivio di Stato - Roma, Catasti Pontifici, collezione Pianta e Mappe, Catasto Gregoriano, Anguillara, Comarca, anno 1819, mappa e brogliardo n. 55) sono ancora indicate tutte le chiese in prossimità del palazzo baronale, solo successivamente trasformate in abitazioni:

la chiesa di Sant'Andrea, la cui abside è rivolta verso il cassero e il giardino sulla fortezza e la medievale chiesa di S. Salvatore, dalla quale prende il nome la omonima via, poco discosta dalla corte del palazzo sulla via di Sant'Andrea (attuale Via Doria d'Eboli). Del 20 maggio 1860 è una descrizione del palazzo nobiliare nella Piazza del Comune, composto «di 7 vani al piano superiore e di 4 vani all' Mezzanini, con annessa villetta, due rimesse, altri vani al piano terreno e bottega ad uso di ferraro. [omissis] Tutto il giro delle mura castellane nella massima parte dirute». In una seconda descrizione di parte del palazzo, riservata per uso dei locatari, essendo il palazzo dato parzialmente in affitto, è precisato: «Piano nobile del Palazzo con Galleria, giardino annesso e torrione, mezzanino e spiazzetto e locali di cucina, dispensa, grotta, stalla a pianterreno dalla parte della piazza». E ancora si legge: «Secondo piano del Palazzo, composto dalla sala d'ingresso, sei stanze, cucina, ed una soffitta con ingresso dal portone grande sulla strada di S. Andrea, contiguo all'ingresso del giardino» (Archivio di Stato-Napoli, Fondo Doria d'Angri, parte I, vol. 986 A e vol. 990 A). Alla morte del marito, Maria Rosa Grillo donò nel 1866 i beni di Anguillara esclusivamente a

uno dei suoi nipoti: Marco Antonio Doria d'Angri, che ne risultava ancora proprietario al tempo dell'accertamento catastale del 1940 (Ufficio Tecnico Erariale, Catasto degli immobili Urbani di Anguillara Sabazia - Roma). Dal 1913 l'amministrazione comunale iniziò a prendere in affitto alcuni locali del palazzo, nel 1915 anche parte del piano nobile, «tre stanze prospicienti sulla piazza, il salone che precede in comunicazione con la piccola stanza dove sarà l'ingresso, con l'attiguo camerino da cesso. Il detto appartamento avrà accesso dal passaggio pensile a costruirsi in cima al rampante della scala. Va pure aggregato alla casa parte del giardino». Nel 1920 in alcuni locali del palazzo, già occupati dall'Università Agraria, subentrò la sede del Fascio. Nel 1925 il Comune prese in affitto la sala a sinistra della scala d'ingresso, adiacente agli uffici comunali, per le riunioni del Consiglio (A. De Luca, *Anguillara Sabazia: dalla Cancelleria Comunitaria al Palazzo Orsini*, cit., p. 133). L'ultimo principe proprietario del palazzo, della fortezza e della tenuta di Anguillara fu Marco Antonio Doria d'Eboli d'Angri (nato a Napoli nel 1941). In alcune interessanti foto aeree, scattate probabilmente intorno agli anni 1940-45, sono ben visibili il palazzo (con alcune coperture a tetto che si differenziano dallo stato attuale) la fortezza e le mura che cingevano la zona della Valle. Nel 1950 fu definitivamente regolarizzato l'atto di cessione all'amministrazione Comunale di Anguillara, per la sede del Comune e iniziò una serie di lavori di adattamento per gli uffici (A. De Luca, *Anguillara Sabazia: dalla Cancelleria Comunitaria al Palazzo Orsini*, cit., p. 134).

35) A. De Luca, *Anguillara Sabazia: dalla Cancelleria Comunitaria al Palazzo Orsini*, cit., pp. 139-140.

36) Sulle vicende costruttive delle due chiese si veda: A. De Luca, *Bracciano e il territorio lacustre dall'alto medioevo alla fine del Settecento*, Luoghi e tradizioni d'Italia, Lazio II (in corso di stampa: Edizioni Editalia, Roma 1999-2000).

37) Archivio Storico Comunale di Anguillara, Registro dei Mandati n. 39 (23): 22 agosto 1772, «Sopra a la spesa occorrente nel nuovo orologio dell'Anguillara [omissis] si conclude adunque essere indispensabile il farne uno nuovo, quale poteva situarsi sopra alla porta principale della Terra, con elevarvi a tale effetto una piccola Torre di muro, che formi due mostre d'Orologio per comodo maggiore e che nello stesso tempo faccia ornato alla Porta medesima, conservandone l'ordine e la simetria. Sopra questa torre poi

potrebbero collocare due campane sufficienti ad indicare le ore ed i quarti, sostenute per minor spesa da vari centinai vagamente, le quali formino finimento. Questo sito fu prescelto, e quindi dal pubblico consiglio approvato, tanto per la comodità maggiore che presta nell'uso di detto orologio, quanto ancora perché ivi più che altrove avrebbe fatto migliore comparsa [omissis] il campanile dell'Orologio fosse situato presso la chiesa nel sito, che fu demolito insieme con la medesima per ridurlo in miglior forma...» 17 settembre 1772, bando capitolato n. 2 [omissis] «il muratore dovrà fare il lavoro di buoni ottimi e stabili. Materiali e di buona composizione acciò da geli, piogge e nevi non abbiano a rimanere pregiudicati li muricchi, scormiciamenti o altro come ancora il casotto, dove dovrà collocarsi il nuovo orologio, acciò resti ben custodito e non danneggiato dall'acqua e farne nel muraglione li tagli necessari per li pese ed anche per l'ingresso per andare al detto orologio che dovrà avere due mostre, ed ornati consimili tanto dentro la terra, come di fuori [omissis] chiunque [omissis] a cui sarà deliberato il nuovo orologio, dovrà formare un ottimo, e buon castello grande secondo viene delineato da detto Signor Architetto» [Virginio Bracci]. Anno 1773 «la forma di esse» [campane], secondo l'idea datane nelli disegni trasmessi» [dal Bracci] «le campane assai sonore e sensibili con minor quantità di metallo...» (Archivio di Stato - Roma, Buon Governo, Serie II, busta 197).

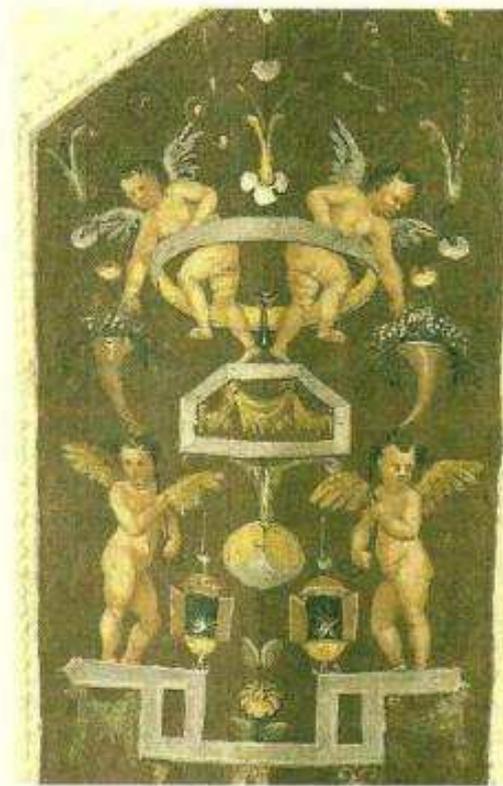
L'iconografia della loggia Orsini: una celebrazione delle gesta del Capitano Gentil Virginio.

di Viviana Normando

Nella loggia cinquecentesca tra mascheroni, «ornamenti senza nome»¹, curiosi riti sacrificali e miti d'amore vengono celebrate, più che in ogni altro ambiente del suo palazzetto, le glorie e le imprese dell'Orsino, uomo per arte e per valore tra i primi marinai del suo tempo. Appena si entra nella piccola sala, dalla porta ottocentesca o dall'originale apertura cinquecentesca simmetrica all'ingresso della sala dei fregi², si può notare la volta, ricca di raffinate decorazioni a grottesche (fig. 47), contornate da stucchi che racchiudono scene mitologiche d'ogni sorta. Ai lati della specchiatura centrale, accanto al trionfo di Nettuno e della sua sposa, la Nereide Anfitrite, sono visibili le rose, noto elemento dello stemma della inclita progenie degli Orsini, pari – come dirà il Guglielmotti – a qualunque delle maggiori di Roma e di fuori³. Sul pilastro tra le arcate, in modo alquanto inusuale, è probabile che sia rappresentato il committente: Gentil Virginio Orsini, detentore del feudo di Anguillara dal 1518 al 1539.

«Fu uomo per grandezza d'animo e per antico senno onorato in Italia e fuori, ricercato dalla Francia e sempre altrettanto osservato dalla Spagna, capitano e marinaio eccellentissimo del suo tempo, salito ai primi gradi nelle armate navali con titoli meno pomposi, ma più autorevoli dei moderni; attore e testimonia romano delle tre famose giornate di Tunisi, della Prèvesa e di Algeri: vincitore di Dragut, di Mami e di Scirocco. Edificò nei suoi stati le rocche di Monterano, di Stigliano, di Cerveteri e dell'Anguillara»⁴.

Nella loggia l'Orsino (fig. 48), se di lui si tratta, si presenta curiosamente seduto su di una botte di vino, con un falchetto nella mano sinistra e una bisaccia legata al suo grosso cinturone. Lo sguardo ironico e audace permette già di intuire che ci troviamo di fronte a un uomo sprejudicato, che con la sua intelligenza e



con la sfrontatezza tipica dei capitani d'avventura, ha saputo ben conciliare lo spirito imprenditoriale, messo alla prova nella gestione delle miniere di vetriolo e dei diversi possedimenti di famiglia, con i compiti imposti dal suo ruolo di condottiero. Le vesti dimesse con cui si è fatto ritrarre, quasi fossero da contadino e non da nobile romano, sembrano avvalorare la volontà di Virginio di mostrarsi in veste da riposo e non da combattente⁵. In particolare la sua maniera pare voler indicare all'osservatore tutte le imprese che possano essere state, in quel momento, fonte di meritata pausa. Il possibile ritratto sembra vicino un'allegoria della stagione autunnale, una sorta di autunno della vita, momento in cui l'uomo maturo ha già realizzato buona parte della sua attività. Ci si riferisce alle battaglie raffigurate sulle pareti di questa sala, in cui egli ha militato nella lega dei Cristiani contro i Tur-



chi. Solo una ci è giunta integra: la probabile impresa della Goletta. Ciò che rimane dell'affresco, adiacente all'apertura cinquecentesca, è riconoscibile, per la presenza dei tre isolotti, come la battaglia di Corfù, combattuta nel 1538. Già nel 1978, quando erano venute alla luce le sole pitture della sala del fregio marino ed erano stati eseguiti negli altri ambienti i primi tasselli indagativi, Almamaria Tantillo aveva intuito⁶ che la decorazione delle sale era riferibile alle battaglie combattute dal committente e che tutto il ciclo era databile approssimativamente agli anni '35-'39. In questa sede si vuole confermare tale ipotesi. Per quante poche siano le fonti sull'Orsino, non c'è dubbio che egli sia stato un uomo capace, a tal punto che il Guglielmotti, nel citare gli storici cinquecenteschi, in particolare Bosio e Giovio⁷, e nel riportare le descrizioni dei momenti più eclatanti delle guerre contro i pirati, lo elogia in più occasioni. Ad esempio, così spiega lo storico ottocentesco⁸ le motivazioni che hanno portato a Virginio i suoi importanti riconoscimenti: «Il supremo comando del mare venne affidato a Gentil Virginio Orsini, Conte dell'Anguillara, uomo per arte e per valore da essere annoverato tra i primi marini del suo tempo, che pur n'ebbe di molti e di eccellentissimi. Prospettando il pelagio dei littorani castelli dei suoi maggiori, aveva posto il Conte fin dalla prima età amore e studio grandissimo alle cose del mare; e coi propri navigli militando prima e dopo, anche in Francia, giunge a meritarsi, quantunque straniero, la rarità dell'Ordine di S. Michele».

In questa sede riportiamo anche le parole pronunciate da Papa Paolo III Farnese il 2 Ottobre del 1534, all'atto della nomina del conte a capitano d'armata delle flotte pontificie: «Papa Paolo III al diletto figliuolo Gentil Virginio degli Orsini, conte dell'Anguillara, capi-

49. *Affresco della Loggia:
la battaglia di Tunisi o della Goletta*



tano generale delle nostre galee. Figlio diletto, salute e apostolica benedizione. La nobiltà del sangue dell'animo tuo, la singolare fede e devozione che sempre hai dimostrato verso di Noi e verso l'apostolica sede, della quale tu sei nobile suddito, giustamente ci fanno volgere il pensiero a te per chiederti il fedele servizio della tua spada e del tuo senno a beneficio nostro e della Sede predetta. Nella fiducia, dunque, di vederti degnamente corrispondere alla grandezza dell'inclita casa tua e alle nostre fondate speranze, in tutto quello che ti verrà commesso, noi per autorità apostolica e pel tenore del brevetto presente al nostro beneplacido facciamo, costituamo e deputiamo te stesso (che anche secondo le ragioni del sangue sei nostro parente) per capitano generale delle galee nostre tanto esistenti quanto da essere costruite di nuovo, e di più per commissario nostro nel porto e nella terra di Civitavecchia, con tutti gli onori, pesi, giurisdizioni, facoltà ed emolumenti, secondo le leggi e le usanze appartenenti ai Capitani generali delle galee e ai commissari nostri nei predetti porto e terra. Quanto agli stipendi, noi fin d'ora confermiamo e vogliamo osservati i capitoli della tua condotta, intavolati tra te e il diletto figlio Agostino (Spinola), del titolo di Santo Apollinare prete cardinale, nostro e della Santa Romana Chiesa Camerlengo, come se qui fossero integralmente inseriti. Noi pertanto in virtù di santa obediienza comandiamo a tutti e singoli gli uomini della predetta terra, porto e galee; e a quelli di tutto lo Stato e dominio della Santa Chiesa Romana, specialmente nei luoghi litorani, tanto del Tirreno quanto dell'Adriatico, e similmente a tutte le comunità, popoli e particolari persone, e ai loro governatori comandiamo che ti riconoscano per Capitano generale delle galee e per commissario nostro, e ti obbediscano come si

deve e si suole, e ti diano sempre e dovunque favore e assistenza. Altresi comandiamo a coloro cui spetta di somministrarti ciò che ti devono secondo le leggi e le consuetudini, nonostante qualunque cosa in contrario. Vogliamo tuttavia che, prima di prender possesso del detto ufficio, tu debba essere tenuto a prestare il consueto giuramento nelle mani dell'istesso Camerlengo e a promettere e mantenere le altre convenzioni, secondo il tenore dei predetti capitoli.

(Dato in Roma, addì venti del mese di novembre, 1534. Anno primo del Pontificato. Blosio. Agostino Cardinal Camerlengo)».

Le battaglie: La Goletta, Corfù e i trionfi sconosciuti dell'Orsino

Nell'ambiente della loggia l'unica scena di combattimento per mare, pervenutaci per intero, è la battaglia che

riteniamo sia lo scontro tra Cristiani e Turchi, avvenuto nel golfo tunisino o della Goletta. In quest'occasione, il 14 luglio 1535, le flotte della lega cristiana sconfissero il Barbarossa e la sua flotta. L'ipotesi dell'identificazione dell'affresco con la battaglia della Goletta (fig. 49) ci appare verosimile per il fatto che lo scontro si svolge all'interno di un golfo ben chiuso. Inoltre, il riferimento alla Goletta potrebbe essere confermato dal fatto che non si è verificato, entro il 1539 (anno di abbandono del feudo di Anguillara Sabazia da parte del committente) altro combattimento per mare, con una vittoria così evidente da parte dei Cristiani.

Per la diversa conformazione geografica pare improbabile possa trattarsi di una battaglia presso Castro della Puglia o di quella pure della presa di Castelnuovo, poiché non compare la fortezza omonima. La «tenuta allora dai Turchi, dentro il primo cerchio delle bocche di Cattaro», sulla sinistra di chi entrando la cerca, lu-

50. Particolare durante il restauro della battaglia di Tunisi: una delle galee del Pontefice, di Carlo V e di Gentil Virginio Orsini



assai caratteristico in Dalmazia, sporgente tra le terre dei Veneti e dei Ragusei, e perciò preso e ripreso più volte dai Cristiani e dai Turchi...»⁹. Né si può pensare alla terribile sconfitta inflitta a Dragut, all'isola di Capraia, il 2 giugno 1540, poiché è coeva al possesso del feudo di Anguillara da parte di Pierluigi Farnese.

Il Guglielmotti, l'attento descrittore ottocentesco della guerra dei pirati, fornisce, attraverso le emozioni degli storici contemporanei alle spedizioni cristiane, prezioso materiale per comprendere le diverse strategie adoperate in quelle battaglie che rientrano nella campagna di mare promossa dal Pontefice e dall'imperatore Carlo V, con il fine di appropriarsi del dominio dei commerci marittimi del Mediterraneo.

Una puntuale verifica delle strategie di attacco e di difesa citate dallo stesso Guglielmotti per la battaglia della Goletta è resa difficoltosa dalle numerose cadute di colore nell'affresco¹¹, in parti-

colare, in corrispondenza degli stemmi e dei vessilli delle galee (fig. 50).

Procediamo a esaminare cosa si vede nella scena della battaglia, raffigurata con tanta precisione descrittiva, nella sala della loggia.

Chiari i maggiori schieramenti delle navi: a sinistra l'esercito cristiano e a destra ciò che rimane della flotta turca. Il punto di scontro dei due avversari è in asse a una fortezza-torre di avvistamento, sita a sinistra, sulla costa, che in un primo tempo, aveva fatto pensare alla fortezza della Goletta. Ciò si esclude per la mancanza delle «batterie alte e basse in tutto il giro», per tutti gli interessanti particolari citati dal Guglielmotti quali l'ubicazione della «fortezza... sulla bocca tra il mare e lo stagno» o le modifiche realizzate dal Barbarossa sull'edificio¹². Non sono visibili figure di combattenti (fig. 51) quando, invece, nel caso delle galee si riescono a intravedere le minute teste dei rematori e dell'equipaggio (figg.

51-52). Non può, dunque, trattarsi della fortezza strategica del Barbarossa che doveva, invece, trovarsi sul canale. D'altronde, nei tre disegni, attribuiti a Baldassarre Peruzzi, menzionati da Anna De Luca¹³, ci sono diversi gruppi di edifici o torri di avvistamento. Si ipotizza che la torre-fortezza in questione sia uno di questi che, in quel periodo, si ergeva sulle coste del golfo di Tunisi.

Nell'esercito cristiano¹⁴ si può notare lo stendardo Pontificio di Paolo III Farnese, probabilmente con i «sei gigli d'oro in campo azzurro»¹⁵, affiancato dal vessillo bianco dell'imperatore, con un tondo azzurro e «l'aquilone nel mezzo». Visibili le galee di Gentil Virginio, con le bande trasversali bianche e rosse come vuole la tradizione della famiglia Orsini. Secondo il Guglielmotti, infatti, dodici erano le galee di cui si servì l'Orsino nella battaglia della Goletta, tutte riconoscibili nel nostro affresco. Difficile, invece, individuare le «Capitane» di Genova e di Malta. È probabile che laddove si vedano vessilli bianchi siano gli stendardi aventi la «Croce rossa in campo bianco» di Genova; la croce è evidentemente caduta per la maggior delicatezza del colore rosso. Di difficile riconoscimento i vessilli gerosolimitani dell'Ordine di Malta, «Croce bianca in campo rosso».

«Navigli piratici»¹⁶, battenti bandiera rossa con una mezzaluna, con tre mezze lune o vessilli verdi, volgono in fuga. Un barile pieno di esplosivo, in basso, a metà circa dell'affresco, ha fatto saltare una nave turca: si intravede un vessillo turco in acqua, non molto distante dalle galee piratesche che corrono via veloci.

A terra sbarcano le navi turche laddove gli uomini di Barbarossa saranno accolti e sbaragliati dal Marchese Del Vasto.

Osservando ancora il disegno del Peruzzi, si intuisce la particolare conformazione geografica del luogo: la Goletta

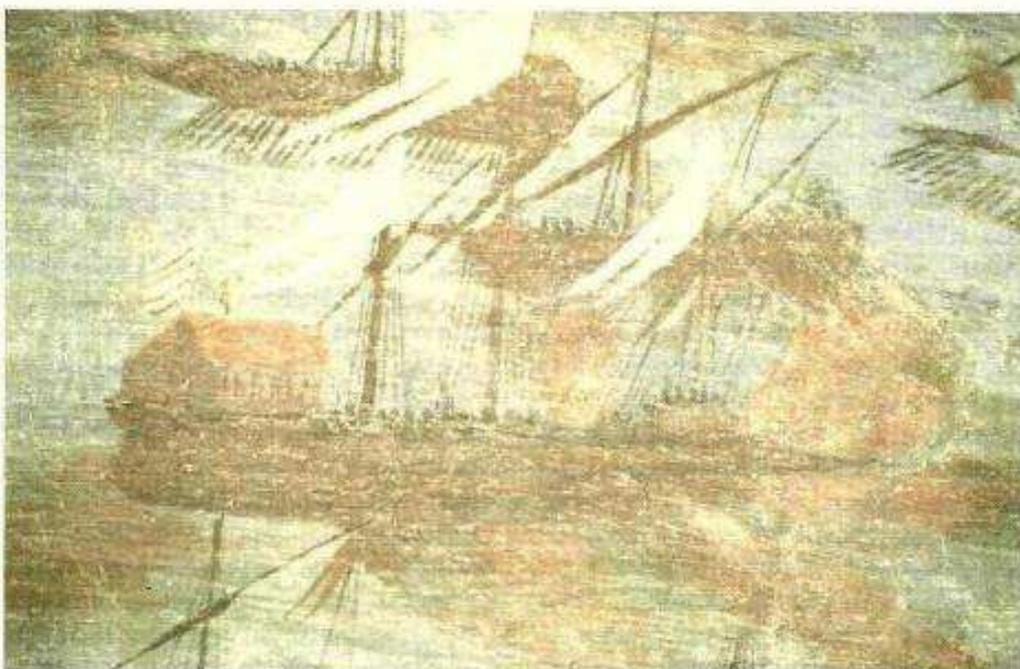
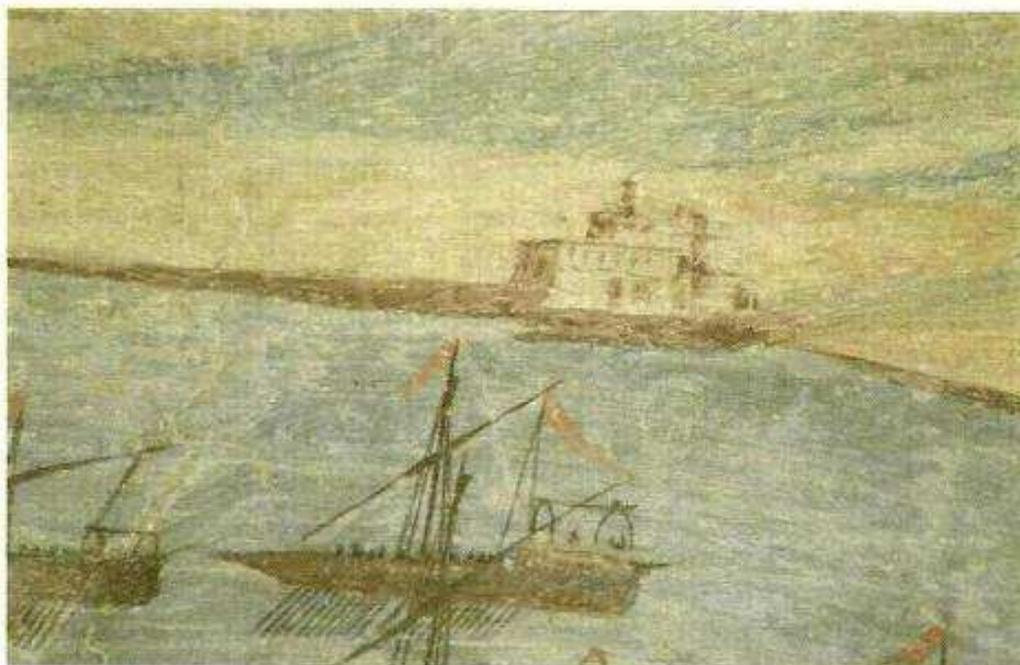
51. *La battaglia della Goletta: particolare di un edificio costiero del golfo di Tunisi con un gruppo di galee turche*
52. *La battaglia della Goletta: una galea di Gentil Virginio Orsini*

è collegata allo stagno, attraverso un canale.

Si ipotizza che la descrizione di Anguillara coincida con il momento della battaglia marittima, svoltosi nella Goletta e che il tratto di mare, antistante alla terraferma, sia una sezione del golfo, visto di fianco, rispetto al disegno del Peruzzi.

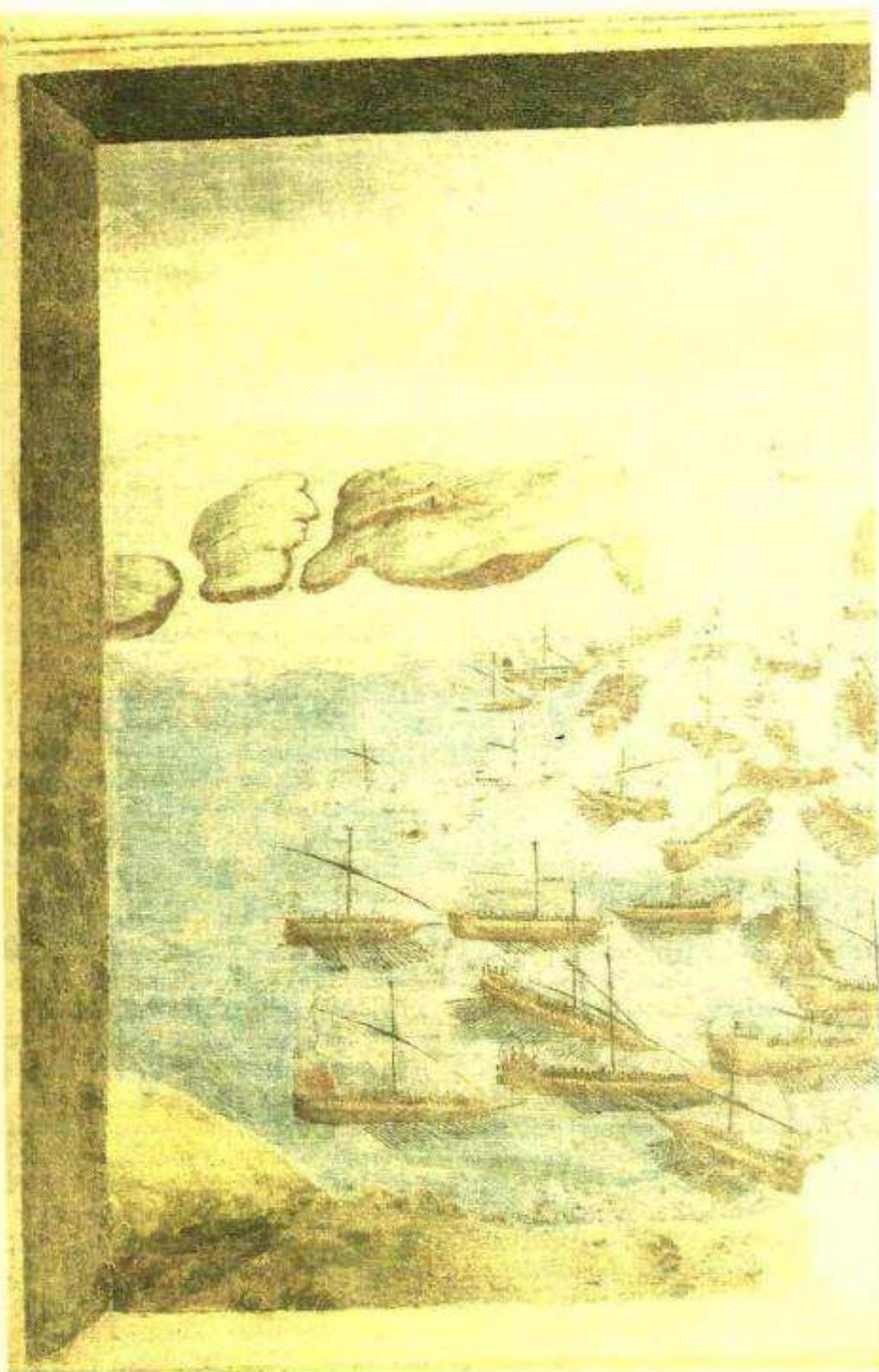
Mi pare naturale che Virginio, in qualità di condottiero di mare, abbia voluto evidenziare soprattutto le sue gesta, esaltando in misura minore le imprese per terra.

Il Guglielmotti, riprendendo il Bosio quasi letteralmente, racconta, in modo vivace e divertente, lo svolgimento della lotta: «Ecco addì quattordici del mese di Luglio, terminati i lavori di assedio, e aperto da tre parti il fuoco di breccia, ecco a sollecita espugnazione venire le galee dalla parte del mare, secondo il disegno stabilito nel consiglio di guerra, coll'intervento dei due capitani di Roma e di Malta. Le navi grosse addietro, e le galee in prima linea disalberate, divise in tre squadre, e ciascuna squadra in due sezioni a coppia colle gomene da poppa a poppa, per andare, levarsi, tornare e battere alternatamente, in quel medesimo modo che erasi osservato, e ho descritto per l'espugnazione di Corone»¹⁷. Continua la descrizione: «Remigavano a quartieri, or queste or quelle, col palamento proprio per venire avanti, e col palamento altrui per dare indietro, massime in caso d'avaria e giuocando l'artiglieria, e volgendosi in distanza, e ritornando all'attacco per turno, ora la prima ora la seconda sezione, l'una caricando i pezzi nella ritirata, e l'altra scaricandoli a furia nell'attacco, con un girar continuo da terra al largo e viceversa, come farebbero le fanterie ordinate in colonna per fuochi di drappelli. Questa manovra, eseguita con rara precisione dai marinai, ammirata da Cesare e dagli altri



osservatori riduceva a disperazione i Turchi: i quali non potevano accertare la punteria, né vedere l'effetto d'un sol colpo sopra quei legni giranti che senza risquitto li tormentavano... In somma

dopo otto ore continue di fuoco vivissimo dalle batterie di terra, e dopo il simultaneo ronzare delle galee, come si è detto all'alba del mezzodì dalla parte del mare, dove tra i primi sovrastava



l'Orsino; ... irrompono e con tanta prestezza e con tanto impeto che il giudeo, il Cacciadiavoli, e quanti erano pirati di nome e di fatto infernali, trovano a pena la strada e il tempo di fuggirsi verso Tunisi pel ponte di legno, quando gli assalitori, vi entrarono da ogni altra parte e vi piantano le loro bandiere».

Vi sono varie raffigurazioni della Guerra di Tunisi e della battaglia della Goletta. Carlo V aveva voluto che il pittore fiammingo Vermeyen¹⁸, lo seguisse nella sua impresa, documentandone, insieme ad alcuni suoi collaboratori, i momenti salienti. Ne derivarono i dodici arazzi, «La serie della conquista di Tunisi da parte di Carlo V», realizzati tra il 1546 e il 1554, oggi conservati a Madrid, al Patrimonio Nacional, i cui cartoni sono, invece, custoditi al Kunsthistorisches Museum di Vienna¹⁹. Le opere del Vermeyen, elegante e ampia documentazione grafica degli eventi militari della presa di Tunisi, sarebbero all'origine di uno dei grandi cristalli, incisi appositamente per la cassetta Farnese da Giovanni Bernardi: il cristallo²⁰ rappresenta la battaglia di Tunisi (non venne mai inserito nella cassetta). Il Bernardi guarda al Vermejen, in particolare, per la fedele rappresentazione cartografica della Goletta. Non a caso si notano nitidamente nel medaglione ovale, inciso su cristallo di rocca, il golfo di Tunisi, il canale, lo stagno e la città. Secondo la Dacos²¹ a ispirare il Bernardi non sarebbe stato l'artista fiammingo ma il suo aiutante e collaboratore Posthumus. Posthumus (o Herman Postma) avrebbe realizzato una perduta *Presa della Goletta* su di un arco di trionfo innalzato a Roma nel 1536, per celebrare l'ingresso di Carlo V, insieme ad altri artisti, tra cui Francesco Salviati che eseguì un *Trionfo dell'Africa*.

Esiste un'altra scena di una *Presa della Goletta*, incisa su di una placchetta in

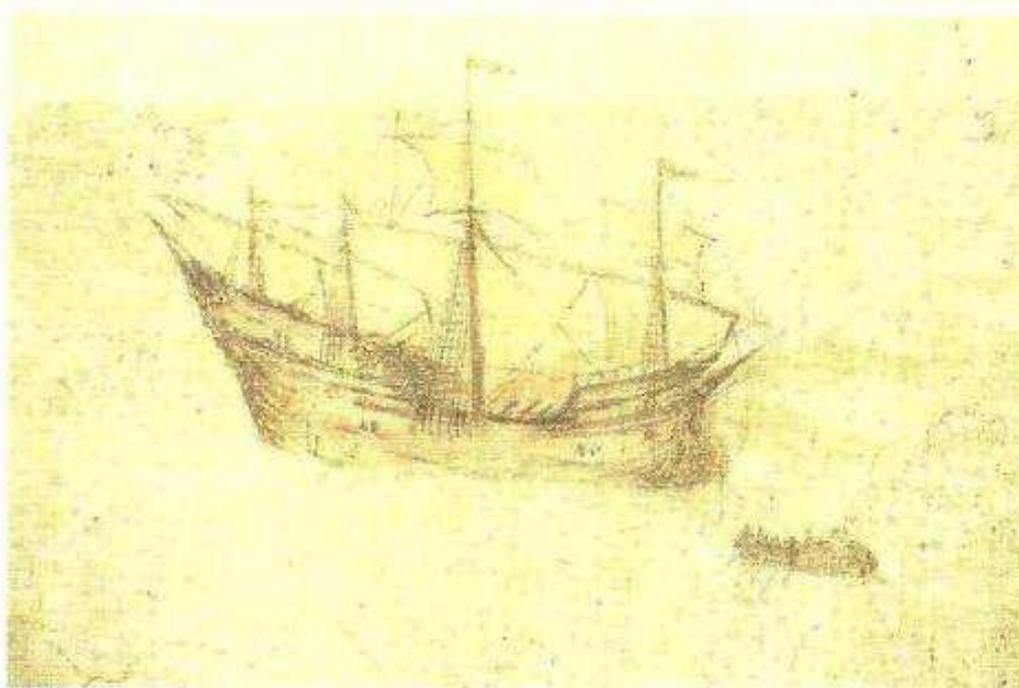
bronzo, custodita a Roma, nel Museo Nazionale di Palazzo Venezia, avente dimensioni assai più piccole dei cristalli relativi alla cassetta Farnese.

La Dacos ha sottolineato²² l'esistenza nel 1535, a Roma, di un altro disegno della Goletta: «Un grandissimo e nobile disegno della Goletta con tutte le misure de' ripari e lochi ove si son menate le navi». In una lettera del 20 agosto 1535, Giovio (Lettere, 1, 1956, p.162) scrive che ne avrebbe mandato «un bel schizzo» al Cardinale Rodolfo Pio di Carpi.

Queste sono solo alcune delle opere coeve all'affresco di Anguillara, conosciute a Roma, aventi come soggetto Tunisi, la Goletta e la battaglia del 1535.

Eleganti le esecuzioni di Vermejen per la ricchezza e il fasto dei particolari. Il fiammingo, in qualità di pittore di corte, aveva il compito di rappresentare le gesta del suo imperatore, Carlo V, nella maniera più consona alla corona spagnola, più solenne e ufficiale. Ben diverso, invece, il senso con cui è stata pensata la modesta Goletta di Anguillara, probabilmente, ideata come una reale e personale memoria del committente nel suo palazzetto di campagna, luogo prediletto di riposo dalle fatiche imprenditoriali e di mare. A tal fine Virginio avrebbe perfino suggerito all'artista la posizione delle numerose galee e ciò potrebbe essere dimostrato dal fatto che nell'affresco sono visibili ben ventitré giornate lavorative²³.

L'evento della Goletta fu il primo trionfo del committente come capitano d'armata della flotta pontificia nonché tra le più prestigiose vittorie cristiane: una sua raffigurazione non poteva mancare nella sala della loggia. Dal Guglielmotti²⁴: «Non si potrebbero noverare facilmente tutti i vantaggi della vittoria: acquisto della principale fortezza, chiave del regno, riputazione cresciuta alle armi cristiane, avvillimento dei nemici, disordine portato dai fuggitivi dentro Tunisi;



e sopra ogni altra cosa, cattura di tutti i bastimenti barbareschi, senza perderne pur uno... annichilate sul mare le forze navali dei maggiori pirati».

Le uniche rappresentazioni che più si avvicinano ad Anguillara, per l'impostazione delle vedute e per l'incorniciatura delle varie scene, sono gli otto affreschi dell'Alhambra²⁵ a Granada, di Julio Aquiles e di Alejandro Mayner, realizzati tra il 1539 e il 1546, sul tema della spedizione di Tunisi. Anche qui una delle caratteristiche più evidenti delle pitture è la precisione descrittiva; tuttavia, pur essendo trattato in modo specifico il tema della presa della Goletta, si discosta dalla maniera puntuale con cui sarebbero stati raffigurati ad Anguillara il combattimento per mare, le strategie e le disposizioni delle navi.

Sulla parete adiacente (quella dell'apertura cinquecentesca) è visibile un frammento di battaglia, probabilmente corrispondente all'evento della lotta di Corfù (fig. 53), combattuta tra Cristiani e Turchi, il 25 settembre del 1538. L'iso-

la di Corfù è caratterizzata dalla vicinanza di «quattro isolette chiamate dagli antichi Ericusa, Elafusa, Marate e Mutace»²⁶. Gli isolotti, raffigurati nell'affresco in maniera fantastica, fanno pensare a Corfù: sono rappresentati al di sopra dello scontro per mare o, più esattamente, al di sopra del momento successivo alla battaglia poiché le vele sono tutte ammainate.

Le galee sono ferme: in quest'occasione c'è stata una sconfitta da parte dei cristiani e, in particolare, una disfatta personale di Andrea Doria²⁷.

Sulle altre pareti, dal lato dell'apertura ottocentesca e dell'altra porta chiusa durante gli ultimi lavori, ciò che rimane della rappresentazione di battaglie navali è ben poco. Si tratta probabilmente sempre di combattimenti anteriori al 1537. Forse le pitture si riferiscono alla cacciata dei convogli nemici a Castro della Puglia l'8 luglio 1537, da parte di sei galee dell'Orsino, unito all'armata del Doria e forse, in questo caso, alla già citata presa di Castelnuovo, svoltasi dopo Corfù.

È interessante ricordare che il maggior trionfo di Gentil Virginio fu il 2 giugno del 1540 allorché sconfisse a Capraja, isoletta dei Genovesi, sita oltre le Bocche di Bonifacio, il pirata Dragut. Dal Guglielmotti: «Splendido successo senza niuna perdita dei nostri: mila duecento Cristiani liberati dalla schiavitù, altrettanti Turchi fatti prigionieri, catturato il terribile Dragut, in catena l'aiutante Manni, presi nove bastimenti nemici. Tra quelli due lasciati alla cala Orsini riconobbe e recuperò intatta la galea del Bibbiena, che avevano perduta due anni prima nello scontro del ventisette settembre alla Prevesa»²⁸.

Se si fosse rinvenuta la raffigurazione della spedizione di Bonifacio tanto favorevole all'Orsino avremmo dovuto datare la sala al 1540. Per il resto non è possibile riconoscere, da questo lato, verso l'attuale Segreteria, le altre scene di battaglia, a causa delle numerose lacune. Della battaglia che affianca la Goletta s'intravedono soltanto alcuni vessilli turchi, verdi con le mezzelune. Osservando, poi, l'affresco lacunoso, che si trova alla sinistra per chi entra dalla porta ottocentesca, si nota una raffinatissima galea (fig. 54), attribuita a un artista della bottega di livello superiore al pittore della lotta pervenuta per intero.

Di Gentil Virginio non si fa menzione alcuna nella lapide posta da Carlo V nella Basilica Vaticana, dopo la vittoria di Tunisi, nell'atrio esterno della Basilica Canonica²⁹. La fama stranamente passata sotto silenzio dell'Orsino fu notata solo dal Guglielmotti: «Qual meraviglia che i minuti particolari e i fatti egregi dei nostri marinai non suonino più che tanto nella storia, quando dello stesso nobilissimo condottiero e prode romano, stato sempre a' fianchi di Carlo, per suo rispetto, si tace anche il nome nelle iscrizioni monumentali di Roma?»

Molto esigue, dunque, le fonti e le

notizie sulla vita del misterioso Gentil Virginio, ultimo conte dell'Anguillara. L'inaspettata e importante scoperta di questi affreschi, nelle sale del Palazzo Orsini di Anguillara, sembra voglia compensare la storia e ogni sorta di *damnatio memoriae* di questo personaggio, riconferendogli, nel clima della sua celebrazione, valore e dignità.

La volta: le grottesche e i loro miti

«Le grottesche sono una specie di pittura licenziosa e ridicola molto fatte dagli antichi per ornamenti di vani, dove in alcuni luoghi non stava ben altro che cose in aria; per il che facevano in quelle tutte sconciature di mostri per strattezza della natura e per gricciolo e ghiribizzo degli artefici, i quali fanno in quelle cose senza alcuna regola, apiccando a un sottilissimo filo un peso che non si può reggere a un cavallo le gambe di foglie, a un uomo le gambe di gru et infiniti sciarpelloni e passerotti, e chi più stranamente se gli immaginava, quello era tenuto più valente. Furono poi regolate e per fregi e per spartimento fatto/bellissimi andari; così gli stucchi mescolarono quelle con la pittura. E si inanzi andò questa pratica, che in Roma et in ogni luogo dove i Romani risedevano, ve n'è ancora conservato qualche vestigio e nel vero che tocche d'oro et intagliate di stucchi, elle sono opera allegra e dilettevole a vedere...»

In tal modo esordiva Giorgio Vasari, sin dalla prima edizione del 1550 nelle sue celeberrime *Vite*³⁰. Tra i saggi d'introduzione al suo testo, relativi all'architettura e alla scultura, troviamo nella parte dedicata alla pittura la descrizione di «come si lavorino le grottesche con lo stucco». Così ricorda il pittore biografo il tema proprio della grottesca, nella vivacità delle «loro storiette di figure piccole e colorite»: «Se ne veggono delle antiche in

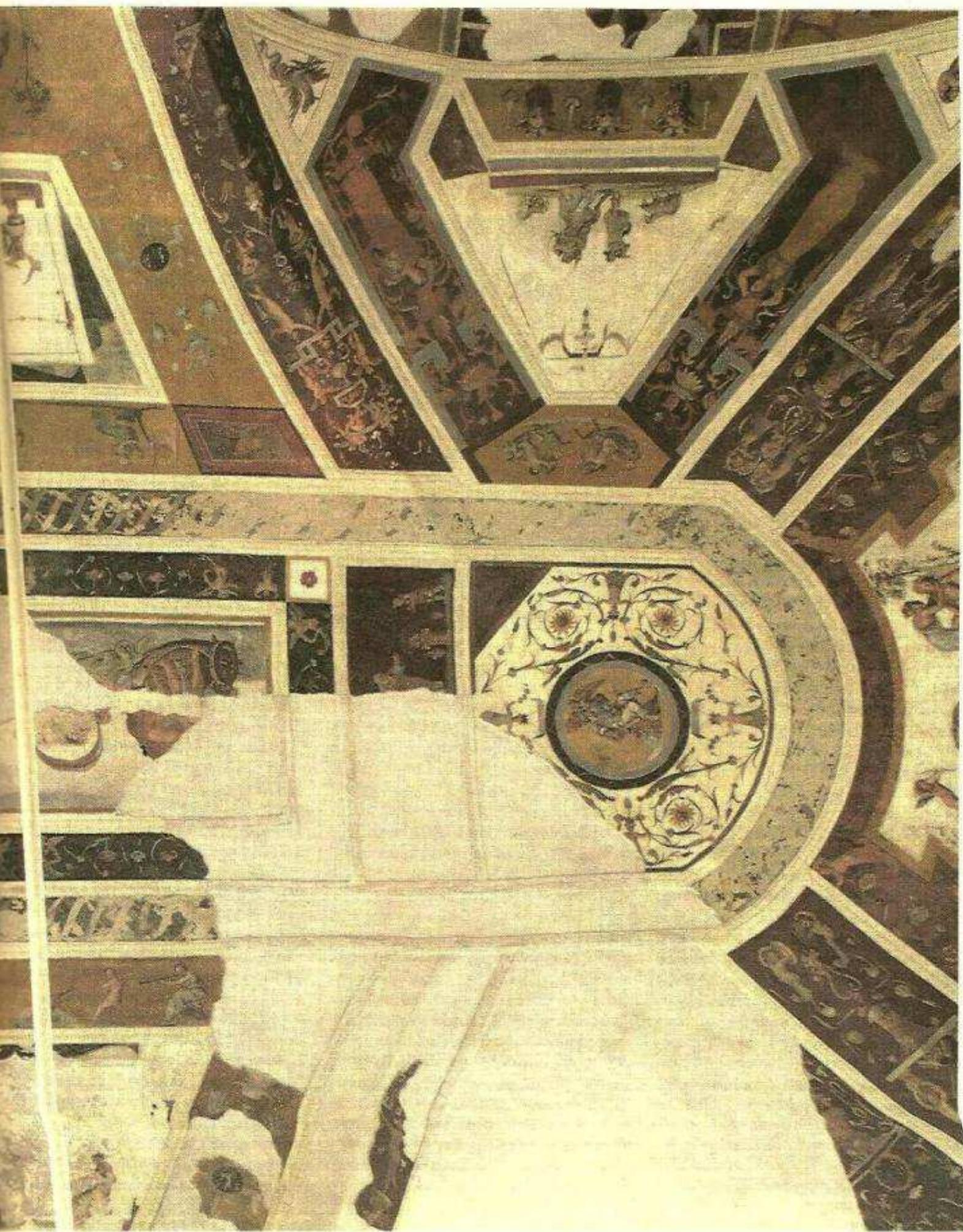
infiniti luoghi a Roma et in Pozzuolo vicino Napoli». A Roma, fin dai primi anni del Cinquecento, influenzò notevolmente gli artisti dell'epoca la scoperta delle decorazioni nei resti sotterranei della Domus Aurea di Nerone, da cui derivò la denominazione di «grottesche».

Il desiderio di conoscere l'antico e di riferirsi ai modelli classici sollecitava i più famosi pittori a visitare luoghi come la stessa Domus Aurea e altri numerosi resti di edifici di età imperiale tra Pozzuoli e Baia, gli stessi citati dal Vasari. Non a caso numerosi sono negli ambienti neroniani i graffiti e le firme dei visitatori di quel tempo. Ad esempio, nella quarta arcata, si nota la firma di Perino Fiorentino ovvero di Perin del Vaga. André Chastel³¹ ricorda che «verso il 1500 la documentazione era già abbondante e in modo del tutto spontaneo si cominciava a utilizzare in pittura riprendendone i motivi sulle cornici, sugli zoccoli e nelle volte. Filippino Lippi è stato tra i primi a sfruttarle nella Cappella Carafa della chiesa della Minerva a Roma (1486-1493) nelle «candelabre» iscritte sui pilastri dell'incorniciatura. Ne hanno ripreso i motivi Pinturicchio e Signorelli, il primo all'Arco di Coeli e negli appartamenti Borgia, il secondo nella cappella di San Brizio a Orvieto; e quindi dopo di loro il Sodoma a Monte Oliveto, l'Aspertini in San Frediano (1508) a Lucca e Peruzzi in Sant'Onofrio (1510 ca) a Roma».

È negli anni 1515-20 che la bottega di Raffaello, con uno dei suoi maggiori allievi Giovanni da Udine, interviene sul modello neroniano. Nelle logge di Raffaello in Vaticano, Giovanni ha dimostrato di essere come ricorda anche il Vasari, uno specialista dei disegni degli animali a tal punto che il suo libro di uccelli era «lo svago» di Raffaello³².

Le grottesche della Loggia di Anguillara sono vicine agli «ornamenti senza





nome» della scuola di Giovanni da Udine e rappresentano uno dei momenti di passaggio e di *trait d'union* tra i modelli sublimi della Loggia di Raffaello e altri ambienti in Vaticano, in particolare, della Stufetta del Cardinal Bibbiena e i cicli successivi di Castel S'Angelo²⁹.

Alla luce delle considerazioni or ora fatte sul carattere giocoso e paradossale delle grottesche, al limite tra la realtà e la fantasia, si comprende come sia difficile riconoscere, nell'ambiente delle logge, un programma iconografico unitario. Gli episodi delle scene, contornati dai raffinati stucchi e da «licenziose pitture», si ritrovano tutti, eccetto alcune di influenza tipicamente romana, nella mitologia greca e nel vasto patrimonio letterario latino. Per le immagini è stato fatto ricorso a più fonti tanto letterarie quanto figurative. I riferimenti più frequenti sono alle *Metamorfosi* di Ovidio (e ai temi che Ovidio aveva ripreso dalle opere Esiodee: il *Catalogo delle donne*, la *Teogonia*); tra le fonti figurative ricorrono alcuni disegni di Giulio Romano.

Negli anni in cui vengono realizzate le pitture di Anguillara non vi sono ancora manuali o repertori iconografici ispirati alla mitologia classica: gli studi di Lilio Gregorio Giraldi risalgono solo al 1548, di Natalis Comis al 1551 o di Vincenzo Cartari al 1556 fino a Cesare Ripa nel 1593 e così via. Dunque, dalla fine del Quattrocento fino alla prima metà del Cinquecento, gli artisti dipingevano ispirandosi alle opere degli antichi che, a poco a poco venivano scoperte, elaborando, su consiglio di dotti committenti ed eruditi umanisti del tempo, un patrimonio di connessioni ideologiche e simboliche tra le immagini della mitologia e il mondo contemporaneo. Come ha scritto Donald J. Gorgon, uno degli allievi più rinomati di Warburg, grande studioso dei miti e di ogni sorta di paganesimo nel Rinascimento³⁰: «... In que-

sto continuo richiamo da una figurazione a un concetto, da un'immagine a una parola... ci sono lucide indicazioni di studio, programmi fecondi di indagini... sono discorsi sulla pace e la guerra intrecciati allo splendido giuoco di immagini degli dei della Grecia...». Questo secondo caso forse è l'episodio della Loggia di Anguillara: qui gli artisti della bottega che vi operarono sono stati lasciati liberi nell'esecuzione di miti, di girali, delle svariate figurine e degli uccelli variopinti. Di contro alla maggior attinenza alla realtà delle scene di battaglia sulle pareti, del probabile ritratto del committente come allegoria dell'Autunno sul pilastro centrale delle arcate, della specchiatura centrale della volta con la celebrazione del trionfo dell'Orsino quale capitano d'armata, tutte le altre decorazioni e scene mitologiche sono forse dilettevole ornamento destinato a sottolineare l'idea di realizzare nel loggiato un ambiente di riposo.

Ci si limiterà, in questo studio di approccio all'ambiente della loggia, a identificare alcune fonti letterarie e figurative.

La lettura che ci si accinge a fare risulta difficoltosa a causa delle numerose lacune, con cui gli affreschi sono giunti fino a noi.

Il riquadro centrale

Qui la specchiatura con le scene principali (figg. 55-56) è un rettangolo concluso, sui lati brevi, da due semicerchi (per riprendere il motivo degli archi), contenenti due medaglioni. Cinque le scene: il trionfo di Nettuno e Anfitrite (Scena 1); due immagini di riti (Scene 6-7); i medaglioni con la Vittoria che incorona un condottiero, probabile allegoria del trionfo di Gentil Virginio (Scena 4); la Vittoria-Fama che scrive sul suo scudo (Scena 5).

Nella prima scena è probabile che fosse rappresentato il cocchio marino di Nettuno, signore degli oceani, e della sua sposa la nereide Anfitrite. Completamente muti ci sono pervenuti i loro corpi, di cui si intravedono soltanto le gambe e la parte finale del tridente di Poseidone; si scorge pure il piede del dio appoggiato sul suo carro, trainato da delfini, mostri e cavalli marini. La raffigurazione di Poseidone avente il piede su di uno scafo che tiene in mano il suo simbolo, il tridente era piuttosto frequente nell'antichità: un esempio sono le statue di Lisippo del 350-340 circa a.C., di cui abbiamo due copie romane nelle sale dei Musei Vaticani. L'iconografia del tragitto marino del dio con Anfitrite è più rara: una comparso nel sarcofago di Domizio Enobarbo del 100 a.C., nella Glittoteca di Monaco. Il figlio di Nettuno, Tritone, che, in genere è rappresentato intento a suonare il corno, nell'affresco di Anguillara, si può identificare, invece, con un fiume, avente sulla spalla un vaso da cui fuoriesce acqua in abbondanza. Ad Andrea Doria, negli stessi anni, è caro il tema di Nettuno nella sua residenza genovese di Fassolo. Come dio del mare, Nettuno, doveva aver protetto i nobili condottieri: laddove il Doria si fa ritrarre come Nettuno³¹ l'Orsino si fa rappresentare come protetto vincitore dello stesso dio, tra rose e stemmi di famiglia.

La celebrazione continua con il medaglione dell'incoronazione del condottiero da parte della Vittoria. Il tema della dea alata che incorona il vincitore, trasmettendo al prescelto la vittoria decisa dagli dei, è un motivo molto antico. Giulio Romano lo riutilizzò e lo reinventò, in occasione della realizzazione dei diversi apparati effimeri e archi di trionfo, al fine di festeggiare l'entrata, nel 1530, dell'imperatore Carlo V nella città di Mantova. La Vittoria alata della Galleria Albertina di Vienna e *La Vittoria che scrive sullo scudo* di

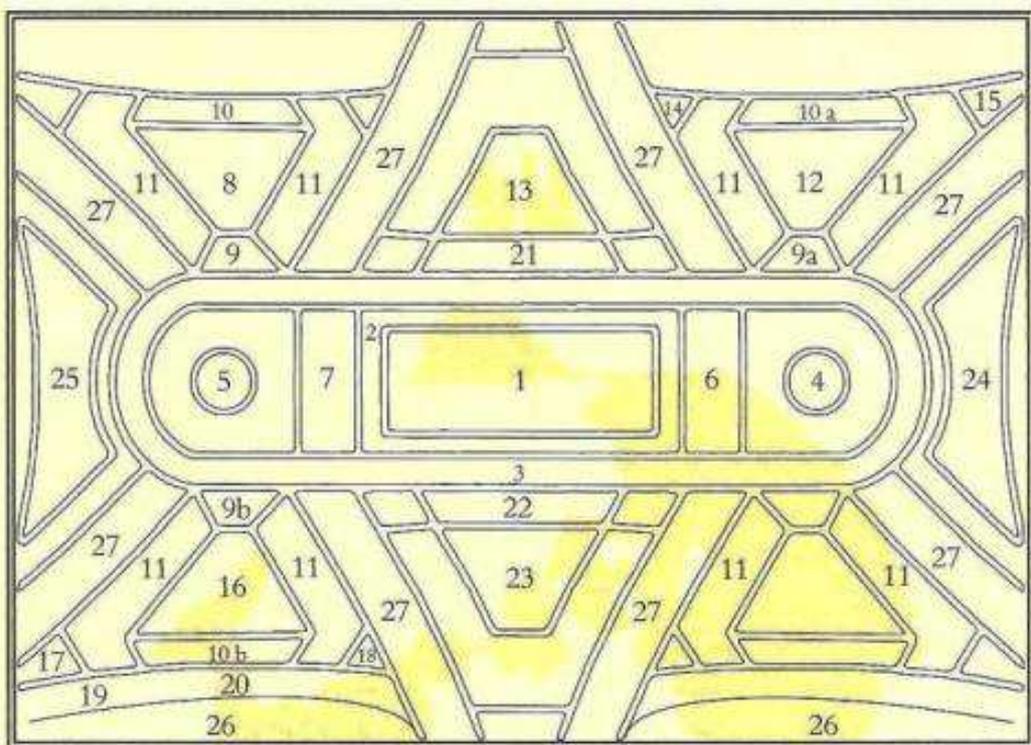
55. Visione di insieme della volta

56. Grafico per le individuazioni degli episodi mitologici raffigurati nella volta



Elenco delle scene raffigurate sulla volta

- 1) Il viaggio per mare di Nettuno e Anfirite.
- 2) Decorazione a grottesca con la rosa, parte dello stemma degli Orsini.
- 3) Decorazione nastriforme.
- 4) La Vittoria incorona un condottiero.
- 5) La Vittoria-Fama scrive sullo scudo il nome del vincitore.
- 6) Un rito con un vecchio e un bambino.
- 7) Un rito floreale e Pelope.
- 8) Danae e Perseo approdano all'isola di Serifo.
- 9-9a-9b) Alcune figurine cavalcano mostri marini.
- 10-10a-10b) Mascheroni.
- 11) Grottesche con figure femminili.
- 12) Pan assale una ninfa.
- 13) Luccisione di Medusa e la nascita di Pegaso.
- 14) Un drago alato con la testa di cavallo.
- 15) Una fanciulla con un velo sulla testa.
- 16) Scena d'amore.
- 17) Un putto alato con un carteggio.
- 18) Figura femminile alata con un drappo.
- 19) Il gioco della pallamaglio.
- 20) Un bambino trascina un toro.
- 21) Allegoria della Musica.
- 22) Allegoria della Musica.
- 23) Due figure femminili sedute e un uomo in piedi.
- 24) La morte di Adone.
- 25) Il ratto di Europa.
- 26) Sottoarchi con grottesche e gorgoneion.
- 27) Costoloni con grottesche a candelabre.



- affresco
- zona neutra

nome del vincitore con accanto un'armatura³⁶. Il sapore è lo stesso nelle scene dei medaglioni dove trionfano le Vittorie: la

Vittoria alata intenta a incoronare e la Vittoria-Fama (fig. 57) impegnata a suggellare per sempre il nome del vincitore.

Le scene delle sezioni rettangolari della specchiatura centrale, accanto ai medaglioni di chiaro sapore romano, sono cor

57. Particolare della volta: la Vittoria-Fama scrive sullo scudo il nome del vincitore

58. Una parete della volta.

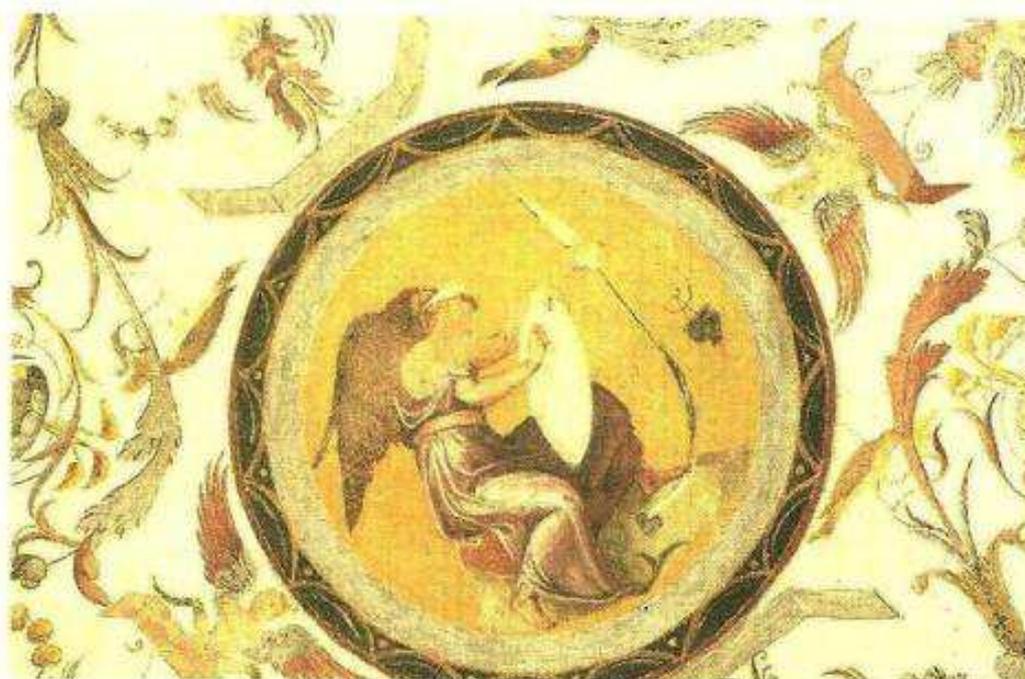
Il ratto di Europa con grottesche

rispondenti e potrebbero rappresentare il medesimo argomento: un rito. La scena n. 6 ci è giunta del tutto lacunosa: gli unici elementi visibili sono un vecchio e una cesta di fiori. Nell'altra sezione rettangolare, la n. 7, l'episodio è di difficile interpretazione. Il protagonista è un uomo con una lunga tunica: sembra avere un braccio finto, azzurro come i suoi abiti. Due fanciulle gli vanno incontro con ceste di fiori come se fossero offerte. Potrebbe trattarsi di Pelope, il giovinetto, con la spalla d'avorio, di cui si innamorò Poseidone. Probabile il riferimento alle *Quinquatrie*, le feste in onore di Minerva che venivano celebrate nell'antica Roma dal 19 al 24 marzo oppure alle celebri *Floralia*⁵⁷, durante le quali persone d'ambo i sessi gareggiavano in una corsa veloce, cariche di cesti di fiori, i cui petali venivano sfogliati e disseminati lungo la via per simboleggiare la fugacità della bellezza giovanile. I due episodi, comunque, fanno pensare a una celebrazione della Primavera, forse, in relazione al fatto che le prime partenze della lega cristiana alla volta dei Turchi furono in questa stagione.

Gli altri episodi:

Il ratto di Europa (scena 25)

La fonte letteraria della scena è senza dubbio l'opera di Ovidio *Le Metamorfosi*, in cui l'autore narra del rapimento di Europa (fig. 58), ingannata da Zeus che, trasformandosi in un toro, riesce a sedurla. La fanciulla si allontana, in groppa all'animale, salutando serenamente le sue compagne. Si può notare nei versi ovidiani⁵⁸ la corrispondenza con l'affresco del rapimento allorché Europa decide di salire sul dorso del «pacifico» animale: «Non vanno d'accordo né possono stare insieme la maestà e l'amore. Deposta la



dignità dello scettro, colui che è il padre e il re degli dei, la cui destra è armata dalle fiamme a tre lingue, lui che con un cenno scuote la terra, si riveste all'aspetto di un toro, entra nel gruppo delle giovenche e muggendo insieme a loro si pavoneggia sull'erba tenera. È bianco come la neve mai profanata, dall'impronta di un duro piede né ridotta in poltiglia dall'Austro piovoso; sul collo appaiono in rilievo i muscoli, dalle spalle gli pende la giogaia; ha corna piccole ma tali che si direbbero scolpite a mano e più trasparenti di una pura gemma; sulla sua fronte non si

addensano minacce e il suo occhio non fa paura ma ha un'espressione pacifica. La figlia di Agenore si stupisce che sia tanto ben fatto e che non sia bellicoso; eppur in un primo momento ha paura di toccarlo, anche se è così mite; ma poi si decide e va a porgere fiori bianchi al suo muso. Gode l'innamorato e, in attesa dello sperato piacere, le bacia le mani, mentre con grande fatica rimanda il resto. Intanto, scherzandole intorno, ora saltella sull'erba verde, ora stende il candido fianco sulla renna dorata, e dopo averle tolto a poco a poco ogni timore, le offre il petto perché lei vi

batta sopra la sua mano di vergine; ora le porge le corna perché vi intrecci delle nuove corone. Infine la principessa osa sedersi sulla schiena del toro, ignara di chi sia colui che sta cavalcando. È venuto il momento che il dio lasci pian piano la terra e la spiaggia: egli affonda quei piedi che non sono i suoi nell'acqua bassa, poi, vi si inoltra e porta via la sua preda in mezzo al mare. La fanciulla, piena di timore, si volge indietro a guardare il lido che hanno abbandonato, mentre con una mano si aggrappa a un corno e con l'altra si appoggia alla schiena del toro. Le vesti le ondeggiano intorno nel fremito del vento».

Vicino al ratto di Europa si notano, nonostante le grosse lacune, le immagini di nutrici con bambini, un satiro caneforo con un bambino³⁹, e una curiosa scena di sacrificio, in cui sono appena visibili alcuni fanciulli colti nell'atto di sacrificare una pecora. L'immagine è corrispondente a un'altra analoga sulla parete opposta dove, invece, è rappresentato il sacrificio di un cinghiale.

*Danae con Perseo (scena 8)
e l'uccisione di Medusa (scena 13)*

L'iconografia della scena raffigurante una donna con un bambino, sopra una sottile imbarcazione, trainata a riva da due uomini, è alquanto inusuale (fig. 59). La vicinanza, nella scena accanto, dell'episodio relativo all'uccisione di Medusa, mi ha fatto subito pensare a Danae che, con in braccio il piccolo Perseo approda sull'isola di Serifo, dove viene salvata dal re Polidette e da suo fratello Ditti. Così Apollodoro⁴⁰, nella sua *Biblioteca*, il repertorio principale di mitologia greca dell'antichità, narra il mito di Danae: «Acrisio interrogò l'oracolo in merito alla nascita di un erede maschio e il dio rispose che da sua figlia sarebbe stato generato un figlio che lo

avrebbe ucciso. Per timore di ciò, Acrisio fece costruire una stanza di bronzo sotterranea dove teneva rinchiusa Danae... Zeus si trasformò in una pioggia d'oro e penetrando attraverso il tetto sino al grembo di Danae si congiunse a lei. In seguito, quando Acrisio venne a sapere che dalla figlia era nato Perseo, non volle crederlo figlio di Zeus: rinchiuso la figlia e il neonato in un'arca e la gettò in mare. L'arca fu trasportata a Serifo, dove Ditti la trasse in salvo e allevò il bambino. A Serifo regnava Polidette, fratello di Ditti, il quale si innamorò di Danae...».

Alcuni autori parlano di un'arca lad-dove altri, invece, menzionano una cassa di legno. C'è chi, poi, come Esiodo, scrive di un'arca rifinitissima⁴¹. L'utilizzo da parte del pittore di una barca assai pregiata anziché di una cassa di legno o di un'arca, forse poteva porre dei dubbi sull'identificazione della scena con l'arrivo di Danae a Serifo, ma l'esistenza di un disegno attribuito a Giulio Romano nel museo Magnin di Digione⁴² aiuta ad avvalorare l'ipotesi. Vi è una stampa, poi, dello stesso soggetto, datata al 1543⁴³, che tra molte controversie è stata intitolata *Danae e il giovane Perseo sul mare Egeo*, in cui Danae è raffigurata su di una elegante imbarcazione. Sulla sinistra si mostra un edificio quadrangolare simile a una torre; accanto una barca, su cui è una donna afflitta, con il volto poggiato sulla mano; vicino a lei un uomo barbuto pone nella barca un bambino; dietro di loro alcuni alberi. Giulio Romano, eccellente inventore, evidentemente ha pensato bene (lo dimostra questo disegno) di trasformare l'arca in barca; il disegno di Digione forse è una possibile fonte figurativa ma, comunque, c'è da sottolineare che l'ambito della bottega di Anguillara è senz'altro di sapore giuliesco. A Digione è rappresentata la partenza da Argo, ad Anguillara l'arrivo a

Serifo, isola dove Danae è attesa dal re Polidette e da suo fratello Ditti. L'identificazione di Danae e di Perseo con i protagonisti dell'affresco di Anguillara potrebbe essere utile per eventuali conferme nello stesso disegno di Digione.

L'affresco, di alta qualità, è dello stesso artista che ha realizzato la scena del ratto di Elena, senza alcun dubbio il migliore della bottega che ha proceduto alla decorazione della loggia.

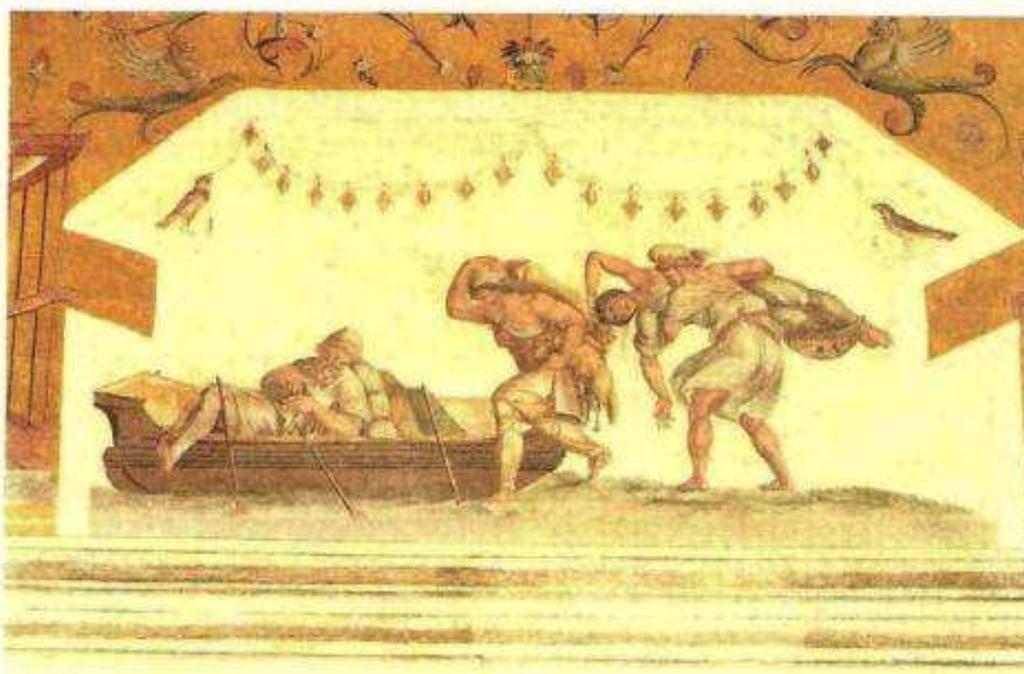
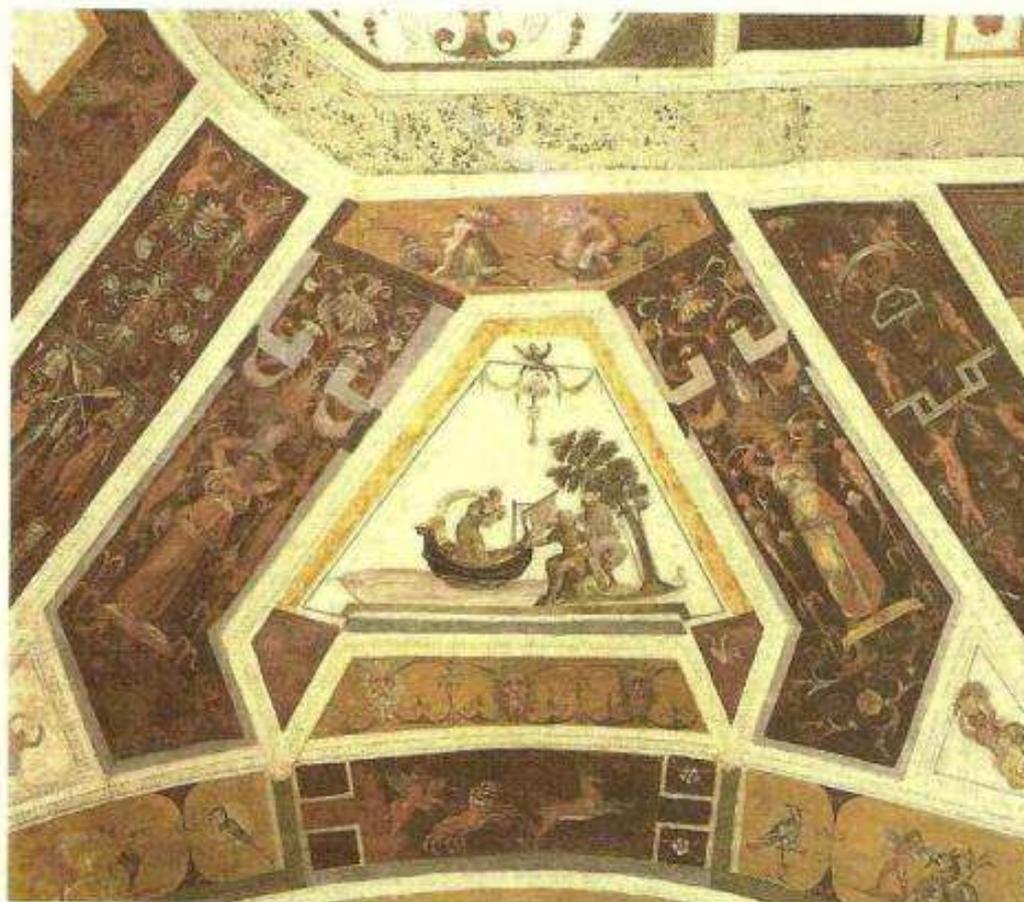
Probabilmente non è un caso che, nella scena successiva (scena 13) e nella stessa parete, sia riconoscibile l'uccisione di Medusa da parte di Perseo, nonostante una lacuna consenta di individuare solo i piedi di Medusa distesa, una parte di Pegaso, il cavallo alato che fuoriesce dalla sua testa e Perseo con la spada, quando ha appena sferrato il colpo mortale. Insolita l'iconografia di Medusa sdraiata ma la presenza del guerriero con la spada e di Pegaso non lascia dubbi sulla sua identificazione. Apollodoro racconta il momento in cui re Polidette costrinse Perseo a portargli la testa di Medusa, l'unica delle Gorgoni a essere mortale. Le Gorgoni erano mostri orribili: avevano le zanne grandi come quelle dei cinghiali e trasformavano in pietra chiunque le guardasse. Perseo, attraverso uno specchio, riuscì a non guardare Medusa e con l'aiuto di Atena sferrò il colpo mortale. Nell'antichità e nella tradizione, come dimostrano le svariate fonti letterarie⁴⁴, Perseo era considerato un guerriero terribile: è possibile che la sua presenza, al di sopra degli episodi relativi alle gesta dell'Orsino, si riferisca a un'associazione simbolica di Perseo-Virginio. Come Perseo che vinse «La Gorgone anguicrinita»⁴⁵, anche Gentil Virginio sconfisse mostri e demoni nelle sue ardue imprese marittime contro gli infedeli.

59. Particolare della volta: l'approdo di Danae e Perseo all'isola di Serifo
e Perseo all'isola di Serifo
60. Affresco della loggia. Parete est
Il rapimento di Elena

Il rapimento di Elena

Fin dall'inizio si è pensato al ratto di Elena (fig. 60) ma era difficile accettare l'idea di un rapimento forzato della donna dal momento che, di solito, Elena è stata sempre rappresentata come consenziente alla fuga. D'altra parte il giovane rapitore presentava alcune particolarità vicine a Paride, come i suoi attributi, il cappello frigio e le due pecore, portate in spalla dall'uomo che lo accompagna. Nell'affresco, Elena tenta di divincolarsi, senza alcun risultato, giacché viene trasportata su di una barca, dove un vecchio attende i due uomini. Elena, figlia di un altro amore di Giove, secondo la tradizione, sarebbe nata da un uovo depresso dalla madre Leda, dopo che Zeus, sotto forma di cigno l'aveva sedotta; fu la regina di Sparta e, per la sua bellezza, la causa della guerra di Troia. Fuggì, infatti, con Paride che la condusse a Troia, con buona parte delle ricchezze di Menelao.

Nel caso della loggia di Anguillara è possibile supporre che il tema dell'affresco trovi riscontro in una serie di disegni⁶⁶ realizzati in ambito raffaellesco, interpretati come «Ratto di Elena», in cui prevale l'Elena dissenziente, trascinata in una barca. Il soggetto è in relazione con uno studio di Raffaello raffigurante *Neoptolomeo che cattura Andromaca*, oggi, conservato a Chatswoth che fu, forse, una prima idea per la decorazione della camera da letto di Agostino Chigi nella Villa Farnesina⁶⁷. Lo studio è stato pure interpretato quale *Rapimento di Elena* e accostato a un'incisione di Marco Dentice⁶⁸, avente lo stesso tema, che ripete il formato in scala e la disposizione delle figure. Inoltre, si può ricordare l'affresco della volta, nell'ambiente d'ingresso, di Palazzo Spada a Roma, identificato ancora con *Il Rapimento di Elena*⁶⁹, attribuito a Luzio Romano (fig. 61). Un altro dipinto analogo di scuola raffaellesca, interpre-



61. Il rapimento di Elena. Affresco di Palazzo Spada a Roma attribuito a Luzzo Romano
 62. La loggia. Parete est. Pan assale una Ninfa



tato nello stesso modo, è conservato all'Hermitage⁵⁰. Vi è stata probabilmente una contaminazione, fin dall'antico, tra i due soggetti, per cui Andromaca è stata scambiata per Elena, anche in composizioni che si ispirano al disegno raffaellesco, come era avvenuto anche per Pandora e Psiche⁵¹. Il tema ha avuto, evidentemente, una discreta fortuna in questo periodo, dal momento che esistono pure diverse maioliche con lo stesso soggetto, tra cui una di Francesco Xanto del 1537, oggi, nel Museo Fabre, a Montpellier⁵².

Nella decorazione della loggia, la presenza del ratto di Elena ben si inserisce nel contesto dell'esaltazione del motivo del «thiasos» marino⁵³ e delle raffigurazioni di episodi mitici, connessi con il mare e con il tema dell'acqua (il ratto di Europa, il mito di Danae, l'ermafrodito).

Pan assale una ninfa (scena 12)

Un satiro, presumibilmente Pan, è colto nel momento in cui assale una ninfa, difesa da un pastore con un bastone (fig. 62). Secondo la mitologia Pan era di aspetto umano, tuttavia, aveva le zampe da caprone, le corna e una barba caprina che riconosciamo nel nostro curioso personaggio. Era il fratellastro di Zeus, dio dei boschi e della pastorizia: insidiava spesso le ninfe ed era solito spaventare, con le sue urla gli uomini. Nella scena il pittore, a differenza di altre, non sembra ispirarsi alle *Metamorfosi*. Ovidio narra, infatti, come la ninfa Siringa per sfuggire alle brame lascive del dio, si trasformò in un canneto (a tale mito si riferisce, poi, la tradizione relativa al famoso flauto che il dio Pan portò sempre con sé).

Le Allegorie della Musica, il furto della collana e il gioco della pallamaglio

Sono fra le poche scene corrispondenti tra loro sulle pareti maggiori. La



Musica come simbolo del piacere e del diletto non poteva mancare. È una delle pochissime raffigurazioni visibili, tra le diverse lacune, dal lato delle due arcate. Mentre nei sottoarchi sono visibili decorazioni a grottesca che si incontrano con una testa di Medusa, di lato a essi sono riconoscibili, invece, la Musica, rappresentata da una fanciulla che suona il flauto con accanto altri personaggi (scene 21-22), un gioco tra bambini (19), un bambino con una faretra (scena 16), probabilmente Cupido, la cui presenza ci dimostra come, con buone probabilità, il tema dell'amore continuasse anche nell'altra parete maggiore. Le scene dedicate alla Musica sono due: la prima (scena 21) è al di sopra dell'uccisione di Medusa; qui una fanciulla seduta suona un violino alla presenza di un vecchio disteso che regge in mano uno strumento, colmo di fiori. Una lacuna non lascia intravedere nulla del personaggio centrale. L'altra scena (scena 22), vicina ai due finestrini delle arcate risulta essere altrettanto mal conservata: s'intravedono due figure, maschile e femminile, che suonano, una opposta all'altra, il flauto.

Graziosa la raffigurazione del gioco della pallamaglio (fig. 63, scena 19): era uno dei giochi più in auge a quei tempi: «La partita era esercitata⁵⁴ con una sfera di maggiori dimensioni – rispetto a quelle della pallacorda – spinta raso terra con mazze dall'estremità ricurva di foggia non lontana da quelle che oggi si usano per il golf, come ci mostra una miniatura del museo di Chantilly, dovuta a un anonimo quattrocentista francese. Il gioco era detto della pallamaglio». Un esempio di pallamaglio, era raffigurato in una sala del castello estense di Ferrara.

La nostra scena si riferisce probabilmente al medesimo gioco della pallamaglio: un fanciullo, con una mazza, tenta



di centrare un cerchio a terra. Un compagno gli porge la piccola palla da colpire, sostenendola con una sorta di racchetta, mentre altri due fanciulli attendono il tiro.

I giochi con la palla erano molto frequenti in questo periodo: non a caso sono gli anni in cui avviene la nascita della pallacorda, lo sport più in auge tra i signori da bene, che con il tempo diventerà il futuro tennis.

Le raffigurazioni sembrano svolgersi in campi dipinti e, nonostante le scene corrispondenti si mostrino con molte lacune, visibili sono da ogni lato le stesse righe. Anche a Fassolo, nel Palazzo Doria, ci sono diverse rappresentazioni di giochi con la palla, ad esempio, nella stanza di Fetonte⁵⁵.

Curiosa la scena ludica, raffigurata al di sotto della scena di Danae, relativa al ratto di una collana (fig. 64), tenuta nel becco da una gazza ladra; l'uccello diviene così preda di tre amorini, ammoniti da una donna seduta e chinata verso di loro.

Fanciulle e fanciulli che cavalcano mostri marini per diletto e per guerra

Altri episodi, di gusto perinescoricorrono da ogni lato in tutta la volta (fig. 64a), tratte da modelli iconografici antichi adattati al tema marino della sala (scene 9-9a-9b).

Le Gorgoni dei sottoarchi (scene 26)

Già sono state descritte, in questa sede, quali esseri mostruosi, con i capelli da serpenti in relazione al mito e alla scena di Perseo: ritornano in un tondo centrale, nelle grottesche delle arcate del loggiato. La Gorgone veniva spesso raffigurata sugli scudi dei valorosi condottieri, anche sull'arma dello stesso Perseo. frequente è il motivo del «gorgoneion» sulla corazza degli imperatori⁵⁶.

L'Ermafrodito

Insolita l'iconografia dell'ermafrodito



in piedi che, nella loggia, è raffigurata al di sopra della battaglia di Tunisi, accanto alla morte di Adone (scena 24). Il tema, tuttavia, propriamente dell'ermafrodito era frequente nell'iconografia classica. Essa si ritrova nella Domus Aurea e, prima di Anguillara, in quello che poteva essere il suo modello, la decorazione della Stufetta del Cardinal Bibiena, caratterizzata dal motivo dell'acqua, dagli amori narrati attraverso scene mitologiche e dai richiami ovidiani⁵⁷.

Ermafrodito era il figlio di Mercurio e di Venere, discendente di Atlante, poiché Mercurio era nato dall'unione di Zeus con Maia, la figlia di Atlante. Fu talmente amato da Salmaci che la ninfa chiese agli dei di diventare un tutt'uno con lui. Il desiderio venne esaudito. Il mito è narrato da Ovidio⁵⁸: «... Non erano più due ma un corpo doppio, che non poteva essere definito né maschio né femmina e non somigliava a nessuno dei due... in particolare ma a tutti e due. Quando, dunque, Ermafrodito si rese

conto che le onde in cui si era tuffato come maschio lo avevano reso un mezzo uomo, rammollendo le sue membra, protese le mani ed esclamò, con una voce che non era già più virile: «O padre, madre, esaudite la grazia che vi chiede il figlio che porta il nome di tutti e due! Fate che qualunque maschio venga a questa fonte, ne esca uomo solo a metà e si rammollisca a contatto con quest'acqua!». Commossi dalle parole del figlio biforme i genitori lo esaudirono e avvelenarono la fonte con un equivoco filtro». In un modo così curioso nacque la stirpe degli Ermafroditi.

La Morte di Adone (scena 24) e il Sacrificio del cinghiale

La fonte letteraria dell'affresco della morte di Adone (fig. 65) sono le *Metamorfosi* di Ovidio. Il bel giovane, ferito durante la caccia da un feroce cinghiale, viene assistito invano da Venere che lo amava, mentre la feroce bestia si allonta-

na. Dalla terra, in corrispondenza della coda del cinghiale, germogliano alcuni fiorellini rossi, gli anemoni. Cupido è rappresentato al lato della scena con in mano la sua preziosa faretra. Si tratta di un'interpretazione divertente e scherzosa della morte di Adone che ben si addice al carattere ludico della decorazione. Venere, com'è tradizione, prega affinché il sangue del suo amato si trasformi in anemone e, in questo caso, il sangue invece di essere raffigurato laddove era la ferita di Adone, sembra essere sullo stesso cinghiale che si allontana con la sua riccia coda, colma di piccoli anemoni.

Ovidio così racconta⁵⁹: «... I cani di Adone, seguendo le chiare impronte di un cinghiale, lo avevano scovato dal suo nascondiglio: mentre quello sbucava dalla selva, il giovane figlio di Cenira lo inchiodò col lancio obliquo di un giavellotto. Ma il truce cinghiale, aiutandosi col grugno ricurvo, scosse via la lancia grondante del proprio sangue e si buttò all'inseguimento del cacciatore che, pieno di paura, cercava di mettersi al sicuro: lo raggiunse e gli conficcò i denti nell'inguine, fino in fondo, stendendolo morente sulla sabbia arrossata... (Venere) dall'alto del cielo lo vide esanime contorcersi nel suo sangue, si precipitò giù, stracciandosi le vesti e strappandosi i capelli, e si batté il petto con quelle mani che non erano fatte per la violenza. Levando il suo lamento contro i fati, formulò questa promessa: «me lo avete strappato, ma non resterà completamente in vostro potere. Il ricordo del mio lutto, o Adone, durerà in eterno! La tua morte sarà commemorata ogni anno e la cerimonia riprodurrà la manifestazione del mio dolore. Quanto al tuo sangue, esso diverrà un fiore. Se a te un tempo, o Persefone, è stato concesso di tramutare un corpo femminile in menta profumata, si potrà impedire a me di mutare l'aspetto del figlio di Cinira?...». Dopo

65. La loggia, parete sud: la morte di adone tratta dalle Metamorfosi di Ovidio

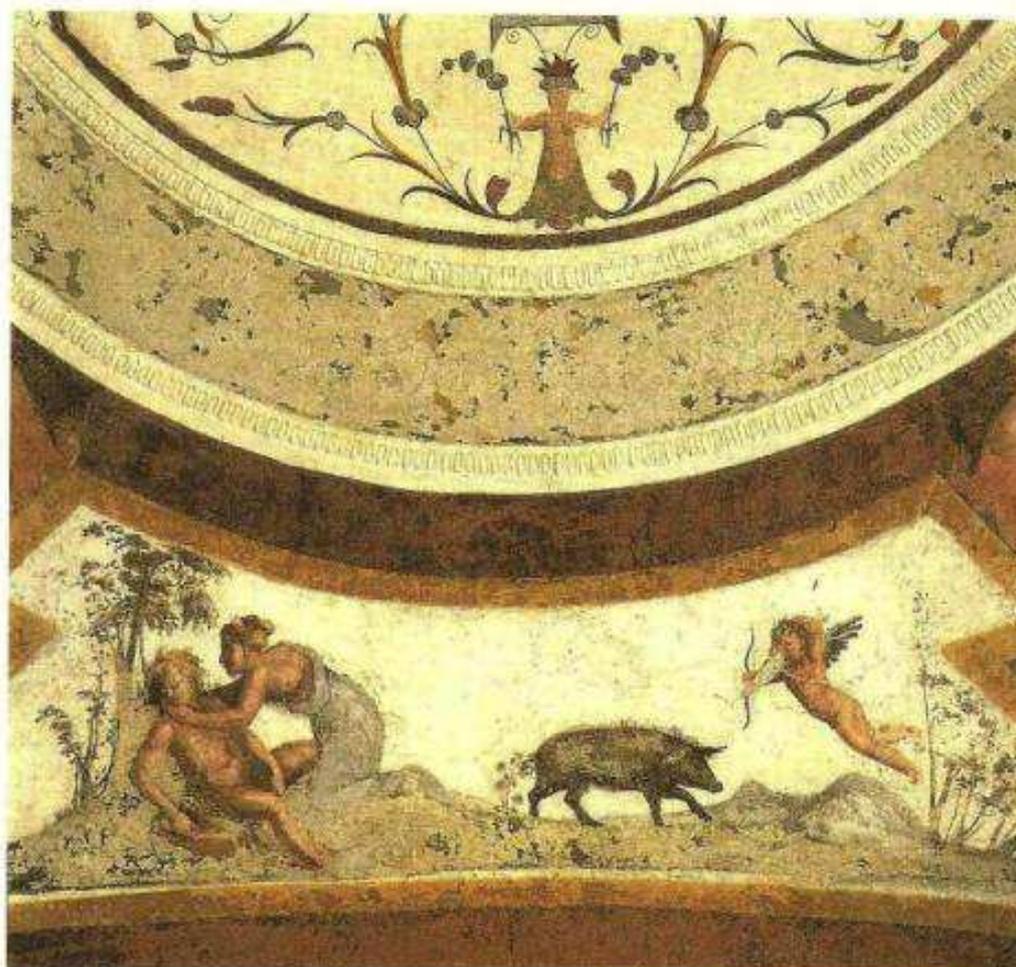
66. Particolare dell'affresco di figura 65: ben visibili gli anemoni nati, secondo Ovidio, dal sangue di Adone

aver detto questo versò nettare profumato sul sangue, che a quel contatto si gonfiò in bolle simili a quelle che sogliono levarsi trasparenti nel cielo rosso. Non passò più di un'ora che spuntò un fiore del colore del sangue, come quello della melagrana che cela i suoi granelli sotto la flessibile scorza. Non lo si può però godere a lungo. Non è bene attaccato al suo stelo ed è talmente leggero che tende a cadere e facilmente lo strappano i venti da cui deriva il nome (l'anemone) (fig. 66).

A tale scena corrisponde un'immagine analoga posta sulla parete opposta dove s'intravede il sacrificio di una pecora. Il tema della caccia al cinghiale è frequente nelle raffigurazioni di questo periodo: si pensi, ad esempio, al «cammeo con scena di caccia al cinghiale» della collezione Farnese⁶⁵.

Si sperava che proprio tale tema fosse utile per individuare una sequenza delle scene mitologiche, dal momento che il cinghiale, in una scena del sarcofago medievale di Arezzo⁶⁶, rappresenta il mese di Dicembre. Troppe sono le lacune. Tuttavia, anche in questo contesto, nonostante la presenza dell'anemone alluda al risveglio primaverile della natura, siamo di fronte a una rappresentazione dell'inverno, probabilmente inteso come la fine di un ciclo stagionale e vitale. Venere e Adone, infatti, quando sono insieme alludono all'Estate. La morte di Adone, invece, «significa l'arrivo dell'Inverno, in quanto Adone va a finire da Persefone, dominatrice del Regno dei morti e, pertanto, viene identificato con il sole di contro al cinghiale che lo uccide, simbolo dell'Inverno»⁶⁷.

La mia ipotesi è che l'episodio di Venere e Adone, chiuda un ciclo umano. La nascita, in senso allegorico, è rappresentata dalle diverse figurine delle nutrici con bambini, sulla parete mino-



e esterna, avvalorata dal tema dell'origine di colui che sarà un valoroso condottiero: Perseo sulla barca con Danae. Per narrare la giovinezza si ricorre alle imprese del guerriero, il cui più grande merito è l'uccisione di Medusa. Il finale è una rappresentazione della morte di Adone, in un'interpretazione alquanto irriverente, nello spirito dell'intera decorazione.

I temi più ricorrenti, nelle varie scene, sono l'acqua, la gloria, le armi, i giochi e gli amori: una celebrazione allegorica della vita. L'acqua ritorna nella raffigurazione di Nettuno, nel ratto di Europa, nel ratto di Elena, nella *Metamorfosi* di Ermafrodito e in tutte le raffigurazioni delle creature e dei mostri marini. La gloria è celebrata nei medaglioni di Niche e della fama, le imprese nelle gesta di Perseo. Non mancano i giochi con gli amorini che cavalcano mostri e con la pallamaglio. Per quanto riguarda gli amori si potrebbe interpretare la sequenza delle immagini delle scene erotiche come un piccolo ciclo degli amori di Giove, tema che fu tanto caro anche ad Andrea Doria nel suo palazzo genovese. Europa, sedotta da Zeus, sotto le spoglie del toro; il figlio Perseo nato dall'unione con Danae attraverso la trasformazione del dio in pioggia d'oro; Elena, figlia di Zeus e di Leda, sedotta dal dio tramutatosi in cigno; Pan, fratellastro di Zeus: il tutto si conclude con la morte di Adone a causa del suo amore per Venere, «monito morale che invita a frenare i desideri e a non cedere all'inganno dell'humana beltade».

Gentil Virginio Orsini guarda tutto ciò pensando che i posteri possano essere illiati dal clima, tra la fiaba e la realtà, della decorazione nella sua loggia aperta sul lago. Ormai nel suo presumibile ritratto sembra già essere consapevole che il suo nome sia scritto sullo scudo della fama, quello stesso nome che solo oggi, dopo i recenti restauri, abbiamo la possibilità di leggere.

Un sincero ringraziamento è rivolto a Giuseppe Marra, Direttore dell'*Adnkronos* per la fiducia che ha riposto nelle mie capacità; a Maurizio Calvesi, a Stefano Colonna, all'*Associazione Culturale Festina Lente Centro Internazionale di Ricerca Storico-Artistica*, che mi hanno consentito un approccio scientifico, con il Progetto *Il Mondo Virtuale di Giulio Camillo*, alle complesse vicende e ai miti della pittura rinascimentale; a Vittorio Sgarbi e a Dario del Bufalo per alcuni consigli; a Stella Bottai per i positivi scambi di idee che caratterizzano la nostra profonda amicizia; a Jean De Loof della *Libraris Antiquaria* per la professionalità con cui mi ha agevolato, reperendo celermente i testi per le ricerche, importanti per l'identificazione di alcune scene; a Paolo Loricchio per il suo interessamento anche nell'ambito di questa iniziativa; ai miei cari, per la loro presenza costante e per aver compreso, forse più di tutti, quanto io creda, *in primis*, nelle mie «battaglie di cuore».

Note

1) A. Chastel, *La Grottesca*, Torino, 1989, paragrafo I, «Sull'ornamento senza nome», pagg. 2-14.

2) Si veda l'intervento di Anna De Luca e di Valter Schiavoni relativamente ai rimaneggiamenti eseguiti sul palazzo, nel corso del tempo, nonché al conseguente cambiamento e utilizzo di taluni accessi, interni ed esterni.

3) Per la seguente citazione e per la precedente «L'Orsino... uomo per arte e per valore tra i primi marinari del suo tempo», Alberto Guglielmotti, *La guerra dei pirati e la Marina Pontificia dal 1500 al 1560*, Firenze, 1876, libro VI, parte I, «Capitano Gentil Virginio, Conte dell'Anguillara, 1534-1537», p. 392. Molti sono nell'intervento i riferimenti a questo storico così attento nel narrare le imprese cristiane contro i turchi e importante per talune nostre identificazioni. Il Guglielmotti dedica due capitoli, il VI e VII, al comando del Capitano Gentil Virginio Orsini.

4) A. Guglielmotti, cit. libro VII, parte II, cap. XXVIII, Capitano Gentil Virginio Orsini, Giugno 1548, pp. 141-142.

5) Per considerazioni più precise relative alla vita di Gentil Virginio nonché al suo ritratto si veda l'intervento di Almamaria Tantillo.

6) A. Tantillo, *Restauri ad Anguillara, 1978: Affreschi nella chiesa di S. Francesco, affreschi nel Palazzo Comunale*, a cura della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Roma, «Affreschi nel Palazzo Comunale», pp. 7-16. A. Tantillo, *Un'Antologia di restauri: Cinquanta opere d'arte restaurate dal 1974 al 1981*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo Barberini, 19 maggio-31 luglio, Roma, 1982, p.111.

7) Il Guglielmotti narra dettagliatamente la guerra dei pirati rifacendosi alle fonti cinquecentesche. In particolare, utilizza due fonti antiche: Giacomo (Jacomo) Bosio, *Historia della Sacra Religione et illustrissima militia di San Giovanni Gerosolimitano*, Roma, 1594 e Paolo Giovio (Paulus Iovius), *Historiarum sui temporis*, Libri XLV, Firenze, 1550-1552.

8) Per l'elogio e la nomina di Gentil Virginio, A. Guglielmotti, cit. libro VI, parte I, 20 novembre 1534, p. 393.

9) Si possono osservare i disegni attribuiti a Baldassarre Peruzzi (*Biblioteca Hertziana*, U. 619a, 620 a, 621 a), consultati da Anna De Luca, al fine di migliore comprensione della conformazione

mazione geografica dell'area della Goletta: per Goletta s'intende il Golfo di Tunisi, un golfo profondo e ben chiuso, che è collegato, attraverso un canale, a uno stagno, antistante la terraferma ovvero la città di Tunisi. Il combattimento tra i Cristiani e i Turchi si svolge dal mare al golfo di Tunisi o Goletta (dove l'esercito cristiano inizia a sbarcare con il Marchese del Vasto al comando), allo stagno, alla terraferma e, quindi, a Tunisi. Interessante anche la xilografia di J. Jansson del 1657, *Plan des deux forteresses tenues par les Espagnols à Tunis et à la Golette en 1574*. Si veda H.J. Hendrik, Jan Cornelisz Vermejen, the Netherlands, 1989, Fig. B39-40-41, B55-56, C18, C25, C29, C30-31, con particolare riferimento al cartone di Vermejen per il settimo arazzo, oggi a Vienna, *The fall of Goletta*, 1548-50, (fig. B56), a un dipinto del 1555 di un anonimo maestro fiammingo, *The fall of Goletta*, a Coburg (fig. C18) e a un'incisione, dallo stesso tema, di Frans Hogenberg degli anni 1555-1560, ad Amsterdam (fig. C25). J. Bosio, cit. parte II, p. 143, c: «... si v'è a Tunisi per l'acqua del detto stagno, la quale è alta. La forma dello stagno è ritonda, tirando alquanto all'ovale; la cui circonferenza gira poco più di venti miglia. Trovasi quasi nel mezzo dell'intero stagno, un canale, che dalla bocca sopradetta si stende fin sotto la città di Tunisi, il quale con barche solamente si può navigare; essendo lo stagno, in quasi tutte l'altre parti sue di poco, e di bassissimo fondo; con uno scoglio, o sia isolotto dentro, dalla banda di Ponente. La città di Tunisi, poi, edificata è nella riva, e nel fondo di detto stagno, alquanto da quello lontana...».

All'inizio si poteva pensare che il golfo dell'affresco di Anguillara, per il fatto di essere circoscritto, fosse lo stagno, visto di lato, «di forma ritonda e ovale». Poi tale ipotesi è stata esclusa per la descrizione da parte delle fonti, come ad esempio dal Bosio, relativa al «bassissimo fondo» dello stagno: non poteva, dunque, svolgersi qui lo scontro che, infatti, avviene per lo più nel golfo. E il golfo, poi, raffigurato nell'affresco di Anguillara sembrerebbe avere, per la sua profonda estensione (tanto da sembrare chiuso) le caratteristiche dell'insenatura tunisina.

10) A. Guglielmotti, cit. libro VI, cap. XV, parte II, 27 ottobre 1538, p. 78.

11) Nei lavori di restauro, difficili sono stati i ritocchi dei particolari dello scontro, come nel caso degli stendardi delle galee, dal momento

che diverse erano le cadute di colore e lo stato di conservazione dell'affresco non era certamente ottimale. Si veda l'intervento di Valter Schiavoni.

12) A. Guglielmotti, cit. libro VI, parte I, cap. XV, 6 luglio 1535, p. 416: «La fortificazione della Goletta, infino ai primi decennali del secolo decimosesto, non era più che una sola torre quadrata, ma grande di trenta metri per ogni lato, grossa di sette metri nella sezione, e munita di batterie alte e basse in tutto il giro: in somma un antico tipo delle moderne torri massimiliane. Ma ciò non bastando a calmare le inquiete apprensioni, Barbarossa vi aveva aggiunto intorno un pentagono regolare, fortificato con bastioni, fianchi e cortine, lasciandovi nel mezzo la torre a guisa di mastio o cavaliere; presso a poco in quel modo che prima era stato disegnato, e poi, fu ridotto in castello di Roma...». Bosio, cit. parte II, libro VII, p. 143, d-e, 1535: «Era la Goletta sopradetta, quando Barbarossa la prese una sola, ma buona, e grossa torre ritonda e alta; fabricata di mattoni, di pietre. E vedendo Barbarossa, che in tal modo non era per resistere a lunga, e reale batteria; l'aveva fatta cingere, e circondare di bastioni, e di fianchi; rimanendo la torre in mezzo, a guisa d'un gran cavaliere... et avendovi posto dentro un numero grandissimo di pezzi d'artiglieria d'ogni parte, che da vascelli della sua Armata levavi aveva; con tutte le munizioni, provisioni, e arme necessarie; vi mandò seimila turchi in presidio...».

13) Si vedano i disegni del Peruzzi, cit. nota 9.

14) Il Guglielmotti narra piacevolmente la disposizione delle navi, nelle diverse occasioni delle lotte pontificie, nonché gli svariati stemmi. Molto bella la descrizione (A. Guglielmotti, cit. libro VI, parte I, cap. XV, 24 giugno 1535, p. 413) delle galee con Gentil Virginio Orsini, dopo la benedizione di Paolo III, nel porto di Civitavecchia: «Gentil Virginio all'arrivo montò sulla galea dell'imperatore presso al capo della Polla nel golfo di Cagliari, portandogli lo stendardo e gli auguri del Santo Padre: indi si pose colla capitana di Roma nel primo posto alla destra di lui, la capitana di Malta sulla sinistra, e per compimento la capitana di Genova. Davano i quattro stendardi bellissima mostra, piena di pio e lieto presagio, per essere nel mezzo dell'ordinanza appaiati gli emblemi del sacerdozio e dell'imperio, spada e scettro, croce e chiavi, tra due quartieri di uguale colore in diversa divisa».

15) Dei gigli di cui era costellato lo stendardo azzurro di Paolo III rimangono solo alcune macchie di colore oro. Come pure, oggi, stenta a riconoscere l'aquilotto azzurro nei vessilli bianchi delle galee dell'imperatore, accanto alle navi papali.

16) A. Guglielmotti, cit. libro VI, parte I, cap. VI, 28 giugno 1535, p. 416: «Perciò tu vedevi in mezzo una selva di alberi e di antenne a rinfusa in lunga fila per quell'angusto canale che va dalla Goletta verso Tunisi, canale poi più profondo dello stagno e tanto ingombro di navigli piratici da non restarvi né spazio né passaggio». J. Bosio, cit. parte II, p. 143, c: «andando per il canale dello stagno, che stava all'orlo quasi tutto occupato, e pieno di galere, galeotte, e d'altri vascelli di Barbarossa; i quali in modo l'ingombravano, ch'era impossibile potervi andare dalla Goletta a Tunisi per acqua». Lo stendardo turco poteva essere rosso con tre mezzelune dritte, completamente rosso come ipotizzabile in questo caso, rosso con una mezzeluna, verde con due mezzelune rivolte l'una verso l'altra e una terza al di sotto di esse, oppure ancora azzurra con tre mezzelune dritte. Dal *Dictionnaire de Marine contenant les termes de navigation et de l'architecture navale*, Amsterdam, M.D.CCI.

17) A. Guglielmotti, cit. libro VI, parte I, cap. VI, 14 luglio 1535, p. 419. La strategia usata alla Goletta è la medesima di Corone. Da Bosio, cit. libro VIII, parte III, p. 147, B: «Innanzi alle galere, in tre squadre disarborate... a schiera... andavano sotto... sparavano e per ritraendosi davano luogo alle altre per ritornare di nuovo secondo l'ordine... col quartier poppa soltanto... pareva scaramuccia ed era piacere rimirla da lontano». Il Guglielmotti riprende Bosio quasi letteralmente laddove lo storico cinquecentesco si dedica alle descrizioni dettagliate delle battaglie, come avviene in questo caso. Tuttavia il Bosio nomina Gentil Virginio solamente ove è necessario quando invece, il Guglielmotti elogia spesso l'Orsini mettendone ampiamente in evidenza le sue doti, quasi a voler per primo rimediare alla *damnatio memoriae* attuata nei confronti del capitano.

18) N. Dacos, *Roma Quanta fuit*, Roma, 1990, p. 115, nota 5. «Se ne può seguire la storia grazie a una serie di documenti conservati negli archivi di Lilla, dal contratto stipulato il 15 giugno 1546 tra Maria d'Ungheria e Vermeyen per

l'esecuzione dei cartoni a quello per la tessitura, firmato il 20 febbraio 1548 da Maria e Willem de Pannemaker, fino al loro compimento, il 21 aprile 1554». Cit., pagg. 62-63: «La serie si apre con le carte del Mediterraneo, dove Vermeijen in persona presenta il teatro delle operazioni. Continua con la *monstre*, ovvero la rassegna della cavalleria. Segue la *navigation* o il *débarquement* delle truppe, che ebbe luogo a Capo Cartagine il 15 e il 16 giugno. Le ostilità iniziano con l'*escaramouche*, che ha luogo durante la tempesta di sabbia provocata dal nemico per accecare i soldati; si intensificano con il *camp*, ovvero con l'assedio della Goletta e poi con la ricerca del fouraige da parte delle truppe per nutrire i cavalli. Quell'operazione comportò altri scontri e la caduta della Goletta, soggetto del settimo arazzo. Si assiste allora alla *bataille* di Tunisi che, ingaggiata vicino ai pozzi, vede i Turchi impegnati in un ultimo tentativo di resistenza prima della disfatta e della fuga del Barbarossa. Viene poi il *sacq*, che riempie il nono e il decimo arazzo, cioè quelli che illustrano la caduta della città e il saccheggio vero e proprio, autorizzato da Carlo V il 24 luglio. I due ultimi pezzi, senza titolo, rappresentano la marcia dell'esercito, ordinata qualche giorno dopo, e la partenza dalla Goletta che precedette, il 6 agosto, la ratificazione del trattato con Mulay Hassan...».

Per le altre raffigurazioni (cinquecentesche e successive) della conquista di Tunisi o della battaglia della Goletta si veda H. J. Hendrick, cit. vol. II, 1989: Fig. A125-A126-A127, B39-B40, B55-B56, B73-B74, B95-96, C18, C20-C21, C23, C27, C29, C30-C31, C33. Le raffigurazioni della battaglia di Tunisi riprese da terra sono, comunque, più frequenti rispetto alle pitture in cui prevale lo svolgimento dei combattimenti per mare. Due esempi celebri tra le rappresentazioni della battaglia della Goletta, vista da terra, sono: l'affresco «La battaglia di Tunisi», nella Sala Regia, attribuito a Taddeo Zuccari (C. Pietrangeli, *Il Palazzo Apostolico Vaticano*, Firenze, 1992, cap. A.M. Strobel, E. Mancinelli, «La Sala Regia e la Sala Ducale», p. 75); l'affresco «La battaglia di Tunisi», nel Palazzo Ronadanini, commissionata da Tiberio Crispi, ed eseguito da Raffaellino Del Colle (si vedano le ricerche relative a Paolo III e alla lotta contro i turchi di Lorenzo Canova, in corso di pubblicazione nel volume «Sul carro di Tespi», in onore di Maurizio Calvesi).

19) Dei dodici cartoni due sono andati perduti, il primo, raffigurante una mappa delle basi nel Mediterraneo dell'esercito cristiano e il nono, avente come soggetto la presa di Tunisi. Del nono arazzo vi era pure, oltre al cartone non più rintracciabile, un disegno preparatorio oggi conservato al Rijkmuseum di Amsterdam (cit. Dacos, *Roma quanta fuit*, nota 8, p.105), in cui sono raffigurati mercenari intenti a massacrare alcune indigene, dietro i cadaveri di un Moro e di una donna molto grassa (si veda H.J. Hendrik *The sack of Tunis by Jan Cornelisz Vermeyen: a section of a preliminary drawing for his conquest of Tunis*, Series Bulletin Van Het Rijksmuseum, XXXII/I, 1984; pp. 17-24) Il disegno sarebbe stato scartato poiché non piacque alla regina Maria d'Ungheria come soggetto per gli arazzi.

20) C. Monbeig Goguel, *Francesco Salviati o la Bella Maniera*, catalogo mostra 1998, Milano 1998, scheda di Christina Riebsell, «La Battaglia di Tunisi», pp. 246-247. Il Bernardi, ispirandosi al Vermeijen, realizzò il cristallo di Tunisi, la cui composizione venne ripresa per il rovescio della medaglia di Carlo V, oggi a Vienna, nel Kunsthistorisches Museum. Si ringrazia Lorenzo Canova, in merito alla segnalazione del cristallo del Bernardi, con la battaglia della Goletta, nell'esposizione dedicata al Salviati. La Riebsell così descrive la medaglia di Carlo V: «Inquadrate in una prospettiva stilizzata a volo d'uccello, la flotta riunita nel porto di La Goletta, la laguna e le fortificazioni di Tunisi, si distribuiscono su tre registri sovrapposti nella metà sinistra del medaglione. Sulla destra, la cavalleria imperiale costringe i Turchi alla fuga. L'esatta topografia del porto e della cittadella, così come la rappresentazione cartografica dei luoghi, si basa sui documenti di Jan Vermeijen che, al seguito di Carlo V, documentò graficamente gli eventi militari della conquista di Tunisi». Anche Rubens riprenderà il Vermeijen, in una serie di disegni custoditi ad Amsterdam, nel Rijkmuseum.

21) Cit. catalogo *F. Salviati o la Bella Maniera*, Milano, 1998, p. 246.

22) Cit. N. Dacos, Roma, 1995, nota 32, p.117.

23) Si veda l'intervento di Valter Schiavoni per la descrizione del numero delle giornate lavorative riconosciute nella battaglia della Goletta.

24) A. Guglielmotti, cit. libro VI, parte I, cap. VI, 14 luglio 1535, p. 422.

25) Per il riferimento della Goletta agli affreschi di Alhambra si veda l'intervento di Almaria Tantillo. Per le immagini J. H. Hendrik, cit., fig. A67, A69, A68, A69, A70, A71, A72, A73, A74.

26) A. Guglielmotti, cit. libro VI, parte I, cap. XV, 22 luglio 1537, p. 440.

27) A. Guglielmotti, cit. libro VI, parte II, cap. XII, 27 settembre 1538, p.59. Il Guglielmotti così commenta la presa di Corfù: «Finalmente venuta la notte, dopo l'infelicitissima giornata, che ci portò tutti i danni della sconfitta senza niuna prova di battaglia, il Principe Doria volle che non si accendessero i fanali, ma celatamente si navigasse di ritorno a Corfù, dove si aveva a decifrare la sua conquista di tutta la Morea con Patrasso e Castelli».

28) A. Guglielmotti, cit. libro VI, parte II, cap. XVIII, 2 giugno 1540, p. 91.

29) Il Guglielmotti, notando l'assenza del nome di Gentil Virginio Orsini (cit. libro VI, parte I, cap. XI, p. 431), riporta l'iscrizione della lapide posta in Vaticano, in occasione della vittoria di Tunisi: «Carolus. V. Imperator Tuneto. Expugnato Vectem. Et Seram. Hanc Beato. Petro Ob. Insignem. Victoriā transmisit» ovvero: «Carlo V Imperatore, espugnata la città di Tunisi, mandò questa stanga e questo serrame al tempio del Beato Pietro Apostolo, per ricordare ai posteri la segnalata vittoria».

30) G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri*, Torino, 1986, Capitolo XXVII, «Come si lavorino le grottesche su lo stucco», p.73.

31) A. Chastel, *La Grottesca*, Torino, 1989, cit. «Una pittura licenziosa e ridicola», pp. 15-26.

32) A. Chastel, cit. paragrafo II, «Una pittura licenziosa e ridicola», p.19. L'autore, descrivendo la bravura e le capacità pittoriche inventive di Giovanni da Udine, spiega come l'attenzione dell'artista nel ritrarre le grottesche facesse sì che i suoi libri di animali fossero di gradimento allo stesso Raffaello: «Queste grottesche, adunque, fatte con tanto disegno, così si varii e bizzari capricci, e con quegli ornamenti di stucchi sottili, tramezzati da varii campi di colori, con quelle storioline così belle e leggiadre, entrarono di maniera nel cuore e nella mente a Giovanni, che datosi a questo studio, non si contentò d'un sola volta o due disegnarle e ritrarle». A questo proposito e per una miglior comprensione dell'evoluzione della grottesca,

si veda pure L. Cassanelli, S. Rossi, *Oltre Raffaello, Aspetti della cultura figurativa del Cinquecento romano*, catalogo della mostra di Castel S'Angelo, Roma, 1984, pp. 47-52.

33) Le pitture di Anguillara sembrano precludere alla modernità degli affreschi farnesiani, successivi di pochi anni, per la minuzia di alcune figurine e di taluni soggetti a tema marino nonché per la composizione e per i colori pompeiani. Si veda, a questo proposito, «il corridoio pompeiano», tra la Sala Paolina e la Biblioteca. Per le ipotesi relative alle attribuzioni degli affreschi di Anguillara si veda l'intervento e lo studio di Almamaria Tantillo.

34) D. J. Gordon, *L'immagine la parola*, Milano, 1987, p. 5.

35) L. Fornari Schianchi, N. Spinosa, *I Farnese Arte e Collezionismo*, Milano, 1995, p. 447, fig. 242. Si veda, ad esempio, la medaglia raffigurante Andrea Doria con i simboli di Nettuno, il tridente e il delfino, commissionata dal principe genovese a Leone Leoni intorno al '40 (l'incisore era a Roma sin dal 1537). Per la figura di Andrea Doria e le sue imprese interessante è la mostra, attualmente in corso a Genova, nel Palazzo Ducale, «El siglo de Los Genoveses». Si veda P. Boccardo, C. Di Fabio, cat. mostra *El Siglo de Los Genoveses, e una lunga storia di arte e di splendore nel Palazzo dei Dogi*, Milano, 1999, pp. 74-75.

36) Per i due disegni di Giulio Romano si veda *Giulio Romano*, catalogo della mostra di Mantova, Milano, 1989, in «Apparati effimeri urbani e allestimenti teatrali», p. 498 (Giulio Romano, Vittoria alata con una corona d'alloro, Vienna, Albertina); p. 499 (Giulio Romano, Vittoria che scrive sullo scudo il nome di Carlo V - Carol -, Firenze, U 1492 E). Una fonte figurativa del secondo disegno di Giulio Romano e del medaglione, di sapore romano, dipinto ad Anguillara, è il celebre episodio, dal medesimo argomento, scelto per la Colonna Traiana.

37) E. Bagini, *Feste della Primavera nell'antica Roma*, Illustrazione Toscana, n. 4, 1936, «Feste Primavera di Roma», p. 16.

38) Ovidio, *Le Metamorfosi*, II libro, versi 846-861, edizione con l'introduzione di Giampiero Rosati, con la traduzione di Giovanna Foranda Villa, Milano, 1997. Una fonte letteraria più antica relativa al ratto di Europa è Esiodo con il suo *Catalogo delle donne* (II, v. 66-76): Zeus vedendo in un prato Europa la figlia

di Fenice, che insieme a delle ninfe coglieva fiori, se ne invaghi, e là giunto si trasformò in un toro che dalle narici spirava...; avendo in tal modo ingannato Europa la prese sul dorso e portatala fino a Creta si unì a lei».

39) Per l'iconografia del satiro caneforo si consulti l'intervento di Alma Maria Tantillo.

40) Apollodoro, *Biblioteca*, Milano 1995, libro II, 4, 1-2.

41) Esiodo, *Catalogo delle donne*, II, v. 59-61, p.193: «Acrisio regnava sulla ben costrutta Argo... l'aspra (regione e quivi sposò) Euridice, figlia di Lacedemone, simile a un Dio, la fanciulla dalle belle guance e dall'animo saggio: ella generò nelle sue stanze Danae, dalle belle caviglie che generò Perseo, intrepido suscitator di spavento». Segue nei versi 62-65: «... Danae, la figlia di Acrisio che ebbe per padre Abante... ella generò Perseo, che sul mare in un'arca ben lavorata innalzò a Zeus l'aurea prole il diletto Perseo».

42) Per il disegno di Giulio Romano del Museo di Digione si veda *Musei Magnin: Catalogue des tableaux et dessins italiens*, Paris, 1980, p. 160, n.16.

43) Stefania Massari, *Giulio Romano pinxit et delineavit*, Roma, 1993, pp. 168-169. In questa sede viene presentata la stampa «Danae e il giovane Perseo sul mare Egeo», per la quale Stefania Massari conferma l'ipotesi del Nagler della rappresentazione di Acrisio, re di Argo che porta sul mare Egeo sua figlia Danae con il figlio, il piccolo Perseo, per abbandonare entrambi sul mare. Il Bellini, nel 1987, aveva già posto in relazione la stampa con il disegno di Giulio Romano conservato nel Museo di Digione.

44) Cit. Apollodoro, *Biblioteca*, libro II, 4, 2, pp.46-47: «A Serifo regnava Polidette, fratello di Ditti, il quale si innamorò di Danae, ma non riusciva a ottenerne i favori perché ormai Perseo era diventato adulto; allora radunò gli amici, tra i quali vi era anche Perseo, con il pretesto di raccogliere un dono comune per le nozze di Ippodamia, figlia di Enomao. Perseo affermò che non gli avrebbe rifiutato neppure la testa della Gorgone; Polidette allora dagli altri volle dei cavalli, ma da Perseo non li accettò e gli impose invece di portargli la testa della Gorgone... Indossò la Kibisis, adattò i calzari alle caviglie e si pose in testa il berretto: quando lo portava egli poteva vedere che volesse ma risultava invisibile agli altri. Dopo avere

ricevuto da Ermes una falce adamantina volò verso l'Oceano e trovò le Gorgoni addormentate. Esse erano Steno, Euriale e Medusa. Solo Medusa era mortale: ecco la ragione per cui Perseo era stato mandato a caccia della sua testa. Le Gorgoni avevano il capo avvolto da spire di serpenti, zanne grandi come quelle dei cinghiali, mani di bronzo e ali d'oro con le quali volavano; trasformavano in pietra chi le guardava. Perseo, dunque, si fermò accanto a loro che dormivano, e Atena giudicò la sua mano mentre egli rimaneva voltato e guardava dentro uno scudo di bronzo nel quale poteva scorgere l'immagine riflessa della Gorgone; in questo modo le tagliò la testa. Dal capo reciso della Gorgone balzò fuori Pegaso, il cavallo alato, e Crisaore, padre di Gerione, che ella aveva concepito con Poseidone». Anche Esiodo nella sua *Teogonia* parla di Perseo e dell'uccisione di Medusa (v. 258-292): «E quando venne il momento che Perseo le staccò la testa dal collo, sprizzò fuori il grande Crisaore e il cavallo Pegaso: questi ricevette il nome dal fatto che nacque presso le correnti dell'oceano, questi perché aveva nelle sue mani una spada d'oro. E Pegaso, spiccando il volo, lasciata la terra madre di greggi, giunse agli immortali: egli abita ora nelle case di Zeus, portando il tuono e la folgore per conto di Zeus dai prudenti pensieri».

45) Ovidio, cit. libro IV, v. 699, p. 269. Ovidio non parla del momento dell'uccisione di Medusa bensì, nel libro IV e V, di come Perseo utilizzi la testa della Gorgone per tramutare in pietra i suoi nemici.

46) Per i disegni relativi al rapimento di Elena, S. Massari, S. Prosperi Valentini Rodinò, *Tra Mito e Allegoria, Immagini a stampa nel '500 e nel '600*, Roma, 1989, pp.75-78.

47) Cit. S. Massari, S. Prosperi Valentini Rodinò, Roma, 1989, p. 75.

48) Cit. S. Massari, S. Prosperi Valentini Rodinò, Roma, 1989, p. 75.

49) L. Neppi, Palazzo Spada, Roma, 1975, Tavola 1 «Il ratto di Elena» (da M. A. Raimondi), p. 87; R. Cannatà, *Guida di Palazzo Spada*, Roma, 1984, «Il rapimento di Elena», p. 29.

50) A. Samof, *Catalogue de la Galerie des Tableaux... Les Ecoles D'Italie et D'Espagne, Petersbourg*, 1899, p. 118, n. 5.

51) V. Normando, *Il Mondo Virtuale di Giulio Camillo*, Quaderni di Festina Lente, cap. «Pandora afflitta di cose in Giulio Camillo e il Rinascimento», Roma, 1997, pp. 18-21.

- 52) Cit. S. Massari, S. Prosperi Valentini
 Modinò, Roma, 1989, p. 75.
- 53) Cit. N. Fornari Schianchi, N. Spinosa, *I
 mense Arte e Collezionismo*, Milano, 1995, p.
 2, «Il motivo del thiasos marino attestato da
 tanti esemplari antichi, o episodi mitici connes-
 con il mare: Europa sul toro, Scilla, il ratto di
 ena o semplici corteggi di Tritoni e Nereidi».
- 54) R. Carità, *Lo Sport nell'arte*, Bergamo,
 1960, p. 60.
- 55) E. Parma, *Perin del Vaga, l'anello mancante*,
 Genova, 1997, p. 280.
- 56) Un esempio è il busto di Adriano del 127
 C., oggi custodito a Napoli, nel Museo
 Archeologico, un tempo facente parte della già
 citata collezione Farnese.
- 57) B. Contardi, *Quando gli dei si spogliano*, H.
 Palme par. «La stufetta del Cardinal Bibbie-
 e l'iconografia dei suoi affreschi principali»,
 Roma, 1984, pp. 34-50.
- 58) Ovidio, cit. Libro IV, versi 291-368.
- 59) Ovidio, cit. Libro X, v. 708-739.
- 60) N. Fornari Schianchi, N. Spinosa, cit. *I
 mense Arte e Collezionismo*, Milano, 1995, p.
 23, fig. 202.
- 61) Il sarcofago del 1221, opera di Mar-
 zionne di Arezzo nella chiesa della Pieve ad
 Arezzo è riprodotto in A. Berlam, *Porci, cinghia-
 nella realtà, nella letteratura e nell'arte*, Milano
 1938, p. 112, fig. 47.
- 62) B. Contardi, cit. *Quando gli dei si spoglia-
 no*, Roma, 1984, p. 50. Negli affreschi della log-
 ggia non ci sono, purtroppo, elementi sufficien-
 ti a causa delle numerose lacune, per stabilire
 quali e quanti siano le scene della sequenza di
 un presumibile ciclo stagionale. Si può solo
 notare che, nell'ambiente, le raffigurazioni a
 tema stagionale sono: l'allegoria autunnale-
 ratto di Gentil Virginio, tra i pilastri delle
 loggiate; le battaglie contro i Turchi, indicate
 dallo stesso Virginio, i cui scontri sono avvenu-
 ti in Estate, con la raffigurazione dei relativi
 miti, tutti aventi come comune denominatore
 l'elemento dell'acqua; la celebrazione della Pri-
 mavera, nella volta, con la rappresentazione del
 ciclo floreale, le *Quinquatrie* o le *Floralia*; la morte
 di Adone quale simbologia dell'Inverno.

Parte Seconda

Il restauro

67. Sala del fregio marino:
part. di una delle cariatidi



È stato con grande interesse che ho potuto seguire da vicino, come funzionario della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Roma, i lavori promossi con lungimiranza in questi ultimi tre anni nel Palazzo Orsini dal Comune di Anguillara, che in questo edificio ha da tempo la sua sede.

I recenti interventi perseguivano il raggiungimento di due importanti obiettivi, il primo dei quali era il completo recupero del ciclo di affreschi del XVI secolo che decorano il piano nobile dell'edificio, e che erano ancora in parte nascosti da pesanti scialbature. Il ripristino della piena lettura dell'insieme decorativo si presentava particolarmente opportuno poiché esso costituisce un esempio significativo della diffusione avuta in territorio laziale, nel corso del quarto decennio del secolo, dalla decorazione a grottesche condotta secondo i modi propri agli artisti che si erano formati nell'entourage di Raffaello, modi che avrebbero trovato una delle più alte espressioni nei grandi lavori di abbellimento promossi, di lì a pochi anni, a Castel Sant'Angelo da Paolo III Farnese tra il 1543 e il 1548.

Parallelamente, tramite una serie di interventi sulle strutture, sono state restituite, per quanto possibile, agli ambienti interessati dalle pitture le loro caratteristiche rinascimentali. Si sono pertanto restaurate le belle mostre lapidee del salone, decorate dallo stemma Orsini, e si sono recuperati elementi comunque antichi, quali i cassettoni lignei delle volte. Si è infine provveduto molto opportunamente a sostituire le pavimentazioni e gli infissi recenti, di nessun pregio e del tutto incongrui con la qualità degli ambienti, con altri appositamente progettati, e rispettosi del carattere storico del complesso.

In questo modo non solo è stato possibile acquisire una lettura critica coe-

rente del complesso degli ammodernamenti cinquecenteschi condotti nel piano nobile, ma si è conseguita parallelamente una valorizzazione delle decorazioni pittoriche, fornendo un contesto adeguato per la loro piena fruizione.

L'iniziativa da poco conclusasi ha portato felicemente a termine quei lavori volti alla riqualificazione del palazzo, tramite il recupero dei suoi caratteri storici e artistici originari, che avevano preso l'avvio alla fine degli anni settanta con la scoperta, da parte della dott.ssa Tantillo del ciclo delle pitture murarie del XVI secolo, e con l'inizio del loro restauro a cura della Soprintendenza.

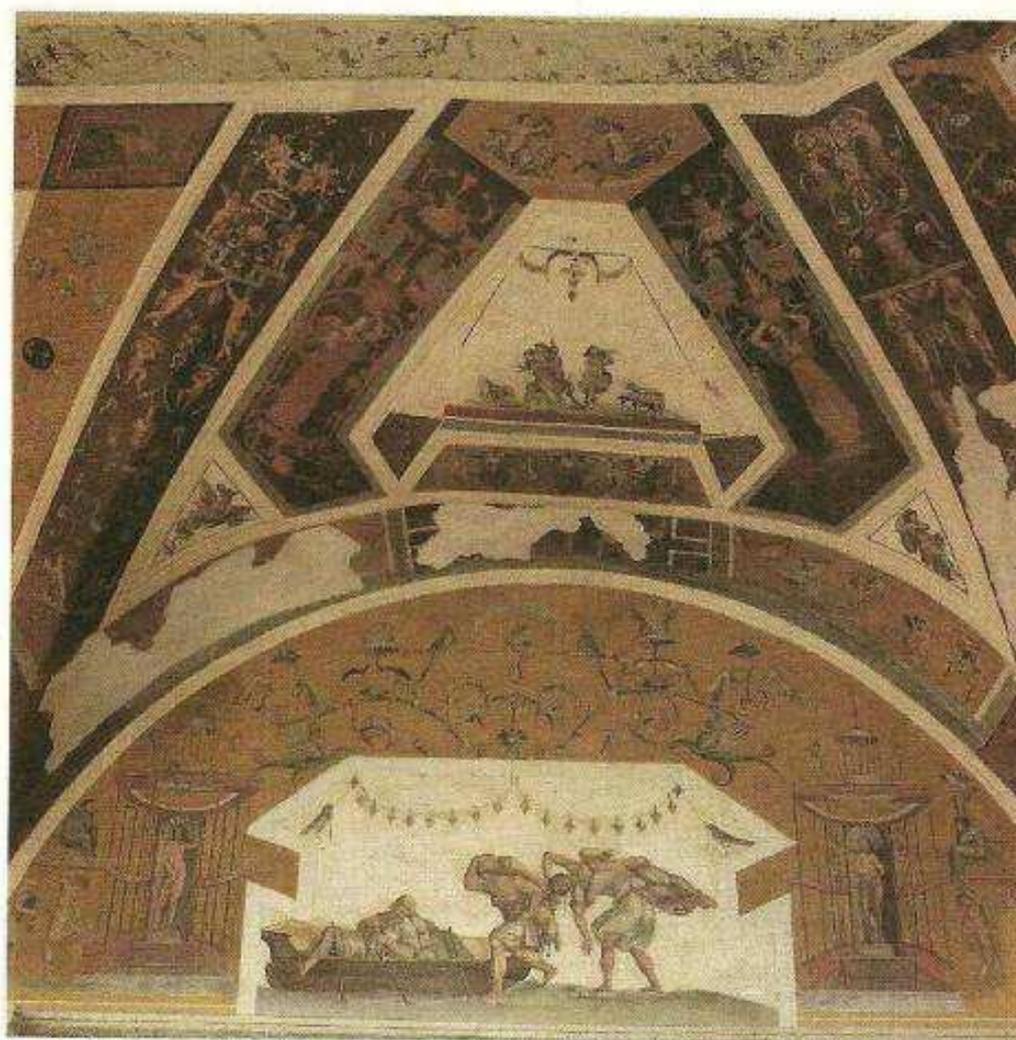
Quel primo intervento aveva riportato alla luce, liberandoli dalle diverse mani di scialbo che li ricoprivano completamente, i dipinti che decoravano le pareti della Sala maggiore, e un grande fregio con putti e girali di acanto nell'ambiente attiguo.

Gli affreschi sono dovuti a una bottega di cultura romana che si mostra bene al corrente delle decorazioni raffaellesche della Farnesina e delle Stanze Vaticane, rielaborandone gli spunti attraverso una aggiornata cultura antiquaria; il linguaggio classico dei modelli è tuttavia tradotto, nei dipinti di Palazzo Orsini, in un eloquio vivacemente rustico, non esente da qualche pesantezza, soprattutto nelle monumentali cariatidi che scandiscono le pareti del salone (fig. 67). Lo stretto rapporto che lega questa decorazione al ciclo pittorico condotto all'inizio del quarto decennio in Palazzo della Valle a Roma ma soprattutto la particolare iconografia della Sala maggiore, caratterizzata dal soggetto marino del fregio, e la raffigurazione, del tutto peculiare per l'epoca, delle piante di Napoli e Venezia, che sono riprodotte in scala monumentale sulle pareti, hanno permesso ad Almamaria Tantillo, di ricollegare con sicurezza il ciclo pittorico alla

committenza di Gentile Virginio Orsini, feudatario di Anguillara tra il 1515 e il 1549, il cui stemma a fresco sormonta una delle porte dell'ambiente, e di riferire con sicurezza la data di esecuzione dei dipinti agli anni 1535-39.

In quel torno di tempo infatti l'Orsini, nominato da Paolo III Castellano di Civitavecchia e Capitano generale della flotta pontificia, aveva preso parte alla guerra contro i pirati, e aveva affiancato Genova, Venezia e Napoli partecipando, sotto il comando di Carlo V, alla vittoriosa battaglia della Goletta.

Restava da recuperare un ultimo ambiente, contiguo a quelli già restaurati, e corrispondente alla loggia cinquecentesca, ove alcuni saggi di pulitura avevano rivelato la presenza di un'altra decorazione a fresco. Oltre che dalle recenti imbiancature, che impedivano di leggere i dipinti, l'ambiente era snaturato dal tamponamento ottocentesco delle arcate che si aprivano sulla vista del lago, e deturpato da una vecchia tramezzatura che ne alterava la spazialità originaria. L'intervento di recupero, che si è svolto attraverso la faticosa collaborazione dei tecnici del Comune e delle due Soprintendenze territoriali, ha restituito all'impianto architettonico l'antico decoro, rendendogli, con l'eliminazione delle superfetazioni, le caratteristiche originarie, e ripristinando contemporaneamente, tramite la riapertura degli archi del loggiato, le condizioni di illuminazione naturale ottimali per la visione delle decorazioni a fresco. La rimessa in luce di queste ultime ha certamente costituito il momento più interessante dei lavori. Si è infatti pienamente recuperato un intero ciclo pittorico di notevole qualità, pur se danneggiato dai numerosi rimaneggiamenti subiti dall'ambiente nel corso del tempo, ma che si conserva tuttora abbastanza integro da permettere una più che soddisfacente lettura dei



suo caratteri stilistici e iconografici. Diversi elementi portano a ricollegare questi dipinti agli affreschi già scoperti, e a riferirli alla committenza di Gentile Virginio Orsini. Il trionfo di divinità marinare al centro della volta, attorniato dalla rosa araldica degli Orsini, e circondato da raffinate grottesche cui si intrecciano simboli marinari (pesci, remi, mostri marini), richiama gli analoghi motivi del Salone d'Onore, e rimanda nello stesso tempo alle imprese guerresche condotte dall'Orsini. Analogamente le grandi battaglie navali affrescate sulle pareti della stanza, che possono

essere identificate come episodi della guerra contro i pirati (come dimostra la tipologia delle imbarcazioni e gli standardi battuti dalle galere), riconducono a Gentile Virginio e al ruolo da lui svolto come Capitano della flotta pontificia nella campagna condotta da Carlo V.

I caratteri stilistici del ciclo pittorico confermano questa lettura poiché, se esso è certamente dovuto a una bottega diversa da quella attiva negli altri ambienti del Palazzo, riflette comunque un clima culturale analogo, che lo mostra eseguito all'incirca nello stesso torno d'anni.

69. L'ambiente della loggia durante il restauro: prima dell'apertura delle arcate



70. La loggia dopo il restauro e dopo l'apertura delle arcate



Gli artisti che collaborarono alla decorazione della stanza, e in particolare gli esecutori dei motivi a grottesca che compaiono sulle paraste delle pareti e negli intradossi delle arcate del loggiato, per svilupparsi pienamente negli ornati del soffitto, sono caratterizzati da uno stile pittorico sciolto e rapido. La vivace vena inventiva (fig. 68) che pervade le figure e le scenette mitologiche è sorretta da una tavolozza brillante, dominata dal gusto per i decisi contrasti cromatici. Soprattutto nelle volte l'eleganza lineare con cui sono condotte le figure e la pennellata veloce e sintetica raggiungono risultati

molto vicini agli esiti di Raffaellino del garbo di borgo Sansepolcro.

Il pieno recupero della godibilità del complesso decorativo è stato permesso dall'attento restauro condotto dalla ditta Croda, che si è trovata a operare su dipinti dallo stato di conservazione molto diseguale, e malauguratamente deturpati da grandi lacune, provocate dai numerosi rimaneggiamenti cui è stato sottoposto l'ambiente architettonico. Le scelte di pulitura e di reintegrazione pittorica via via adottate si sono poste il fine di far emergere, per quanto possibile, una lettura d'insieme unitaria e agevole

del ciclo, conservando sempre un assoluto rispetto per la stesura pittorica originaria. Si sono quindi calibrati interventi ricostruttivi, come quelli delle partiture a stucco della volta, ricostituite, laddove il disegno lo permetteva, tramite il calco delle parti originali, a zone trattate rigorosamente a neutro, ad altre infine in cui si sono chiuse le piccole lacune di colore, tramite interventi sempre distinguibili a distanza ravvicinata, per permettere una migliore resa estetica.

Il recupero di Palazzo Orsini (figg. 69-70) viene così a costituire un positivo esempio di continuità d'intenti e di col-

laborazione tra istituzioni, volto a perseguire il recupero, la salvaguardia e la valorizzazione di una importante testimonianza del passato storico e artistico, e ci indica un metodo da sviluppare in futuro per realizzare una sempre migliore azione di tutela del nostro patrimonio di opere d'arte.

71. *Sala del fregio marino:*
il muro riqualificato nel recente restauro

**Il restauro degli affreschi
del Palazzo Comunale**

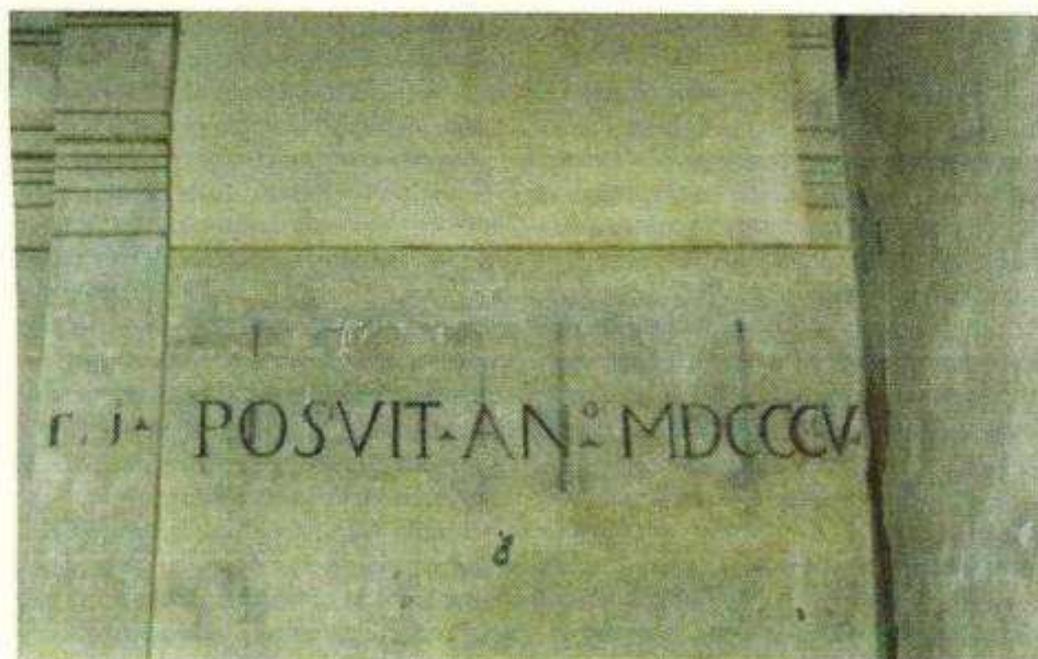
di Valter Schiavoni

I primi interventi di restauro sono stati effettuati nel 1978¹ sulle pitture dell'Aula Consiliare o «Sala del fregio marino», ricoperti da vari strati di scialbatura a calce. Durante l'esecuzione dei lavori sono stati effettuati altri saggi nella sala adiacente, detta degli orsetti, anch'essa a quei tempi scialbata ma restaurata solo l'anno successivo. In quest'occasione si eseguirono tasselli di pulitura anche nella stanza del loggiato, che portarono alla luce parti di scene marine e alcune decorazioni a grottesche. Il restauro completo delle logge viene iniziato nel '95 e terminato nel '98. I lavori delle prime due stanze sono stati finanziati ed eseguiti per conto della *Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Roma*, sotto la direzione della D. ssa Almamaria Tantillo mentre la stanza delle logge è stata finanziata dal Comune di Anguillara, con la supervisione della D. ssa Egidia Coda, della stessa Soprintendenza.

**La Sala del fregio marino
(Aula Consiliare)**
stato di conservazione prima del restauro

Il riassetto di questi ambienti è stato necessario a causa delle infiltrazioni d'acqua piovana che avevano danneggiato, in particolare, gli affreschi dell'attuale parete d'ingresso. Come già era stato verificato fin dal restauro agli affreschi, nel 1978, le pareti affrescate sono ormai solo tre.

A seguito di lavori di ristrutturazione del palazzo, tra la parete dell'ingresso esterno e la parete della mappa di Venezia, è stato innalzato un muro, riqualificato recentemente con un restauro specifico. È stata rinvenuta sulla parete una decorazione, per linee orizzontali e verticali, e un finto portale. Interessantissima la scritta, di grandi dimensioni, che riporta una data, probabilmente molto vicina al tempo della collocazione del muro:... POSUIT - AN - MDCCCXV (fig. 71). Dietro tale manufatto, nella parte in alto, è stata ritrovata un'altra



parte dell'affresco del fregio, avente come soggetto una figura femminile inginocchiata e due fanciulli². Si pensa che, in origine, le dimensioni dell'ambiente fossero doppie rispetto a quelle attuali e che molto probabilmente le pitture continuassero sulle altre pareti non pervenute³.

Numerosi, poi, i danni e le crepe causati da fenomeni statici: fessure e fori erano visibili sulla parete della mappa di Napoli e della veduta di Venezia. In alto, sulle figure del fregio della parete dell'ingresso esterno le infiltrazioni d'acqua, proveniente dal tetto, avevano dilavato la superficie pittorica mentre, nella parte sottostante, si notava già la caduta completa dell'intonaco. D'altronde anche la rappresentazione di Venezia era completamente dilavata a tal punto che è stato possibile il suo recupero solo in maniera parziale. Inoltre, sotto lo scialbo (vedi *glossario*), gli affreschi presentavano uno stato di sudicio, composto da fumo e da polvere.

La Sala del fregio Orsini **Stato di conservazione** **prima del restauro**

Anche la Sala degli Orsetti, adiacente all'Aula Consiliare, si presentava completamente scialbata e i saggi effettuati hanno dato da subito l'opportunità di capire che le pitture erano limitate alla parte alta per tutto il perimetro della stanza e che erano intervallate da ampie cadute di intonaco. Nessuna decorazione è stata trovata al di sotto del fregio (vedi *glossario*) e si presume che la stanza fosse addobbata con stoffe.

La loggia **Stato di conservazione** **prima del restauro**

Si tratta di una stanza, adiacente alla Sala degli Orsetti, a pianta rettangolare, con volta a doppia vela con arconi a tutto sesto che si dipartono da capitelli e peducci in peperino scialbato. Le due volte si incontrano sulla sommità in una superficie centrale piana.

Originariamente la stanza era una loggia aperta tramite ampie arcate, una sul lato nord e due sul lato ovest, con un «pittorresco» affaccio sul lago. In seguito a interventi di ampliamento che il palazzo ha subito nel corso del tempo, le arcate sono state tamponate allo scopo di ottenere un ambiente chiuso.

Sul lato sud si trovano due porte: la prima di comunicazione con l'ingresso aperta probabilmente nel corso dei diversi lavori per permettere l'accesso alla nuova ala del palazzo, la seconda, di comunicazione tra la stanza in questione e un'altra stanzetta adiacente.

Sul lato est si trova una porta, di collegamento con la Sala degli Orsetti, che è l'accesso originale alla loggia. La sua posizione nella parete risulta infatti centrata rispetto all'apertura dell'arcata sulla parete opposta. Questa ipotesi è confermata da un disegno acquerellato del Vanvitelli (1713), uno scorcio di Anguillara, dove si evidenzia il palazzetto prima dell'ampliamento e si può vedere come la parete su cui ora vi sono le porte fosse a quel tempo completamente chiusa. Le lacune che si rilevano attorno allo stipite sono da far risalire alla rimozione del grosso architrave in pietra grigia simile a quello originale che si trova nella Sala Consiliare dello stesso Palazzo.

La volta è scandita in spazi geometrici da cornicette rilevate in stucco, che spesso marciano le nervature architettoniche. Le cornici hanno un motivo a ovuli nei

tre sottarchi e a «foglioline» sulla volta. Il ciclo pittorico è stato a lungo dimenticato a causa dei ripetuti strati di scialbo che lo hanno completamente coperto fino ai restauri del 1978.

Proprio a causa dell'occultamento dei dipinti scialbati sono state demolite delle zone, anche in anni molto recenti.

Durante gli svariati interventi e i successivi lavori di «ammodernamento» l'ambiente ha subito notevoli mutamenti sia strutturali che estetici, per adeguare i locali a nuove esigenze funzionali e tecnologiche. Si possono citare: l'apertura di una terza porta sulla parete sud nei primi anni Settanta, la costruzione di un impianto elettrico completo sotto traccia e dell'impianto di riscaldamento. Si notava, inoltre, un foro per l'inserimento di un tubo utilizzato per la fuoriuscita del fumo di una stufa a legna. È stata pure inserita una parete divisoria al centro della stanza, ancorata alla muratura mediante chiodi e perni. Tale tramezzatura è stata rimossa all'inizio degli attuali restauri.

Di notevole importanza è il ritrovamento dei piedistalli modanati nei pilastri di destra della parete nord e di sinistra della parete ovest, che poggiano su davanzale della balaustra originale. Sia i piedistalli che le balaustre sono ricavate dalla stessa pietra grigia dei capitelli e dei peducci.

Sulla volta sono state risarcite alcune aree interessate da cedimenti e/o demolizioni dell'intonaco con diversi materiali a seconda delle epoche a cui risalgono (malte tradizionali, gesso o cemento).

Sulle lunette erano state «piattate» le cornici in stucco probabilmente per ottenere una superficie liscia e continua.

Si rilevano innumerevoli fori da chiodo fino a un'altezza di circa due metri.

Infine da segnalare la presenza di tiranti in ferro tra le pareti est e ovest visibili anche dalla facciata, posti alla base della volta (due laterali e uno cen-

trale) per il cui inserimento sono state demolite delle parti di affresco.

Non si sono rilevati dissesti della struttura muraria, ma solo alcune fessurazioni non gravi e cedimenti estesi a carico degli strati di intonaco e di arriccio (vedi *glossario*). Tali danni, comunque già risanati dai precedenti interventi sono localizzati specialmente sulla volta e lungo la curvatura degli archi.

La volta è costellata di stuccature di piccole e medie dimensioni, risalenti a varie epoche distinguibili dai diversi materiali utilizzati.

È inoltre presente una grossa lacuna da cedimento, risanata nell'Ottocento con una malta di calce e sabbia, che comprende tutta la vela dei mascheroni (10-10a-10b) e si estende verso il centro della volta. Qui si unisce a un'altra lacuna attribuibile a un periodo più recente e stuccata con gesso, che si estende dal riquadro centrale e scende verso la vela con la raffigurazione di Danae (8). Il cedimento di parte del riquadro centrale sarebbe da collegare ai lavori per l'inserimento dei cavi elettrici: una traccia percorre la sommità della volta (alle estremità vi sono dei ganci metallici per i lampadari), dal centro scende lungo la linea mediana della vela di Danae e, quindi, segue tutto il perimetro della stanza all'altezza della base degli archi, dove sono inserite svariate scatole dei fili elettrici. Anche la vela dei mascheroni è interessata da una lacuna che dal centro si biforca verso la base e scende sul sottarco, risarcita con gesso da presa.

Le pareti sono interessate da numerose riprese di intonaco, nonché dalle stuccature delle tracce che corrono lungo la zoccolatura delle pareti est e nord.

Si registrano diverse aree interessate da mancanza di adesione tra intonaco e struttura muraria. In altre zone si notano invece distacchi dell'intonaco dal sottostante strato di arriccio.

Da notare la presenza diffusa di cretture dell'intonaco dovute al notevole spessore dello strato. All'interno delle microfessurazioni si sono ritrovate tracce di pigmento (vedi *glossario*), dato da cui si deduce che l'intonaco era già cretato all'atto della stesura della policromia.

Difetti di coesione dell'intonaco dovuti all'impoverimento del legante si trovano sulla volta, a livello dei fascioni degli archi e della metà inferiore dei costoloni.

Per quanto riguarda la pellicola pittorica, si registrano diffusamente su tutta la superficie dipinta cadute, abrasioni, infragilimenti e distacchi dall'intonaco. Particolarmente deteriorate risultano le campiture di colore verde e le zone dipinte con pennellate corpose, dove a causa dello spessore dello strato non si è verificata una corretta e completa carbonatazione (vedi *glossario*). Si registrano anche danni di natura meccanica, procurati nel corso dei lavori che hanno interessato la stanza. In alcune campiture si riscontra mancanza di adesione e di coesione della pellicola pittorica.

Le parti della volta più vicine alle aperture originarie e, quindi, più esposte alle intemperie, risultano le più degradate: in alcune zone le cadute sono talmente estese che sotto lo scialbo si sono ritrovati solo pochi frammenti di policromia originale. Lo stesso livello di degrado interessa la decorazione nastroforme (3), ma le cause derivano probabilmente dalle tecniche esecutive.

Tecniche di esecuzione dei dipinti

Il restauro (fig. 72-73) ha consentito una conoscenza dei materiali e delle tecniche esecutive dei dipinti, che favorisce una valutazione dei dati figurativi dal punto di vista storico critico.

Il supporto murario e gli strati preparatori dei dipinti sono stati osservati attraverso mancanze di intonaco, che composto da calce, sabbia e poca pozzolana, è servito come base all'affresco. Per quanto riguarda le cornici in stucco, è possibile affermare che sono state eseguite prima degli affreschi (per delimitare gli spazi da intonacare), con una malta contenente polvere di marmo bianca, che conferisce una matericità più preziosa ai rilievi rispetto agli intonaci di calce e sabbia.

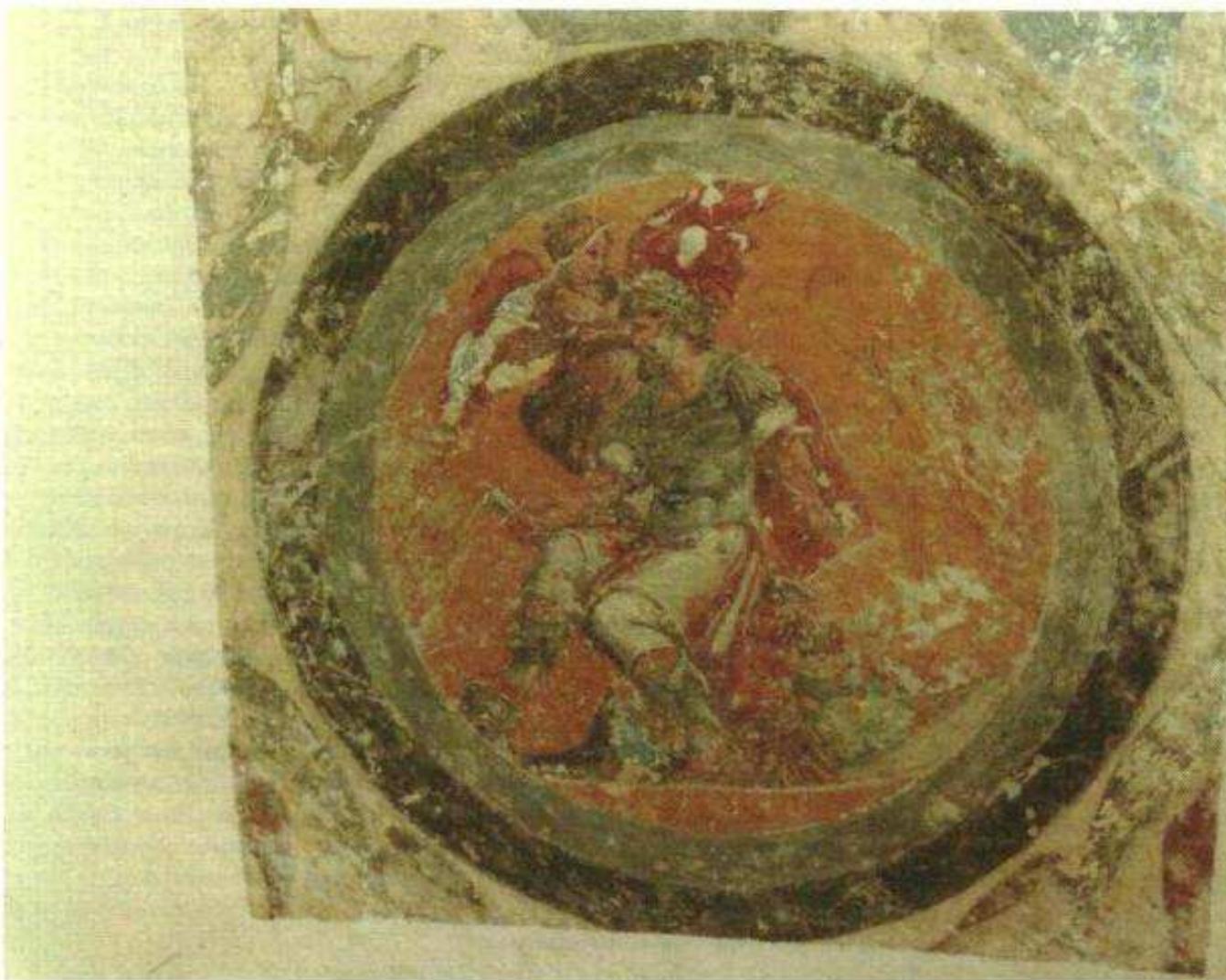
Un altro dato rilevante venuto alla luce attraverso le mancanze di intonaco, riguarda l'esecuzione dei costoloni: per ottenere la giusta curvatura sono state fissate alla muratura, mediante staffe in ferro, delle armature con canne di bambù, molto flessibili, che fungevano da guida per la stesura dell'intonaco finale sullo spigolo.

Disegno preparatorio

Un dato interessante è il rilevamento delle tecniche per la trasposizione del disegno preparatorio sull'intonaco fresco, ottenuta mediante spolvero (vedi *glossario*) e incisione indiretta (vedi *glossario*) dal cartone.

Si può affermare che per le candelabre, le grottesche e per i motivi ripetitivi è stata utilizzata la tecnica dello spolvero (talvolta abbinata a leggere incisioni approssimative), mentre l'incisione indiretta è rilevabile in corrispondenza delle scene allegoriche e dei motivi non ripetitivi.

Tracce di spolvero si trovano sulla



volta, nelle grottesche su fondo bianco dei riquadri relativi ai medaglioni (4, 5), sui motivi floreali sul pilastro sinistro della parete nord, sulla lunetta del ratto di Elena nonché sui sottarchi.

Incisioni indirette da cartone sono presenti sia sulla volta che sulle pareti: tutte le figure delle scene allegoriche risultano così riportate. Sulle grottesche delle specchiature dei medaglioni sono evidenti tracce sia di spolvero che di incisioni.

Per molte altre raffigurazioni, anche se impegnative, non sono state trovate tracce delle modalità di trasporto.

La pellicola pittorica

L'esecuzione dei dipinti, nel complesso, risulta tecnicamente piuttosto eterogenea.

Il ciclo pittorico è per buona parte eseguito a «buon fresco», molte campiture sono stese a «mezzo fresco» su scialbo di calce e altre addirittura a secco con pigmenti legati con calce o in medium organici.

Si può accennare sommariamente che risultano eseguiti ad affresco la maggior parte dei fondi, su cui vengono dipinte a secco le figure, a calce o con leganti

organici. Spesso la sovrapposizione di più strati ha determinato una maggiore fragilità di quelli più superficiali, sia causa della natura del legante e del suo rapporto quantitativo col pigmento, sia causa della corposità delle pennellate. Altre volte il colore risulta steso a fresco ma su intonaco stanco (già troppo asciutto), o saturo.

La stesura delle giornate (vedi glossario) di esecuzione dei dipinti non sembra seguire una regola costante, bensì ubbidisce a criteri diversi motivati da esigenze quali la divisione degli spazi architettonici, la difficoltà del soggetto raffigurato.

3. Particolare della loggia dopo il restauro:
la vittoria incorona un condottiero



ato, la tecnica pittorica adoperata e soprattutto la perizia del pittore.

Sulla volta e sulle lunette si trovano infatti giornate stese all'interno degli spazi geometrici delimitati dalle cornici in stucco; sui pilastri, i sottarchi e le pareti (nelle parti dipinte con motivi geometrici e con le allegorie) e lungo la pannelatura si trovano giornate estese, regolari, che seguono la ripartizione degli spazi architettonici; sulla parete esterne, nelle zone dipinte con le scene delle battaglie) si trova una moltitudine di giornate piuttosto grossolane e di piccola pezzatura.

Gli stucchi

Per quanto riguarda le cornici in stucco, si è osservato che sono state modellate in opera mediante l'utilizzo di piccoli stampini che consentivano di imprimere nella malta fresca il motivo in rilievo secondo un modulo di un ovulo o di tre «foglioline» per volta. In alcuni punti si nota una certa irregolarità nella spaziatura tra un modulo e l'altro (specie nella parte destra dell'arcata della parete nord), dato che consente di apprezzare appieno tale tecnica esecutiva.

Lo studio di questi dati offre una docu-

mentazione insostituibile sull'esecuzione del ciclo pittorico e sull'organizzazione della bottega. All'interno di questa si distinguono diverse mani, tra cui quelle di esecutori più esperti accanto a quelle di artisti più insicuri, sia stilisticamente che per la padronanza delle tecniche.

La volta della Loggia: descrizione

Il trionfo di Nettuno e Anfritrite (Scena 1)

La raffigurazione (figg. 74-75) risulta di difficile lettura a causa della presenza di una grossa lacuna che interessa la parte centrale del riquadro. Nettuno e Anfritrite (1) compiono il loro viaggio per mare, trainati dagli ippocampi, e accompagnati dai figli, i Fiumi e Tritone⁹.

L'intonaco della rappresentazione è dello stesso tipo di quello delle cornici in stucco.

Il dipinto risulta eseguito ad affresco (vedi *glossario*), a eccezione della bordatura ocre, dei bruni utilizzati per le teste dei cavalli, barbe, chiome e del verde usato per le code degli ippocampi. La pellicola pittorica è ben conservata nelle zone dipinte a fresco, abrasa e con piccole cadute nelle zone a secco. Gli incarnati (vedi *glossario*) sono danneggiati nelle zone delle ombreggiature, ottenute con una velatura di colore più scuro sulla base più chiara.

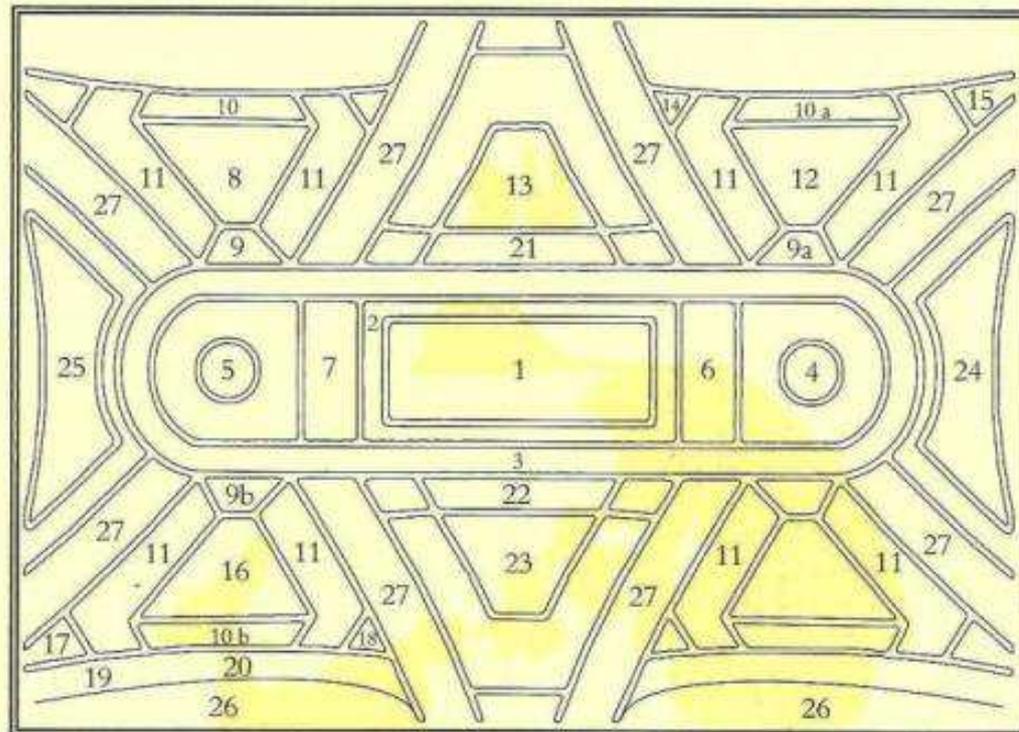
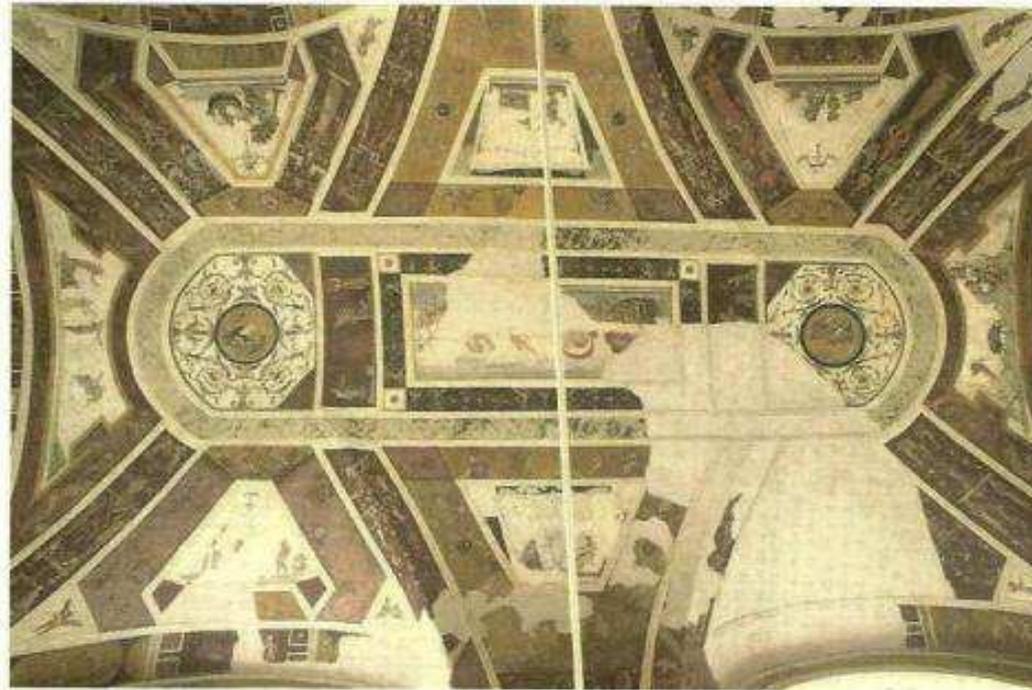
Sono ben evidenti i segni delle incisioni indirette dal cartone preparatorio.

Le grottesche e il simbolo degli Orsini (2)

Vi sono raffigurate delle grottesche su fondo nero, con elementi fitomorfi e figure fantastiche. Ai tre angoli della cornice sono raffigurati i fiori a cinque petali, simbolo degli Orsini.

Le decorazioni sono dipinte su una base nera, abrasa in molti punti e con sgranature diffuse. Il colore nero del fondo traspare da piccole cadute della pellicola pittorica, la quale è più danneggiata nelle parti in cui è stesa in strati più corposi e, quindi, in corrispondenza delle decorazioni.

Sono mancanti alcune porzioni di



intonaco. Si registra una profonda fessurazione longitudinale con grave distacco dell'intonaco dallo strato sottostante e

bordi pericolanti, che si estende dal riquadro centrale e interessa la parte superiore della fascia. In alcune zone,

corrispondenza della metà della volta dove era appoggiata la tramezzatura, l'intonaco è decoeso, impoverito di legante e mostra una certa tendenza a sgretolarsi.

Per quanto riguarda le tecniche di trasporto del disegno si rilevano sottili linee di costruzione geometrica incise per i riquadri e per i fiori (questi sono incritti in un cerchio diviso in cinque picchi) e i forellini lasciati dalla punta del compasso.

In rito con un vecchio e un bambino (6)

Per metà è mancante, in quanto intessato dal grosso cedimento della volta.

Su fondo rosso scuro sono dipinte le figure di un bambino vestito di verde e di un vecchio con una veste grigia col cappuccio, visibile solo parzialmente. Tra le due figure vi sono dei cesti e un'anfora.

Molto degradato è il pigmento verde, non si rilevano tracce del disegno preparatorio.

In rito floreale e Pelope (7)

Vi sono rappresentate, su fondo rosso scuro, alcune figure femminili e maschili, vestite, con ghirlande e mazzi di fiori, di un prato. È stato notato subito il particolare curioso del braccio della figura maschile sulla destra (Pelope): è disegnato con una linea nera e accuratamente lumeggiato sul manto grigio e non è campito a incarnato, quasi si trattasse di un braccio finto. Comparando questa figura con le altre in base alle tecniche di esecuzione, pare venir meno l'ipotesi di un errore, una dimenticanza o un pentimento. Benché il pittore sia solito dipingere sovrapponendo più strati, si è notato che questa tecnica interessa soltanto la stesura dei fondi come base delle figure e le ombreggiature delle figu-

re stesse: in nessun caso si trova la sovrapposizione di campiture appartenenti a parti diverse dei soggetti raffigurati di vario genere.

La pellicola pittorica si presenta abrasa e cosparsa di numerose piccole cadute, alcune delle quali sono a carico del solo strato superficiale e lasciano intravedere la base rossa. Ben conservate sono le zone campite in grigio e il fondo rosso (solo leggermente abraso). Ocre, bruni e il verde (probabilmente steso con legante organico) sono invece molto fragili e danneggiati. Il fondo è ad affresco, mentre gli elementi figurativi sono realizzati alcuni a calce e altri a secco.

Pochi e leggeri i segni delle incisioni per il trasporto.

Nell'intonaco si è individuato un frammento vitreo incluso, sul quale si è ritrovata traccia di policromia.

La Vittoria incorona un condottiero (4)

Nella scena risulta essere ben conservata la pellicola pittorica, a eccezione del pigmento verde, che si dimostra fragile e lacunoso e di alcune campiture ocre delle grottesche. Si notano due piccole lacune di pellicola pittorica (vedi *glossario*), localizzate sulle ali della Nike.

Il tondo centrale con la figura è eseguito ad affresco, mentre le grottesche e la cornice rossa sono dipinte su scialbo di calce. Inoltre, alcune parti sono stese a secco, sia a calce che con leganti organici.

In posizione centrale, sulla parte superiore della rappresentazione, si registra la presenza di un gancio metallico, per uno dei lampadari, e di fili elettrici che fuoriescono da una traccia in gesso.

Per quanto riguarda le tecniche di trasporto, si rilevano alcune leggere incisioni e tracce dei puntini dello spolvero sulle grottesche, incisioni più nette e decise per il contorno dei cerchi (al cui centro si nota un piccolo affossamento

per l'appoggio del compasso) e per i disegni a semicerchio delle decorazioni, mentre non si rilevano tracce per il trasporto della figura del condottiero.

La Vittoria-Fama scrive sullo scudo il nome del vincitore (5)

Differisce dall'altro medaglione della volta (4) per il soggetto del tondo centrale e per alcuni particolari, quali un bordino rosso attorno al cerchio nero, un diverso fiore nei motivi fitomorfi delle grottesche e una diversa colorazione delle stesse.

Nel tondo è raffigurata una dama alata, Nike, vestita e con un diadema sul capo.

La pellicola pittorica è ben conservata, a eccezione del pigmento verde il quale è steso a secco, probabilmente con legante organico, in quanto si presenta rigonfiato e sensibile all'umidità.

Buona parte della cromia delle ali della Nike risulta caduta. Alcune lacune sono localizzate sul sedile e sono cancellati i tratti del volto.

Anche qui sono presenti un gancio metallico per il lampadario e i fili elettrici inseriti nella traccia in gesso forte.

Anche le tecniche di trasporto sono le stesse dell'altra Vittoria. In questo riquadro si evidenziano alcuni pentimenti nelle grottesche, dove i puntini dello spolvero non corrispondono a quanto effettivamente dipinto. In alcuni punti si osservano invece i forellini lasciati dalla punta del compasso utilizzato per tracciare i semicerchi delle decorazioni ocre sul cerchio nero.

La decorazione nastriforme del riquadro centrale (3)

Sono stati ritrovati solo dei residui microscopici della pellicola pittorica. Il dipinto è eseguito a calce su intonaco

asciutto. Il verde pare diverso da quello riscontrato nelle altre zone della volta, sia per una diversa tonalità e brillantezza che per le modalità di stesura. In corrispondenza della metà della volta l'intonaco, sia a destra che a sinistra, risulta indebolito a livello del legante e si registrano dei distacchi. Manca una porzione della cornice, interessata dal risarcimento del grosso cedimento in prossimità dell'adiacente vela dei mascheroni (visibili solo nelle scene 10-10a-10b).

Danae e Perseo approdano a Serifo (8)

La scena è molto curata nell'esecuzione, con attenzione verso i particolari. È da notare la presenza di due tipi di intonaco: il classico intonaco a calce e sabbia per la parte centrale su cui è dipinta la scena e l'intonaco con polvere di marmo in corrispondenza della fascia ocrea. È questa l'unica campitura che ha problemi di conservazione della pellicola pittorica. Sotto lo scialbo si rinvengono solo pochi residui di cromia, per lo più decoesi e fragili.

Per il resto la pellicola pittorica è pressoché integra e risulta stesa completamente ad affresco, persino le campiture in verde, che solitamente sono stese a secco e hanno notevoli problemi di conservazione. Il fondo bianco attorno alle figure è ripreso con una leggera mano di calce. Per quanto riguarda le tecniche di trasporto si osservano delle sottili incisioni per le parti principali della scena, ma nessuna traccia per molti particolari, tra cui l'albero sulla destra.

Alcune figurine cavalcano mostri marini (9-9a-9b)

Su fondo ocreo (9), si fronteggiano due figurine nude, una femminile con il turbante e una maschile, che cavalcano due mostri marini. Lungo le fasce laterali



sono rappresentate, su fondo rosso scuro, delle candelabre che si dipartono da un vaso sul capo di una imponente figura femminile posta in posizione centrale.

Risulta quasi completamente eseguito ad affresco. Le due fasce laterali sono dipinte su una base rossa, che traspare nelle zone interessate dalla caduta parziale della pellicola pittorica, come, ad esempio, le foglie e il vestito verde della figura femminile.

Le figure della fascia superiore sono incise con sottili linee guida; si notano tracce di incisioni anche in corrispondenza delle figure femminili sulle fasce laterali, mentre non vi è traccia di spolvero nelle candelabre, forse a causa del fondo troppo scuro.

Differisce (9a) dall'immagine precedente (9) per il diverso soggetto della fascia superiore, anche se è molto simile: vi sono raffigurati uno di fronte all'altro due mostri marini (una capra con ali e coda di pesce e un leone anch'esso con coda di pesce), cavalcati da un fanciullo e una fanciulla. Rispetto all'altra spec-

chiatura si registra una maggiore percentuale di cadute e abrasioni della pellicola pittorica, specialmente nelle fasce laterali. Sono analoghi anche i dati riguardanti le tecniche di trasporto.

Si tratta (9b) di due fanciulli armati di tridente, in groppa a due mostri marini di natura leggermente diversa dagli altri (uno dei due ha la testa di un uccello rapace).

La pellicola pittorica è più resistente e compatta, adesa all'intonaco sottostante. Qui si registrano solo piccole mancanze di policromia, in particolare, lungo i bordi delle cretature dell'intonaco. Si notano tracce di incisione indiretta per il trasporto del disegno. Le fasce laterali sono le più degradate.

Si sono conservati solamente pochi frammenti di cromia che non consentono di decifrare il soggetto: si può intuire che si tratta di decorazioni a candelabre, comunque diverse da quelle delle altre vele.

È impossibile ritrovare tracce del disegno preparatorio.

mascheroni (10-10a-10b)

Su fondo giallo ocre sono raffigurati tre mascheroni (10, fig. 76) alternati a motivi decorativi fitomorfi. È eseguito ad affresco. Si rilevano molte sottili creature con perdita di cromia lungo i bordi delle stesse, tanto da ottenere l'effetto di una «ragnatela» sul dipinto.

Sono visibili alcune tracce di incisione al cartone: si tratta di guide sommarie per l'impostazione del soggetto poiché l'incisione non disegna tutti i contorni delle figure.

Anche nel caso degli altri mascheroni (10a) si rilevano alcune piccole lacune e abrasioni diffuse, nonché una mancanza di maggior entità sulla parte destra. Nella parte centrale l'intonaco è impoverito di legante e quindi decoeso: tende a sgretolarsi. In piccole porzioni si notano dei sollevamenti di parte dello strato di intonaco e pellicola pittorica.

Il medesimo soggetto dal lato opposto (10b) è per metà mancante. Nella parte sinistra si intuiscono frammenti con il medesimo soggetto delle precedenti scene. Anche in questa specchiatura la pellicola pittorica è piuttosto degradata e non è possibile ritrovare il disegno preparatorio.

figure femminili con ceste di fiori (11)

Le figurine delle grottesche, sia dal lato del mito di Danae che dall'altra parte relativa al gioco della pallamaglio, sono dipinte parte a fresco e parte a secco. Si registrano diverse cadute, specie nelle zone realizzate a secco con ocre, terre brune e in verde. Meglio conservati gli incarnati, a eccezione delle ombreggiature dipinte a secco. L'intonaco è del tipo degli stucchi, con polvere di marmo. Si notano i segni delle incisioni per il trasporto dei disegni.

Fanciulli tra grifi e l'inseguimento di un daino

Sono raffigurati, al di sotto della scena di Danae, tre riquadri scanditi da una cornice grigia bordata di bianco. Nei due riquadri laterali sono rappresentati dei fanciulli e varie specie di uccelli, con alcuni animali fantastici, grifi, su fondo ocre; nel riquadro centrale, su base rosso scuro, un putto sembra essere trainato da una coppia di cani che inseguono un daino. Il dipinto è eseguito ad affresco. Si registrano alcune piccole cadute e abrasioni sparse della pellicola pittorica, che risulta discretamente conservata.

Pan assale una ninfa (12)

Anche questa rappresentazione è molto curata nei dettagli e nell'esecuzione tecnica, ed è certo opera di una mano esperta. Sono presenti due tipi di intonaci, come già per lo stesso riquadro della vela adiacente. Analoghi sono lo stato di conservazione della policromia.

Per quanto riguarda le modalità di trasposizione del disegno, sono le stesse rilevate nella specchiatura rappresentante Danae.

Un drago alato (14) e la fanciulla con il velo sulla testa (15)

Sul fondo bianco dell'intonaco, realizzato con un impasto di calce e di polvere di marmo, sono dipinti completamente ad affresco, alcune figurine racchiuse in una cornice di stucco di forma triangolare: a sinistra un drago alato con una testa di cavallo e, a destra, una fanciulla con un velo sulla testa.

Qualitativamente migliori rispetto agli altri triangoli, per tecniche esecutive e perizia nel rendere l'anatomia e i tratti del volto, in particolare per la raffigurazione del drago.

È migliore anche lo stato di conservazione della policromia: si rilevano solo alcune piccole lacune.

Una donna, due putti, una gazza e il furto di una collana

Le immagini in questione sono visibili al di sotto della raffigurazione relativa al mito di Pan, alla base dei costoloni. È visibile solo parte della metà destra, in quanto il resto della superficie è molto degradato e cosparso di lacune. Solo un riquadro è completamente decifrabile: vi è dipinta una scena con una donna seduta, tre amorini e due rivolti verso uno strano uccello posato su di un tavolino che regge una collana nel lungo becco. Il fondo è dipinto a fresco, le figure parte ad affresco e parte a calce. Nell'intonaco è stato trovato un nocciolo di pesca.

Scene con bambini tra gli uccelli

È visibile, al di sotto della scena di Danae, solo una parte del riquadro laterale sinistro, dove sono rappresentati dei bambini e un uccello con le zampe piuttosto lunghe e dal piumaggio bianco e nero. Le tecniche di esecuzione sono le stesse delle specchiature delle altre vele. Si registrano numerose cadute di varia entità della policromia.

Scena d'amore (16)

Il soggetto è pressoché indecifrabile. Tuttavia si intuiscono: a destra una figura di guerriero con un elmo in testa e uno scudo e la parte superiore di una figura maschile nuda, a sinistra un putto con arco e faretra inginocchiato dietro a una figura nuda probabilmente femminile. Non è presente la cornice giallo ocre come nelle altre specchiature dello stesso tipo, al suo posto c'è una doppia fascia rossa molto sottile. È assai deterio-

rata a livello della pellicola pittorica. La diversità degli intonaci è qui limitata alla presenza della malta con polvere di marmo nelle sole punte inferiori campite in rosso scuro. Nel resto della superficie c'è il solito intonaco con sabbia e poca pozzolana.

È mancante una porzione nella parte centrale, in quanto la specchiatura è attraversata obliquamente da una lacuna. In corrispondenza dei bordi di tale mancanza l'intonaco è addirittura pericolante.

Un putto (17)

e una figurina alata (18)

Nel triangolo di sinistra, al di sopra della scena relativa al gioco della pallamaglio, è raffigurato un putto alato con un carteggio mentre, invece, nel triangolo di destra è rappresentata una figurina alata con un drappo attorno ai fianchi. Si rilevano mancanze della policromia nelle campiture ocre, verdi, e gli scuri degli incarnati tra cui le linee del volto, tutte stese a secco. La figura di destra si presenta più deteriorata sia a livello della pellicola pittorica che a livello dell'intonaco: si registra infatti una crepa verticale in corrispondenza della quale l'intonaco è distaccato dal substrato.

Come già per le stesse zone delle altre vele l'intonaco è lo stesso utilizzato per realizzare gli stucchi. Si notano le incisioni per il trasporto del disegno.

Il gioco della pallamaglio (19)

e un bambino con un toro (20)

Sono visibili solo parte del riquadro centrale e sinistro: la continuità è compromessa dalla presenza di alcune stuccature, una al centro, una tra il riquadro centrale e quello destro e una di dimensioni molto maggiori che interessa tutto il riquadro sinistro.

Nel riquadro centrale, su fondo rosso sono raffigurati: a destra un bimbo nudo con una cuffietta bianca in testa e a sinistra un grosso toro che probabilmente il bambino è intento a trascinare.

Nel riquadro laterale sinistro, su fondo ocre sono rappresentati quattro bambini impegnati probabilmente nel gioco della pallamaglio, con una pallina, un anello e una mazza.

Vi sono delle perdite di cromia che, per la loro conformazione, sono state provocate da cause meccaniche.

Uccisione di Medusa

e nascita di Pegaso (13)

Vi è raffigurata una scena mitologica avente come protagonista Perseo, con in mano la testa di Medusa, appena decapitata. Dal corpo della Gorgone, che giace su un letto, sta nascendo Pegaso.

Il dipinto è eseguito su scialbo di calce. La pellicola pittorica è piuttosto ben conservata: le cadute e le abrasioni interessano soprattutto la cornice nera e verde dove la cromia è stesa a secco. Alcune porzioni di intonaco della cornice sono tipologicamente simili all'intonaco degli stucchi, tuttavia in questo caso questa diversità di intonaci non sembra rispondere a un criterio di ripartizione delle zone quanto piuttosto al caso.

La scena è interrotta verticalmente nella parte centrale dalla stuccatura in gesso della traccia per i cavi elettrici che dal centro della volta scende verso la parete.

Allegoria della musica (21)

Nella fascia superiore, al di sopra della scena relativa all'uccisione di Medusa, è visibile, su fondo ocre, un'allegoria della musica dipinta ad affresco: a sinistra una figura maschile sdraiata, con una cornucopia in mano (un fiume), a destra una

figura femminile che suona una chitarra. La parte centrale è interessata da una lacuna e si intravedono le zampe di un satiro e i piedi di una figura maschile.

Alle estremità sono dipinti due rombi rossi, con l'interno più scuro e al centro una figurina ocre indecifrabile. È ben conservata: si osservano alcune crettature superficiali, in prossimità delle quali è caduta la cromia e delle abrasioni localizzate soprattutto sui rombi rossi. È forse mancante il pigmento verde. La lacuna della parte centrale è in parte risarcita e in parte no: da una mancanza abbastanza profonda si possono vedere lo strato di arriccio e la muratura. Si notano le incisioni del disegno preparatorio.

Le fasce laterali sono decorate con delle grottesche su base ocre. Qui la pellicola pittorica risulta essere adesiva e compatta, con la presenza di poche abrasioni e con nessuna traccia del trasporto.

Nella parte inferiore, all'interno di una cornice rosso vermiglio, è raffigurata una scena su fondo ocre, indecifrabile a causa della presenza di una grossa lacuna e della stuccatura centrale per l'insediamento dei cavi elettrici. Si intravedono la testa di una figura maschile e la chioma di un albero.

Più sotto ancora, oltre alla cornice rossa, su fondo di un rosso più scuro sono appena visibili alcune decorazioni di color grigio e due braccia piegate rivolte verso l'alto che spuntano a destra e a sinistra della lacuna centrale. Sono presenti numerose piccole lacune di policromia e di parte dell'intonaco e abrasioni della sola pellicola pittorica.

Al di sopra del capitello vi è un risarcimento di intonaco, per la presenza dell'impianto elettrico e del tirante centrale tra le pareti est e ovest.

Allegoria della Musica (22)

Al di sotto della scena indecifrabile (23), posta frontalmente rispetto all'uccisione di Medusa (13), su fondo ocreo sono raffigurate due figure che suonano uno strumento a fiato.

La pellicola pittorica è discretamente conservata, mentre l'intonaco presenta problemi di adesione e di coesione ed è addirittura mancante in alcuni punti; tali danni sono localizzati specie nella zona centrale.

Nelle fasce laterali si intravedono decorazioni a grottesche simili a quelle della vela opposta. La zona è assai degradata, specie la fascia sinistra, interessata da una lacuna centrale di notevoli dimensioni, da lacune sparse di minor entità, piccole abrasioni e perdite di policromia.

Nella parte inferiore la zona è interessata da una grossa lacuna centrale e da piccole lacune sparse. È di difficile lettura: si intuiscono le figure di una donna seduta e di un bambino. È molto deteriorata a livello della pellicola pittorica, specie nella parte destra, dove si registrano abrasioni e cadute. Verticalmente lungo la linea mediana si rileva una notevole lacuna dovuta all'inserimento del tramezzo.

La scena della parte bassa sopra al capitello del pilastro, è di difficile decifrazione: si rilevano dettagli simili alla stessa zona della vela di fronte. Meglio riconoscibile rispetto a questa la figura centrale con le braccia piegate; inoltre si trovano residui di grottesche sul fondo rosso scuro. Anche qui sono presenti la stuccatura con inserito il tirante e la traccia coi cavi elettrici.

Figure femminili (23)

Il soggetto raffigurato è di difficile lettura. Si intuiscono due figure femminili

sedute, rivolte verso il centro dove è una figura in piedi, forse maschile. Il dipinto è eseguito su un corposo scialbo di calce.

Sono presenti lacune sparse di piccola entità di pellicola pittorica, alcune con parte dell'intonaco. Ben conservati sono gli incarnati, i grigi e il fondo a calce.

La parte è molto degradata, sia a livello della policromia che dell'intonaco il quale, seppure ben coeso, non è adeso al substrato.

La morte di Adone (24)

La scena è riconducibile al mito di Adone, conteso tra Persefone e Afrodite, «condannato» a dividersi equamente tra le due dee e la solitudine: la morte che ogni anno lo portava dalla luce alle tenebre avveniva mediante una ferita letale di un cinghiale, dal sangue sparso dall'animale selvaggio sbocciavano degli anemoni rossi. L'albero a cui sono appoggiati potrebbe essere la pianta di mirra, in cui fu trasformata Smirne, madre di Adone.

Tutto attorno alla scena vi è una fascia rossa sulla quale si intuiscono i resti di un motivo ornamentale ad andamento circolare (spiraliforme). Esso è comunque indecifrabile. sui lati destro e sinistro della fascia sono dipinte delle figure femminili nude e dei fiori.

Il dipinto è eseguito su scialbo di calce. Si registrano mancanze di colore nelle campiture verdi stese a secco e sul corpo del cinghiale, sugli incarnati, specie sulle ombreggiature e abrasioni della pellicola pittorica profonde e diffuse sulla bordatura rossa. Si rilevano alcune crepe che indicano dei distacchi dell'intonaco.

Sulla parte inferiore sinistra è localizzata una mancanza di intonaco.

Si rilevano i segni delle incisioni nella scena centrale, mentre non si notano tracce di alcuna tecnica di trasporto per la cornice rossa e le figure femminili.

Il sacrificio del cinghiale e l'allegoria del sacrificio d'amore

Al di sotto della scena relativa alla morte di Adone, vi sono raffigurati dei riquadri con motivi geometrici alternati ad altri con delle scene solo parzialmente visibili. Il riquadro laterale sinistro è visibile solo per metà in quanto è interessato dalla presenza di una lacuna: si vedono due putti che tirano per le zampe un cinghiale. Il riquadro centrale è dipinto con rettangoli e semicerchi. Infine sul riquadro laterale destro sono raffigurati degli amonini che segano un cinghiale legato per le zampe. Tecnicamente sono eseguiti parte a fresco e parte a calce. Il riquadro centrale è il meglio conservato a livello della policromia. Per quanto riguarda i laterali, le campiture dei fondi ocreo sono le meno degradate, assieme agli incarnati, anche se si rilevano numerose piccole perdite di cromia. Si rilevano delle fessurazioni e numerosi distacchi.

In una grossa crepa tra la rappresentazione del sacrificio del cinghiale e la lunetta raffigurante l'ermafrodito, si è ritrovata abbondante fuliggine.

Il ratto di Europa (25)

La ripartizione degli spazi è analoga a quella della vela opposta, così come il tipo di decorazione della fascia rossa che incornicia la scena centrale, dove vi è rappresentata una scena articolata, con una serie di quattro figure femminili e due bovini riconducibili al mito di Europa (fig. 77).

La pellicola pittorica è molto degradata, sia nella scena centrale che sulla cornice rossa. La cromia della figura del toro che trasporta la donna è quasi completamente mancante: solo all'interno dei solchi delle incisioni si è trovato del pigmento bruno e ocreo residuo. In generale, le campiture più danneggiate sono

quelle ocre, brune, verdi e le ombreggiature degli incarnati. Sulla cornice è assai deteriorata anche la cromia rossa del fondo. Come già altrove le zone meglio conservate sono quelle degli incarnati e quelle in grigio (vesti, anfore).

Anche questa specchiatura è interessata da distacchi dell'intonaco e da crepe, alcune superficiali come crettature, una un po' più profonda che attraversa obliquamente il riquadro nella metà destra. Sono molto ben evidenti i segni delle incisioni.

Giochi di bambini e due capre

Al di sotto della scena relativa al ratto d'Europa, sono raffigurati riquadri con motivi geometrici alternati ad altri con scene non più leggibili.

I tre riquadri figurativi sono i più deteriorati: nel riquadro laterale sinistro si intuiscono delle figure di bambini e una figura vestita su fondo ocre, nel riquadro centrale si intuiscono dei bambini, uno dei quali tiene una capra per le corna, su fondo rosso mentre un secondo bambino è intento a trascinare un'altra capra. Le campiture dei fondi ocre sono le meglio conservate, anche se vi sono diverse perdite di pellicola pittorica. Per quanto riguarda gli incarnati, la perdita di cromia è quasi totale in quanto sono stesi con pennellate troppo corpose e su una precedente base di colore. Ben conservati sono solo la veste grigiastra a calce della figura nel riquadro sinistro e i riquadri geometrici dipinti su scialbo di calce. Sono presenti alcune fessurazioni in corrispondenza delle quali l'intonaco è distaccato; inoltre verso le estremità l'intonaco è anche decoeso.

Costoloni (27)

I soggetti dei costoloni (figg. 78-79) sono simili tra loro, con piccole differenze, a gruppi di quattro: quelli angolari e quelli centrali. Sono decorati con motivi a candelabre, simmetriche rispetto allo spigolo della nervatura centrale.

Le zone inferiori, di raccordo tra ogni costolone e le vele adiacenti, hanno invece soggetti diversi, prevalentemente figurativi.

Sono tutti eseguiti in parte a secco e in parte a fresco su fondo rosso scuro.

Tutti i costoloni sono più degradati nella metà inferiore.

Costoloni angolari con decorazioni a candelabre

Per quanto riguarda i caratteri comuni, vi sono raffigurati, divisi in ordini, due mezze figure con scudo e spada, per la metà superiore angeli e per la metà inferiore vegetali; procedendo verso il basso due figure femminili nude con un'anfora sul capo tra le quali stanno due remi incrociati, dei pesci e due scimmiette con degli infanti fasciati in braccio; più in basso dei cani e al sotto ancora degli animali non identificabili (ovunque la zona è interessata da cadute della policromia).

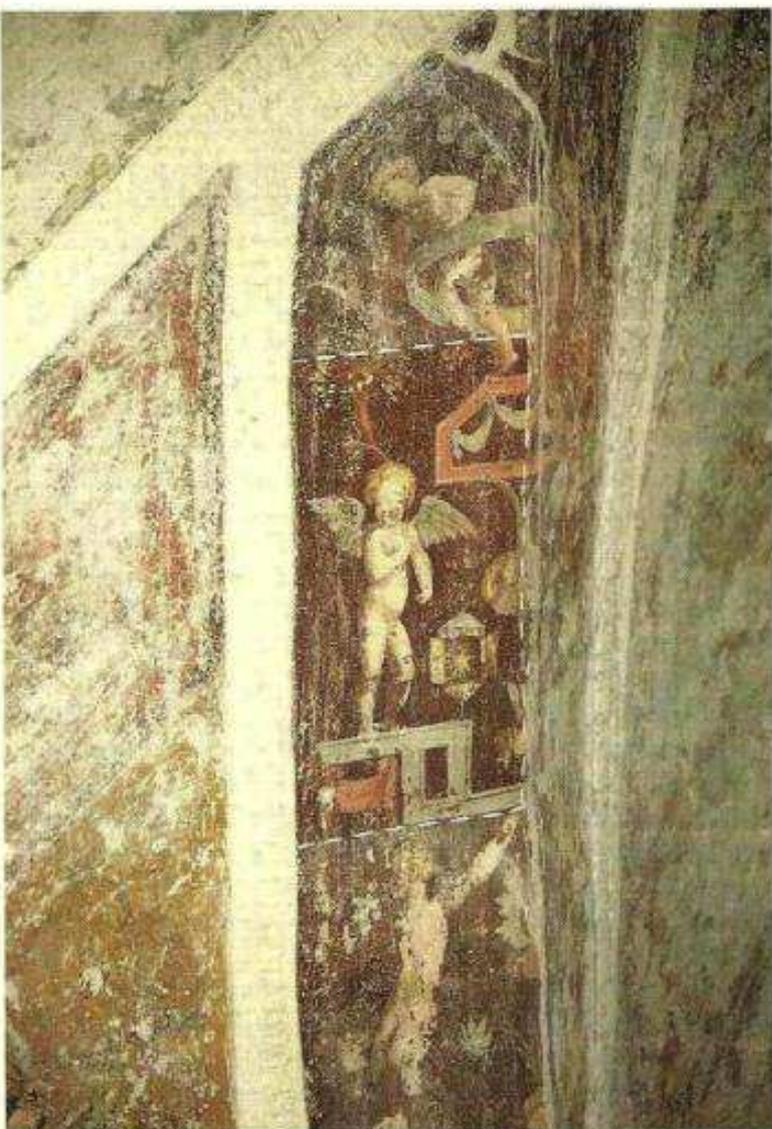
Per il costolone con decorazioni a grottesca, accanto al ratto di Europa, verso la finestra, si rilevano numerose abrasioni e sgranature del fondo rosso. La pellicola pittorica dell'incarnato della figura femminile di sinistra è quasi completamente caduta, lasciando a vista l'intonaco. Anche la cromia delle scimmiette è quasi totalmente mancante: tuttavia la loro sagoma è riconoscibile in quanto il fondo è rimasto integro e risalta per il tono più brillante. Anche in questo costolone le campiture più degradate sono quelle verdi, brune e ocre. Alla base



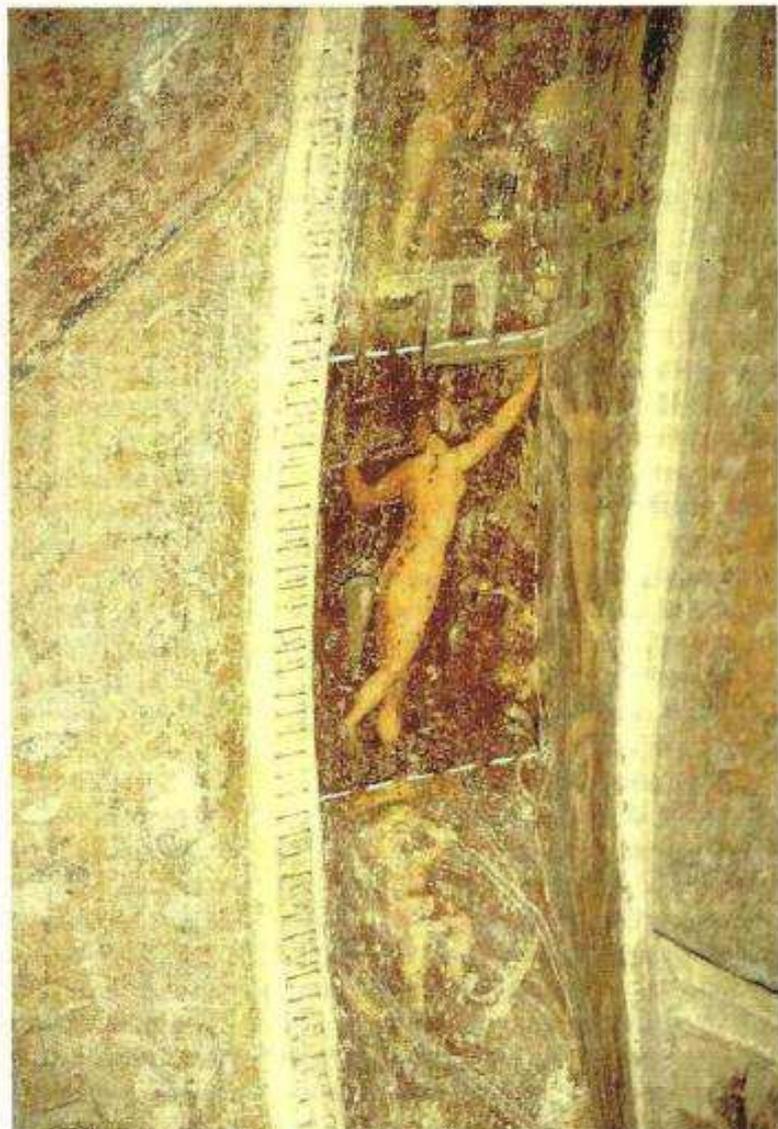
è dipinta una scena articolata: a sinistra una donna chinata su di un bimbo in fasce, sulla destra un'altra donna indaffarata in qualche «faccenda domestica».

Gravi perdite di pellicola pittorica molto degradate sono la campitura rossa di base e le parti di colore verde. Dalle cadute parziali si vede un rosso molto acceso, mentre dalle cadute totali si insinua il colore grigio-azzurro del primo strato di scialbo.

78. Particolare di uno dei costoloni a grottesche prima e dopo il restauro



79. Particolare di uno dei costoloni a grottesche prima e dopo il restauro



Costoloni centrali con candelabre

Per quanto riguarda i caratteri comuni, partendo dall'alto si trovano due amorini che si sporgono da una balaustra e allungano un braccio verso dei fiori posti in una cornucopia retta da altri due putti nell'ordine sottostante. Al di sotto di essi, due figure femminili nude viste dal retro, in piedi su dei piedistalli sorretti da altri bambini; segue un ordine che si diversifica nei quattro costoloni e, per ultimo, un motivo con

due figure mezzo donne e mezzo gatto, tipo sfingi (visibile solo nei due costoloni della parete est, mentre è mancante a causa del cedimento dell'intonaco sui due della parete ovest).

Per esempio, volendo analizzare il costolone adiacente alla scena relativa al ratto di Pan, si differenzia dagli altri per due mezze figure che suonano il flauto, con la metà superiore umana e la metà inferiore vegetale, come se avessero un gonnellino di petali.

Presenta abrasioni della pellicola pit-

torica specie sulla campitura rossa del fondo, e piccole mancanze sulle zone verdi, ocre e sugli incarnati.

Lungo lo spigolo, nella metà inferiore, si rilevano alcune cadute a carico dello strato di intonaco, attraverso le quali si può vedere la canna di bambù inserita come guida per la curvatura.

Nella parte inferiore, di intersezione tra le vele, nella parte sinistra si vedono un putto, una farfalla posata su di un vaso e uno strano omino nano con la barba e un manto a punta; la parte destra

è pressoché indecifrabile. Si rilevano abrasioni e cadute della policromia concentrate soprattutto sul fondo rosso scuro.

Figure danzanti

Le figure sono visibili al di sopra della battaglia di Corfù (sotto Danac), della Goletta e accanto al rapimento di Elena: tutte sono state eseguite, infatti, rovesciando i cartoni preparatori. Al di sopra di Corfù, la lunetta è interessata da una grossa mancanza che comprende circa due terzi della superficie totale dovuta al cedimento della muratura in seguito alla demolizione della parete per il rifacimento della porta e per la probabile rimozione dello stipite in pietra. È visibile solo la parte sinistra, che tuttavia è piuttosto degradata. L'estremità verso il costolone, dal lato della battaglia della Goletta, è la meglio conservata: su fondo ocra vi sono raffigurate delle figure umane, due nude e due vestite. Di quelle nude, una è in piedi su di un piedistallo all'interno di una struttura di forma semicircolare composta di sbarre, l'altra sembra rifiutare delle vesti che una delle figure vestite le porge. L'altra figura vestita è seduta su uno sgabello, e sembra stare di guardia alla figura sul piedistallo. Sullo sfondo si intuiscono delle decorazioni a grottesche.

La zona centrale presenta estese perdite di pellicola pittorica e di parte di intonaco, inoltre si rilevano diffuse abrasioni e sgranature. È visibile parte della cornice in stucco, piallata, che delimita la specchiatura centrale della lunetta, dove doveva esservi una scena allegorica sul modello di quella della lunetta relativa al ratto di Elena.

Lunetta con il ratto di Elena

È l'unica lunetta integra e si trova al di sotto del ratto di Pan (12). Il dipinto è

eseguito su un fondo a bianco di calce. Si rilevano piccole cadute di pellicola pittorica e una caduta più estesa localizzata sulla veste verde della fanciulla che lasciano a vista il bianco della base a calce.

Il resto della lunetta è decorato superiormente con grottesche a elementi fitomorfi, animali e figure fantastiche. La parte sinistra e quella superiore presentano alcune mancanze (cadute e abrasioni) di cromia, specie lungo i bordi delle diffuse crettature dell'intonaco.

Oltre la cornice in rilievo che disegna la curva dell'arco vi è una fascia verde e rossa di raccordo con la vela soprastante. Si rilevano tracce dello spolvero del disegno preparatorio.

Lunetta con l'ermafrodito

È al di sotto della scena relativa alla morte di Adone (24). La parte centrale è interessata da una grossa lacuna, anche questa dovuta al cedimento strutturale della parete in seguito alla demolizione della zona per l'inserimento della porta, che comprende circa due terzi della superficie.

È ben visibile la parte residua di sinistra e una porzione dell'estremità destra. A sinistra vi è raffigurata, su fondo ocra, un «sacerdote» con un manto e un cesto di fiori sul capo che tende un braccio verso un ermafrodito il quale, in piedi su un piedistallo, scopre gli attributi maschili sollevandosi la veste.

La parte destra è visibile per una minor superficie, ma si intuisce una rappresentazione analoga a quella della estremità opposta. A sinistra della lacuna si rileva la presenza di un frammento della cornice in stucco della specchiatura centrale, anch'essa piallata e con tracce della lavorazione in opera dei rilievi. La pellicola pittorica è quasi integra, con alcune perdite localizzate specialmente su campiture rosse e lungo il bordo, in

prossimità della cornice in stucco che disegna la curva dell'arco.

All'interno di una crepa sulla parte sinistra tra la lunetta e la vela si nota la presenza di particellato nero molto fine assimilabile per tipologia alla fuliggine delle canne fumarie.

Decorazioni a grottesca

Al di sotto del ratto d'Europa (25), sul fondo ocra ritroviamo una decorazione a candelabra (che segue la curvatura dell'arcata), con foglie, fiori, uccellini, che si diparte da un cesto sulla testa di un mascherone situato all'estremità sinistra della fascia. Ben conservata la pellicola pittorica.

La parte terminale destra è molto più stretta di quella sinistra ed è realizzata sull'intonaco con polvere di marmo. Non presenta decorazioni e la cromia ocra del fondo è degradata.

Solo all'estremità destra si intravede una testa, dalla quale si diparte una candelabra con uccellini, fiori e foglioline. Anche qui l'estremità più stretta è realizzata con l'intonaco degli stucchi; presenta però tracce della decorazione con foglioline. In questa zona la pellicola pittorica residua è molto fragile e ha un aspetto polveroso, a causa della «magrezza» del legante.

L'intera fascia è molto degradata: verso l'alto sotto lo scialbo si ritrova solo l'intonaco, senza traccia alcuna di colore. Al centro e verso destra due grosse crepe risarcite con una malta cementizia.

Satiro caneforo con bambino

Questa fascia, al di sotto del ratto d'Europa (25), ha una superficie più estesa rispetto alle altre, e presenta una decorazione più elaborata. Su ognuna delle due basi è dipinta la figura di un vecchio con un bimbo in braccio e altri

due che si nascondono sotto le vesti. Dalle due estremità essa converge verso il centro dove è dipinta una figurina (piuttosto deteriorata) il cui busto ha sembianze umane. Di fianco al satiro caneforo di sinistra si nota l'inizio di una seconda candelabra, parallela alla prima. La fascia è molto degradata, con estese abrasioni e cadute di pellicola pittorica, sia a livello del fondo ocra che delle decorazioni. Al centro dell'arco si registra una lieve fessurazione.

All'altezza dei capitelli dei pilastri e dei peducci dei costoloni, lungo tutto il perimetro della stanza è dipinta una cornice di colore bianco e bruno-chiaro, a imitazione della modanatura dei capitelli.

È eseguita su una spessa mano di scialbo di calce, la stessa che si ritrova sui capitelli e sui piedistalli (originariamente dipinti, ora molto deteriorati) rinvenuti al di sotto delle tamponature delle arcate delle pareti nord e ovest.

Sottarchi con grottesche e motivo del gorgoneion (26)

I tre sottarchi delle rispettive finestre, antiche arcate della loggia, sono dipinti su scialbo di calce e sono uguali tra loro come motivo decorativo, eccetto per la scelta dei colori usati. Si notano tracce dello spolvero. La pellicola pittorica, a eccezione delle basi a calce è piuttosto degradata, specie nelle campiture ocra, verdi e rosse. Qui, dove manca il pigmento è visibile il fondo bianco.

Alla sommità degli archi vi sono delle fessurazioni. Il sottarco dell'arcata destra della parete ovest è il più degradato, sia a livello dell'intonaco che della pellicola pittorica: presenta due lacune che interrompono la continuità della superficie. La pellicola pittorica è interessata da numerose ed estese cadute nella metà destra. Inoltre, al di sotto della tamponatura si

rileva una lacuna (forse una traccia per l'ancoraggio della tamponatura stessa).

Parete est: la Battaglia di Corfù

La scena della battaglia navale è interrotta, sulla destra, da una grossa lacuna che si estende in altezza fino alla volta. Si rilevano mancanze di colore localizzate specie nella parte inferiore e verso l'angolo con la parete nord, nonché di parte delle imbarcazioni realizzate mediante la stesura di diversi strati a mezzo fresco e a secco. Si osservano i segni delle giornate, di piccole dimensioni. Nonostante ciò, il dipinto non è eseguito completamente ad affresco. Sono presenti numerosissimi fori da chiodo e di diversa natura, parte stuccati e parte no. Nella zoccolatura sotto alla battaglia vi sono delle specchiature con decorazione a rettangoli concentrici, assai disastri e assolutamente indecifrabili.

Una donna seduta con un bambino sul grembo

Accanto alla battaglia della Goletta, sotto al capitello, è dipinta una finta lesena con piedistallo modanato: questo è realizzato su scialbo di calce, come la cornice a livello dei capitelli. La finta lesena è composta da due ordini di riquadri sovrapposti. Nel riquadro superiore è raffigurata una donna seduta, con un bambino nudo sul grembo, all'interno di una cornice a fasce ocra e grigio con gli angoli rossi. Il riquadro inferiore è indecifrabile a causa delle estese perdite di pellicola pittorica e della presenza di una delle lacune provocate dall'inserimento della tramezzatura. Il riquadro è bordato da una cornice azzurra e rossa. Il dipinto è eseguito su scialbo di calce con pigmenti legati con acqua di calce. L'intera zona è molto lacunosa a livello della policromia. Da cadute parziali è visibile la base bianca.

I due riquadri sono a loro volta incorniciati da una doppia fascia giallo chiaro e rossa.

Sulla fascia gialla, nella parte inferiore si è ritrovata una scritta, presumibilmente una firma, la cui parte finale più leggibile pare essere «... da Vercelli».

La Battaglia della Goletta

È in corrispondenza del ratto di Elena e di Pan (12). I dati più interessanti di questa scena identificabile con la battaglia navale della Goletta, tra Turchi e Cristiani sono i segni delle giunzioni tra le molte giornate, ben 23, di piccola pezzatura e stese piuttosto grossolanamente. Alcune sono grandi appena quanto una singola imbarcazione e sembrano dei rappezzi di intonaco.

Ciò avvalorava l'ipotesi della precisa volontà da parte del committente di descrivere accuratamente lo svolgimento del combattimento e, probabilmente di indicare con esattezza la posizione delle diverse galere.

Si registrano cadute e abrasioni della pellicola pittorica, specie nelle zone in cui è stesa in strati corposi: ciò si verifica spesso in corrispondenza delle barche e dei diversi vessilli. Tale elemento rende difficile l'identificazione della battaglia.

Verso l'estremità destra della parete vi è una mancanza di intonaco che dalla zoccolatura corre verticalmente fino alla base della lunetta soprastante del ratto di Elena.

È da sottolineare che le scene delle battaglie navali di questa parete sembrano dipinte dalla stessa mano, per le analoghe caratteristiche di stesura della policromia e per la scarsa padronanza della tecnica dell'affresco.

Parete sud: le altre battaglie

Sulla parete dell'apertura ottocentesca si trovano frammenti di altre due battaglie

navali, distinguibili anche grazie alle diverse mani degli esecutori. A sinistra è rimasto solo un lacerto molto ridotto dal quale si intuisce la presenza di un'altra battaglia navale come pure di una cornice attorno alle due scene che simula uno sfondato architettonico attorno alle scene. Questa parte presenta delle perdite di cromia, specie lungo lo stipite della porta.

Tra le due porte non si è rinvenuto alcun frammento di intonaco originale.

Nella parte destra, verso la prima arcata, è raffigurata l'ennesima battaglia navale. Questa è però dipinta con molta più cura e perizia rispetto alle precedenti. Si nota un veliero (fig. 80) particolarmente curato nei dettagli, e altre navi molto ben eseguite. Questa parte è indubbiamente dipinta a buon fresco: la materia è compatta, liscia e ben carbonatata. Sono tuttavia da registrare alcune crettature (avvenute, a differenza delle altre riscontrate finora, dopo la stesura della policromia) con perdita di colore lungo le microfessurazioni e altre piccole cadute sparse. Vi sono inoltre delle piccole zone in cui la pellicola pittorica è abrasa.

Parete ovest

Sul pilastro sinistro sono dipinti dei riquadri con raffigurati dei bambini all'interno di cornici rosse dai motivi geometrici. Si rilevano piccole mancanze di colore, diffuse su tutta la superficie del riquadro, molte di esse lasciano a vista l'intonaco, altre la base di calce su cui il dipinto è eseguito. Sono evidenti i segni delle incisioni dei rettangoli, delle cornici e delle figure.

Sul pilastro centrale è dipinto probabilmente il ritratto del committente, proprietario del Palazzo, Gentil Virgilio Orsini (fig. 81), il quale è raffigurato seduto su di una botte di vino, presumibilmente con una roncola in una mano e un tralcio di vite alle spalle.



Il fondo nero è molto deteriorato: è diffusamente abraso e presenta una grossa mancanza nella parte sinistra, sotto alla mano che regge la roncola, anch'essa degradata. Ben conservato il resto della figura, sia nel volto che nelle vesti.

Da alcune mancanze di pellicola pittorica si vedono tracce di un disegno preparatorio eseguito a pennello con un color seppia direttamente sull'intonaco. Sembra probabile che il pittore abbia impostato il disegno con campiture di base riprese successivamente con una stesura finale a calce curata nei particolari. Infatti, attraverso mancanze parziali di cromia si osserva la presenza dello stesso pigmento, di tonalità più chiara, steso uniformemente e senza caratterizzazioni di sorta.

Intorno al dipinto vi è una cornice a fasce ocre di diverse tonalità.

Il pilastro destro è decorato con tre riquadri sovrapposti nei quali sono rimasti pochi residui della cromia delle cornici e di pochi altri elementi. Tracce di pig-

mento si rilevano nei solchi delle incisioni per il trasporto del disegno sia dei riquadri che delle figure, le quali sono comunque indecifrabili. In questa zona l'intonaco è lo stesso degli stucchi. A differenza della stessa zona del pilastro sinistro, il colore non è steso su scialbo o calce, bensì direttamente sull'intonaco, anche se non completamente ad affresco.

Parete nord

Sul pilastro sinistro, accanto alla battaglia di Corfù, vi sono diversi ordini di riquadri incorniciati, con rappresentazioni di figure e mascheroni, intervallati da elementi fitomorfi, festoni e motivi geometrici. Delle figure del riquadro centrale rimangono solo le sagome: non si rileva pellicola pittorica residua, a eccezione di qualche traccia nei solchi delle incisioni. Si può intuire che vi fossero dipinti un bimbo nudo con una donna, vestita e seduta.



È eseguito come gli altri pilastri su una corposa mano di calce; solo la fascia perimetrale rossa che racchiude tutti i riquadri è stesa a fresco sull'intonaco.

Nella parte alta è localizzata una mancanza di intonaco.

Il pilastro destro è strutturato come quello sinistro: cambia il soggetto del

riquadro centrale dove, sebbene diffuse perdite di colore non consentano la lettura della rappresentazione, si intuisce la presenza di una figura maschile tra le fiamme.

Per quanto riguarda la tipologia degli intonaci, la metà superiore del pilastro è realizzata con l'impasto utilizzato per gli

stucchi e le spallette interne, la metà inferiore con l'intonaco ricco di pozzolana, rosato, utilizzato per la zoccolatura. Una differenza dello stato di conservazione della policromia si rileva in corrispondenza dei due diversi intonaci.

L'interno dei riquadri è dipinto su scialbo di calce, mentre tutte le cornici sono dipinte direttamente sull'intonaco: le parti eseguite su scialbo sono molto meglio conservate.

Spallette interne dei pilastri

Sono tutte realizzate sull'intonaco bianco con polvere di marmo. All'interno di una cornice rossa ovunque molto degradata si vedono tracce dello spolvero e talvolta microscopici residui di cromia.

Il disegno è quasi completamente abraso, tuttavia su fondo bianco si intuisce un motivo a candelabra, con un centro dal quale si dipartono delle ramificazioni giraliformi.

La perdita di pellicola pittorica è ovunque pressoché totale.

Sulla spalletta della parete ovest, a destra di Gentil Virgilio ci sono tracce più evidenti del disegno, in particolare risulta ben conservata la testina di una piccola figura femminile alata.

Su tutti gli spigoli dei pilastri, sia sui prospetti che sulle spallette interne, a circa 90 cm da terra sono localizzati dei risarcimenti cementizi di mancanze di intonaco.

Attraverso delle mancanze di intonaco, sempre in corrispondenza degli spigoli, si vedono i conci di pietra grigio-verdastra utilizzati per rafforzare i pilastri.

Zoccolatura

Comprende tutta la fascia al di sotto delle scene delle battaglie e delle zone con i riquadri, per un'altezza variabile a seconda delle zone tra 100 cm e 120 cm.

Si distingue anche per una diversa composizione dell'intonaco, sia come tipo di inerte che per la granulometria, molto maggiore rispetto agli altri intonaci presenti.

La zoccolatura è ovunque «martoriata» da estesissime perdite di pellicola pittorica e di parte dello strato di intonaco.

Dai pochi residui di pellicola pittorica si può dedurre che in origine la zoccolatura fosse decorata con specchiature rettangolari scandite da cornici bianche e rosse.

Sulla parete est, in posizione centrale si è ritrovata parte della cromia del torso di una figura umana: in base a ciò si potrebbe azzardare che probabilmente qualcuna di queste specchiature era decorata con raffigurazioni simili alle allegorie dei pilastri e della finta lesena. Questa ipotesi è rafforzata dalla presenza di incisioni e di alcuni residui di pigmento sul pilastro centrale della parete ovest.

Lungo la parete est la parte bassa della zoccolatura è stata danneggiata per l'inserimento dell'impianto elettrico. Sempre su questa parete, nella zona corrispondente alla finta lesena si registrano delle mancanze di intonaco procurate per l'ancoraggio del tramezzo.

Le parti centrali sotto alle balaustrate delle arcate sono state risarcite con una malta cementizia: in queste zone non si rilevano residui di intonaco originale. Nelle zone più prossime ai pilastri si trovano invece residui di decorazioni a motivi geometrici e cornici concentriche.

Operazioni di restauro eseguite

Le numerose mani di scialbo sono state rimosse con estrema cautela, assottigliando progressivamente i vari strati partendo dal più superficiale fino ad arrivare all'affresco.

La descialbatura della superficie dipinta è stata eseguita meccanicamente con bisturi a lame intercambiabili ricurve.

Il consolidamento delle decoesioni tra intonaco e struttura muraria e tra intonaco e arriccio è stato effettuato mediante iniezioni di malta idraulica fluida (Ledan) e di resina acrilica in emulsione acquosa (Primal AC33) in percentuali variabili.

Il risarcimento di adesione della pellicola pittorica all'intonaco è stato eseguito con infiltrazioni di resina acrilica in emulsione acquosa.

Per le stuccature sono state impiegate malte a base di grassello di calce stagionata e inerti quali sabbia di fiume e polveri di marmo, con granulometrie variabili a seconda delle dimensioni e dell'ubicazione delle lacune da risarcire.

Il ritocco pittorico è stato eseguito con acquerelli Winsor & Newton serie extra fine, secondo criteri di reversibilità e riconoscibilità dell'intervento (reintegrazione sottotono o a rigatino).

Per quanto riguarda le cornici in stucco si è proceduto al risarcimento delle porzioni mancanti secondo le stesse tecniche esecutive originali, utilizzando stampini (in silicone) per imprimere i rilievi sulla malta allettata ancora morbida. Le stuccature piccole e medie sono state realizzate con un impasto di calce più polvere di marmo e ritoccate ad acquarello con la tecnica «a rigatino». Le grandi lacune, «zone neutre», sono composte da una stesura di malto, da calce più sabbia più pozzolana.

Note

1) Almamaria Tantillo, *Restauri ad Anguillara 1978, Affreschi nella chiesa di S. Francesco, affreschi nel Palazzo Comunale*, a cura della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Roma, Roma, 1978, pp. 14-16.

2) Si consulti l'intervento di Almamaria Tantillo e la fotografia inedita qui pubblicata della donna con il bambino.

3) Si veda l'intervento di Anna De Luca relativo agli originali aspetti architettonici della stanza.

4) Per le identificazioni delle scene si consulti l'intervento di Viviana Normando. Per far meglio comprendere l'ubicazione delle figure e degli svariati personaggi nell'ambiente delle logge, alla numerazione dell'originaria relazione tecnica sul restauro, sono state sostituite le diverse definizioni trovate dalla Normando. Tuttavia, fin dai tempi del resoconto tecnico presentato alla Soprintendenza ai Beni Storici e Artistici di Roma, era già stata ipotizzata dai restauratori della Croda l'identificazione di alcune scene e personaggi: Nettuno e Anfitrite, l'uccisione di Medusa, Nike ed Europa.

Glossario essenziale

A Scialbo Imbiancatura a calce.

B Fregio Fascia ornamentale ad andamento lineare compreso tra l'architrave e la cornice.

C Arriccio Lieve strato di malta stesa sul muro utilizzato prima di applicare l'intonaco definitivo per abbozzare il disegno preparatorio (chiamato sinopia) nei dipinti ad affresco.

D Pigmento Sostanza naturale o artificiale, organica o inorganica, che miscelata in mezzi fluidi è in grado di colorare.

E Carbonatazione Reazione chimica tra l'idrossido di calcio, contenuto nella calce, e l'anidride carbonica contenuta nell'aria: mentre avviene l'asciugamento dell'impasto si ha perdita d'acqua e formazione di carbonato di calcio. Al termine di tale processo la calce ritorna all'identica composizione chimica della roccia calcarea di partenza. «L'acqua di calce» unita a pigmenti in polvere formano il più antico e più resistente tipo di pittura murale. La calce carbonatata e ridotta in polvere forma il pigmento bianco detto «bianco di S. Giovanni», che stemperato in acqua può essere usato nell'affresco. Il sottilissimo velo di calce in fase di carbonatazione, affiorando sulla superficie dell'intonaco, fissa in modo definitivo i colori dell'affresco.

F Spolvero Tecniche adoperate per i dipinti murali particolarmente negli affreschi. Lo spolvero è la tecnica con cui, con minuscoli forellini, si perforano i cartoni preparatori sulle linee generali del disegno per, poi, far attraversare gli stessi fori da un pigmento estremamente raffinato facendo rimanere le tracce del disegno sul muro.

G L'incisione indiretta consiste nel tracciare sull'intonaco fresco le linee generali del disegno, utilizzando sagome precedentemente preparate.

H La stesura delle giornate Consiste in impasti in stesura di malta che il pittore intende dipingere solitamente in una giornata, per evitare che l'intonaco si asciughi.

I Affresco Dipinto murale realizzato con intonaco fresco.

L Incarnati La tonalità che più si avvicina al colore della pelle umana.

M Pellicola pittorica Strato millimetrico della stesura di colore.

L'intervento architettonico nei recenti restauri

di Alberto Scorsolini

Il Palazzo Baronale, risalente al XVI secolo, ospita da molti anni la Sede Municipale del Comune di Anguillara Sabazia e ha subito recentemente un restauro completo.

Obiettivo principale dei lavori realizzati è stato quello di conciliare la tutela dei valori storico/artistici, numerosi e di notevole pregio, con le funzioni legate alle normali attività degli uffici municipali sia direzionali che operativi. Dopo aver ottenuto le necessarie autorizzazioni dal *Ministero per i Beni Culturali e Ambientali* e dalla *Soprintendenza per i Beni Architettonici del Lazio*, gli interventi sono stati suddivisi in tre fasi che hanno interessato, rispettivamente, l'interno, l'esterno, le coperture, i prospetti e le relative sistemazioni perimetrali a terra.

Gli ambienti interni sono stati resi accessibili anche ai disabili, grazie all'eliminazione delle barriere architettoniche, nonché sono stati recuperati razionalmente e funzionalmente, nel rispetto dello *status* originario dell'edificio. Si è tentato di ripristinare il contesto cinquecentesco della struttura, in particolare, laddove risultavano più evidenti inutili e scadenti modifiche apportate negli anni a noi più vicini; a tal fine sono state eliminate numerose superfetazioni (A) come, ad esempio, alcuni balconi in ferro e in laterizio, gli sporti di gronda, ricostruiti piuttosto grossolanamente, in ferro e in laterizi industriali, e i davanzali moderni in pietra da taglio levigata.

Riassumendo sinteticamente, le varie fasi del restauro sono state così suddivise:

Le coperture

Sono state sistemate con interventi a carattere protettivo di coibentazione (B), impermeabilizzazione e consolidamento per i solai e di un completo rifacimento di alcune porzioni di tetto in legno, altri-

menti irrecuperabili, utilizzando strutture dello stesso materiale, in legno portante, con pluviali e discendenti in rame.

Le strutture portanti verticali e orizzontali

Il fine prioritario degli interventi di consolidamento è stato la sarcitura (C) delle lesioni con resine speciali di alcune strutture portanti che non garantivano una sufficiente solidità statica e il restauro dei paramenti murati in pietra, relativi ai prospetti.

È stato accertato che l'antica quota calpestio del terzo piano coincideva con quella degli attuali solai, in ferro e laterizio; a tal proposito, sono stati effettuati alcuni sondaggi in corrispondenza delle chiavi delle volte, nella zona degli uffici sul lato sud/est. Inoltre, il tavolame, al di sotto degli attuali solai portanti, risulta esente da qualunque residuo di calce, traccia di antichi massetti e pavimentazioni; le sezioni, poi, di alcune delle antiche travature in legno oggi pervenute, a causa della loro esiguità, non avrebbero mai potuto sostenere l'ingente carico di un solaio che esisteva probabilmente fino a qualche tempo fa (quando forse fu demolito nell'ambito dei rimaneggiamenti ottocenteschi del palazzo).

Gli interventi sulle murature principali sono stati progettati nel pieno rispetto delle attuali norme di tutela previste dagli Organi Ministeriali competenti, senza mutare l'aspetto esteriore dei prospetti e delle strutture principali caratterizzanti il palazzo.

Gli intonaci e i prospetti

Per gli intonaci, sia interni che esterni, sono stati effettuati rilevamenti sonori tramite la battitura e il mappaggio delle zone distaccate, al fine di limitare, quanto più possibile, la reintegrazione degli intonaci fatiscenti. Durante i lavori, per



Interventi differenziati e diffusi, sono state accertate preventivamente eventuali tracce di pitture, affreschi o decorazioni sotto scialbo. Infatti, attenta è stata la sistemazione dei prospetti dell'edificio, monitorati con cura. Sono stati prelevati, fino in profondità, alcuni campioni di intonaco, per risalire, attraverso l'esame microscopico di laboratorio, alle coloriture originarie. Anche le cornici sono state ripulite e ricondotte all'antico aspetto. Sono stati, inoltre, asportati alcuni cavi elettrici affinché le facciate potessero essere scevre da ogni sorta di elementi contemporanei, al fine di una migliore e completa valorizzazione dell'intero palazzo.

Le pavimentazioni

È stato impossibile stabilire quali fossero le pavimentazioni originarie, dal momento che le ricerche archivistiche e bibliografiche, effettuate sia nell'Archivio Comunale di Anguillara Sabazia che nel-

l'Archivio di Stato, non hanno dato esito positivo.

Un ulteriore ostacolo alla soluzione della questione è stato, poi, il fatto di non essere riusciti a recuperare neppure una piccola porzione dei pavimenti cinquecenteschi poiché, come già abbiamo accennato, le trasformazioni apportate all'edificio, nel corso del tempo, sono state numerose. Nei lavori di restauro, quindi, si è cercato di adattare agli ambienti un tipo di pavimentazione che fosse quanto più possibile vicina all'originale. È stato scelto, pertanto, il mattone in cotto, antichizzato, lavorato a mano e trattato a cera naturale. Nella sala del loggiato, poi, sono state proiettate a terra le linee della partitura delle volte come era, un tempo, consuetudine in edifici coevi al palazzo di Anguillara.

Le deumidificazioni

A questo proposito, tra le opere di risanamento, diffusi e differenziati sono

stati gli interventi, sia sulle murature interne che su quelle perimetrali, con perforazioni e iniezioni di resine speciali, al fine di realizzare una barriera chimica che impedisse la risalita dell'umidità dal terreno. Inoltre sono stati impiegati intonaci particolari che potessero traspirare sulle murature deteriorate al fine di un corretto risanamento degli ambienti degradati.

Le tinteggiature

Le tinteggiature, interne ed esterne, sono state realizzate con una base in latte di calce e coloriture patinate, a seguito, particolarmente per i prospetti esterni, di una precisa scelta nella gamma delle terre naturali. Numerose difficoltà sono state riscontrate nell'ala sud/est, per lungo tempo adibita ad abitazioni private, in cui sono state apportate le trasformazioni maggiori.

Le opere di falegnameria

Gli infissi esterni sono stati tutti previsti in legno massello, verniciato di foggia, estremamente semplice, con vetrocamera. Quelli interni non solo sono stati realizzati ugualmente in massello, di un castagno trattato al naturale, ma si è pensato anche di riprodurre la partitura caratteristica dell'epoca, con cornici e bugnature proporzionate alle varie dimensioni delle aperture.

I corpi illuminanti

All'interno, soprattutto nelle sale affrescate, sono state usate lampade a bassa emissione di calore, provviste di filtri contro l'azione dannosa dei raggi ultravioletti. All'esterno opportune lampade speciali a terra e a parete, valorizzano nelle ore notturne i suggestivi scorci prospettici.

Le logge

Le lavorazioni sin qui descritte, seppur sostanziali al fine di un completo recupero del Palazzo Baronale, sono da considerarsi attività comprimarie rispetto all'intervento che più ha caratterizzato tutto il lavoro di restauro: la riapertura delle arcate delle logge e il consolidamento delle relative volte. Tale opera ha consentito alle antiche logge di riappropriarsi del loro status originario, danneggiato dalla tamponatura delle arcate avvenuta a cavallo dei secoli XIII e XIX.

Il risultato dei lavori consente di apprezzare nuovamente le pregevoli opere pittoriche. L'intervento nella sua prima fase, è consistito nel consolidamento delle volte di copertura, agendo dal tetto dell'edificio. Le volte, infatti, sono state consolidate in alcuni punti, mediante iniezioni e colate di speciali resine e nel loro estradosso, sono state collocate alcune biffe (D) di vetro, per consentire un monitoraggio costante nel tempo. Quindi, sono state notevolmente alleggerite da vecchi detriti, rinvenuti al di sopra di esse, probabili residui di lavorazioni precedenti, che appesantivano inutilmente e pericolosamente le strutture.

La seconda e ultima fase delle lavorazioni nelle logge è consistita nella riapertura delle tamponature delle arcate. Tale intervento ha rappresentato il momento senza dubbio più importante e significativo, in cui maggiormente è stata avvertita la delicatezza dell'operazione da parte delle maestranze impegnate che, nonostante le numerose puntellature installate e l'adozione di ogni altra cautela, hanno operato con perizia e capacità. Grande è stata l'emozione tra i presenti nel constatare che, una volta asportate le murature, le decorazioni dei sottoarchi erano discretamente conservate, dal momento che si pensava a un loro danneggiamento, a causa dell'intervento di tamponatura di due secoli fa.

È stato un lungo lavoro di progettazione e restauro attento e minuzioso, durato circa cinque anni, mirato, *in primis*, alla salvaguardia del valore artistico e storico culturale del cinquecentesco palazzo.

Così la sede del Comune, pur mantenendo l'originaria integrità, dopo il suo restauro, riacquista un nuovo impulso vitale che consente alla cittadinanza di Anguillara di riappropriarsi con orgoglio del loro Palazzo Orsini, un patrimonio artistico-architettonico riscoperto e ricollocato nel pregevole ruolo che più gli compete.

Glossario essenziale

A Superfetazione Parte architettonica aggiunta a un edificio che ne guasta l'aspetto esteriore.

B Coibentazione Si tratta del rivestimento realizzato con materiali isolanti per favorire le deumidificazioni delle pareti; tuttavia, nel caso di Anguillara, v'è stato un inserimento del materiale isolante attraverso perforazioni.

C Sarcitura Riempitura delle lesioni riscontrate nelle murature.

D Biffa Piastra in vetro posta sulla fenditura di una muratura per verificarne l'eventuale allargamento.

Referenze fotografiche

1) Anna De Luca; 2) Valter Schiavoni; 3) Livio Jacuitti; 4) Livio Jacuitti; 5) Circolo Culturale Fotografico Sabatino Il Dagherrotipo; 6) C.C.F.S. Il Dagherrotipo; 7) Livio Jacuitti; 8) Livio Jacuitti; 9a) Livio Jacuitti; 9b) Almamaria Tantillo, concessa dai Fratelli Alinari, 1999; 10) Livio Jacuitti; 11) Livio Jacuitti; 12) Livio Jacuitti; 13) Livio Jacuitti; 14) Livio Jacuitti; 15) Livio Jacuitti; 16a) Livio Jacuitti; 16) Almamaria Tantillo, per concessione della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Roma; 17) Almamaria Tantillo; 18) Almamaria Tantillo; 19) Paolo Soriani, Fotografia e Comunicazione Visiva; 20) Paolo Soriani F. e C. V; 21) Viviana Normando; 22) Umberto Giannini; 23) Paolo Soriani F. e C. V; 23b) Paolo Soriani F. e C. V; 24) Umberto Giannini; 24a) Umberto Giannini; 25) Paolo Soriani F. e C. V; 26) Viviana Normando; 27) Viviana Normando; 28) Viviana Normando; 29) Viviana Normando; 30) Livio Jacuitti; 30a) Livio Jacuitti; 31) Aeronautica Militare anni 1940-45 circa; 32) Aeronautica Militare anni 1940-45 circa; 33) ? 34) Alinari; 35) 36) 37) 38) 39) 40) 41) 42) 43) 44) Alinari; 45) 46) 47) Paolo Soriani F. e C. V; 48) Almamaria Tantillo; 49) C.C.F.S. Il Dagherrotipo; 50) Valter Schiavoni; 51) Viviana Normando; 52) Viviana Normando; 53) C.C.F.S. Il Dagherrotipo; 54) C.C.F.S. Il Dagherrotipo; 55) Paolo Soriani F. e C. V; 57) C.C.F.S. Il Dagherrotipo; 58) Paolo Soriani F. e C. V; 59) Paolo Soriani F. e C. V; 60) C.C.F.S. Il Dagherrotipo; 61) Viviana Normando per gentile concessione della Soprintendenza per i Beni Storici e Artistici di Roma; 62) Paolo Soriani F. e C. V; 63) Paolo Soriani F. e C. V; 64) Viviana Normando; 65) 66) 67) Viviana Normando; 68) Paolo Soriani F. e C. V; 69) Valter Schiavoni; 70) Paolo Soriani F. e C. V; 71) Valter Schiavoni; 72) Umberto Giannini; 73) Umberto Giannini; 74) Paolo Soriani F. e C. V; 75) Grafico; 76) Umberto Giannini; 77) Valter Schiavoni; 78) Umberto Giannini; 79) Umberto Giannini; 80) Valter Schiavoni; 81) Umberto Giannini; 82) Alberto Scorsolini.

Finito di stampare nel mese di giugno 2000
presso gli stabilimenti della Società Tipografica Romana
Via delle Monachelle Vecchia, snc - Pomezia
su carta «Grifo vergata» delle Cartiere Miliani di Fabriano

digitalizzazione in PDF:

Playmedia.it

il computer a portata di mano

Anguillara S. (Rm)

tel. 0699901121

