

LA CHIESA DI S. ROCCO E I SUOI AFFRESCHI (VITERBO)

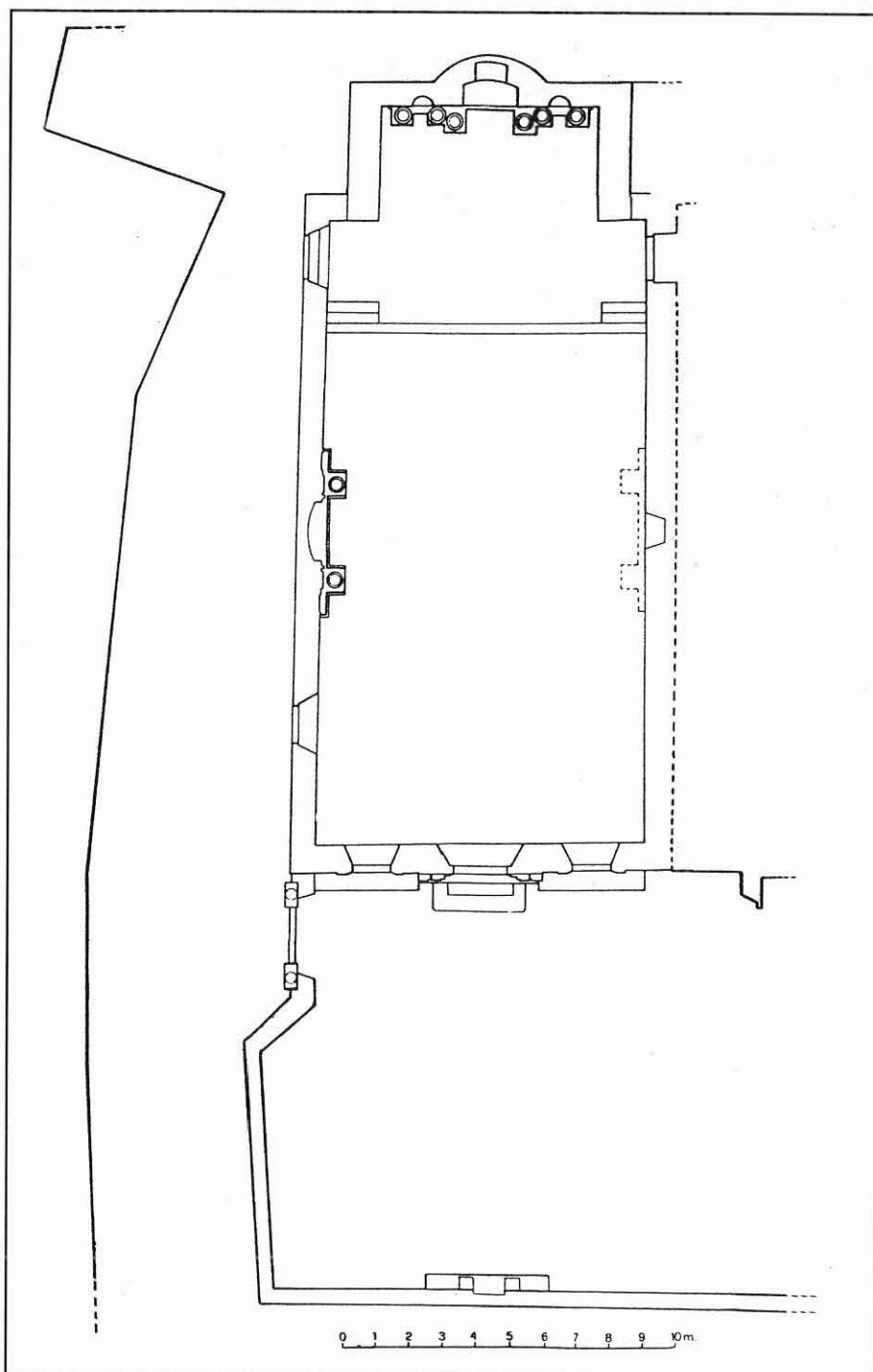
Fulvio Ricci

Il nucleo più antico del complesso ecclesiale di S. Rocco si ha con la concessione nel 1506 alla *Compagnia de Forastieri*, posta sotto il patronato dell'Assunta e s. Rocco, della chiesa di S. Gerolamo, in seguito trasformata nell'Oratorio contiguo alla chiesa¹. La data di costruzione di questo edificio, nonostante una discreta dovizia di fonti documentarie, presenta però qualche incongruenza: un istrumento del notaio Domenico Bianchi del 14 Marzo 1585, documenta l'acquisto di due orticelli in contrada "Palazzo dell'Imperatore" per l'ampliamento della chiesa di S. Rocco² -il rilievo eseguito a corredo di questo articolo evidenzia palesemente la presenza di una piccola chiesa inglobata poi in quella attuale di maggiori dimensioni (fig.1)-. L'iscrizione dedicatoria nel cartiglio dell'architrave del portale reca la data 1591: *ASSUMPTAE VIRGINIS IN CAELUM DIVI. Q. ROCCHI/ VENERANDA SODALITAS/ AERE VIRITIM COLLATO STATUIT/ SAL. AN. MDXCI.*

Dall'archivio della Confraternia apprendiamo che nel 1589 e nel 1590, prima Fra' Bartolomeo da Orvieto (Gennaio 1589), poi lo scultore-architetto Giovanni Malanca (Dicembre 1590), eseguirono i disegni dei progetti³.

Nel 1594 la chiesa doveva comunque essere realmente finita se si procedeva alla realizzazione della elegante piazzetta antistante la facciata⁴; quest'ultima impreziosita dal raffinato portale timpanato affiancato da due erme monopode (fig.2-3) e da finestre inquadrature da complesse mostre ornate con cartocci, girali ed obelischi.

Altri due portali si aprono sulla parete sinistra e mettevano in comunicazione la chiesa con l'attiguo oratorio. Uno di questi ancora conserva gli stipiti, finemente modanati ed affiancati da volute ornate con encarpi, ed il timpano in peperino. Sull'architrave è incisa



Pianta della chiesa (ril. F. Ricci, L. Santella - ccbe -).



Fig. 2 - Facciata della chiesa.

l'invocazione al santo patrono: *SANC-TUS ROCHUS* (fig.4).

GLI AFFRESCHI

L'analisi della storia e delle quotidiane vicende della confraternita dell'Assunta e di S. Rocco palesa un interessante spaccato della realtà sociale-religiosa della Viterbo post-tridentina. L'episodio confraternale ripropone, in uno sforzo di assimilazione alla nuova Chiesa della Controriforma, un devozionalismo popolare rigidamente organizzato caratterizzato da pubbliche espressioni religiose di devozione collettiva. Altamente significativo non solo sul piano culturale ma anche su quello storico-artistico è la costruzione della chiesa e la sua notevole decorazione dipinta che, nonostante le molteplici vicissitudini, ancora ricopre gran parte delle pareti. Questi dipinti rappresentano, anche nella loro evidente differen-

ziazione qualitativa, la più importante antologia di pittura viterbese del XVII secolo: alla loro realizzazione concorrono il giovane ma già affermato Giovan Francesco Romanelli (1610c.-1662), un inedito Angelo Pucciati (primo decennio del '600-1675) e una serie di modesti artefici locali tra cui una parte predominante è rivestita da un non altrimenti conosciuto Giovan Maria Marzi, cui le fonti attribuiscono le storie dipinte nella navata⁵.

Lungo le pareti si snoda l'esposizione controllata della tradizionale iconografia medioevale in una sorta di *Biblia Pauperum* che, a partire dal lato destro del coro con la *Nascita della Vergine* (fig.5), si conclude nella parete di fronte con il *Transito* (fig.6-7), le due scene di maggiore prestigio e qualità, realizzate dal Romanelli e da un imprevedibile Pucciati.

Romanelli iniziò a dipingere la *Nascita* nel 1633: il 17 Luglio di quell'anno la Compagnia spende "dui



Fig. 3 - Portale principale.

Giuli dé colori p(er) il sig. pittore Romanelli", già impegnato dalla confraternita per la realizzazione della grande pala con l'Assunta da collocare sull'altare maggiore⁶; una ulteriore spesa di 6 Giuli è documentata l'11 Settembre dello stesso anno a "...Cesare Muratore per aver incollato per il pittor Romanelli". In questa inedita opera giovanile Giovanfrancesco Romanelli risente fortemente della sua fresca collaborazione con Pietro da Cortona, iniziata nel 1631 quando aveva appena ventuno anni, negli affreschi della cappella di Palazzo Barberini



Fig. 4 - Portale sul lato sinistro.

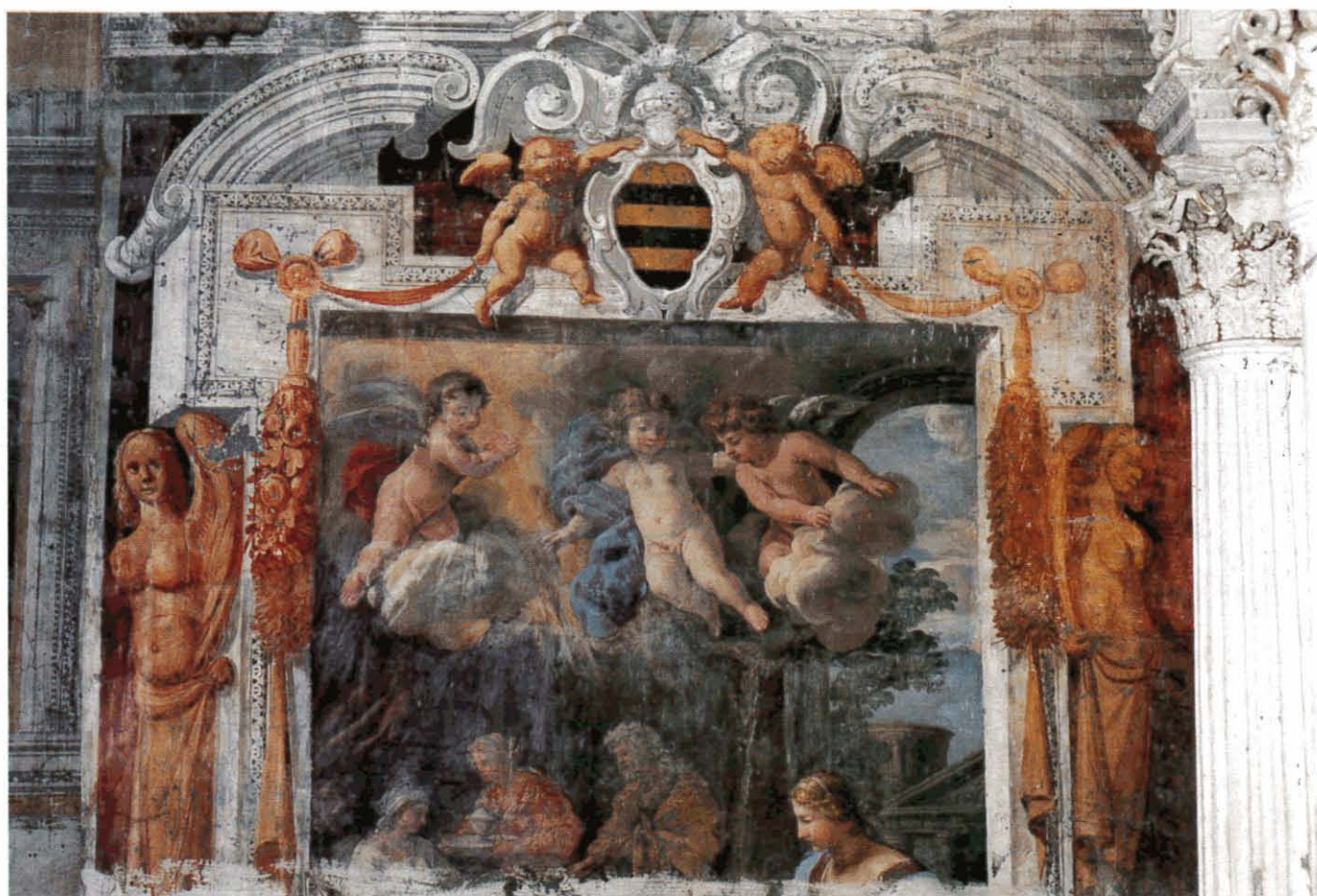


Fig. 5 - Giovan Francesco Romanelli, Nascita della Vergine.

e proseguita nell'impresa della decorazione della volta del salone; gli angeli che aliano tra le nuvole e, specialmente, la figura della giovane donna in primo piano, si pongono come puntuali citazioni di numerosi personaggi che popolano questi prosceni. Sembrano dissolversi rapidamente in Romanelli le ascendenze della grande pittura emiliana indotte, a detta del Passeri⁸, da un precoce alunnato del giovane maestro viterbese presso la bottega romana del Domenichino; se mai vi fu tale alunnato alcune inflessioni sembrano cogliersi solo nell'uso di una raffinata tavolozza dove predominano tinte chiare e luminose. La scena, purtroppo limitata alla lettura dallo sporco e parzialmente coperta dallo scialbo, è circoscritta da una complessa cornice configurata come una monumentale finestra aperta sullo scenario, la cui mostra è costituita da una architettura dipinta in *grisaille*, ornata da encarpi, erme e puttini alati in monocromo giallo-oro, due dei quali al sommo del timpano sostengono lo stemma della famiglia Turchi⁹.

L'arme della famiglia Turchi sormonta anche il *Transito della Vergine*

di Pucciati, maestro dall'esiguo e controverso catalogo¹⁰. La sovrastruttura scenica che circoscrive il dipinto è identica a quella che riquadra la *Nascita* del Romanelli, Pucciati però realizzò il suo lavoro qualche tempo prima, come si evince dal fatto che nel Settembre del 1633 mentre Romanelli si accingeva ad iniziare la sua fatica lui si impegnava in un restauro della sua opera¹¹. Sul piano stilistico questo straordinario esempio di mistica barocca propone un Pucciati nuovo e sconosciuto: nuovo, per il poco che si conosce della sua produzione, è il modo di affollare la scena in superficie su due zone sovrapposte separate da cumuli stratificati di nuvole, popolate di frementi angeli musicanti; la concitata vibrazione si ripercuote nei capelli e nel panneggio del Cristo gonfiati da un vento impetuoso. Nel registro sottostante dove è raffigurata la Vergine morente sostenuta da un angelo e affiancata dagli apostoli e da un secondo angelo recante un aspersorio con l'acqua santa, si diffonde invece una calma serena.

Il purismo alla Sassoferrato evidenziato dal Faldi nella pittura di Pucciati, si complica qui con ascendenze cultu-

rali di varia derivazione: sul piano dispositivo l'episodio della Vergine sostenuta dagli angeli, costruito lungo un asse prospettico obliquo, presenta interessanti riferimenti con l'*Estasi di s. Margherita da Cortona* del Lanfranco, pubblicata nel 1621, e con alcuni elementi compositivi di un caravaggesco come il *Saraceni*; spunti di gusto nordicizzante e cangiantismi di sapore toscano si colgono nella ricca gamma cromatica che varia dal lilla tenue al giallo, a varie sfumature di rossi e di verdi, ad iridescenze preziose nei tessuti -ancora riscontrabili nonostante le precarie condizioni di conservazione-. In definitiva si evidenzia nel Pucciati una forte attenzione a quanto in quegli anni si veniva elaborando nella fucina artistica della vicina Roma, i cui riverberi, peraltro, erano forti a Viterbo proprio per la presenza del colto conterraneo Romanelli (studiò lettere dai gesuiti presso il seminario di Viterbo).

Il ciclo con le storie della Vergine e dell'infanzia di Cristo prosegue lungo le pareti della navata con gli undici riquadri attribuiti al Marzi raffiguranti: *La Presentazione della Vergine al Tempio*,



Fig. 6 - Angelo Pucciati, Transito della Vergine.

il Matrimonio tra la Vergine e s. Giuseppe, l'Annunciazione, la Visitazione, l'Adorazione dei pastori, l'Adorazione dei Magi, la Circoncisione, il Riposo durante la fuga in Egitto, Gesù tra i dottori, le Nozze di Cana, la Pentecoste (figg.8-17, non è riproducibile per la spessa patina di sporco che la ricopre la scena con la Circoncisione). I vari episodi -perfettamente in linea con l'insegnamento tridentino: "il popolo venga istruito a mezzo di raffigurazioni pittoriche sui misteri della redenzione..." (cfr. R. WITTKOVER, *Arte e architettura in Italia*, Roma 1967)- sono circoscritti da raffinate cornici architettoniche dipinte in *grisaille* concepite anch'esse, come i riquadri del presbiterio, simili a finestre aperte sulle scene dipinte, separate tra loro da finte lesene aggettanti; dai davanzali pendono drappi purpurei con stemmi gentilizi e cartigli svolazzanti con le iniziali dei nomi



Fig. 7 - Angelo Puccianti, Transito della Vergine, particolare.



Fig. 8 - Presentazione di Maria al Tempio.



Fig. 9 - Sposalizio della Vergine.



Fig. 10 - L'Annunciazione.



Fig. 11 - La Visitazione.



Fig. 12 - Adorazione dei pastori.

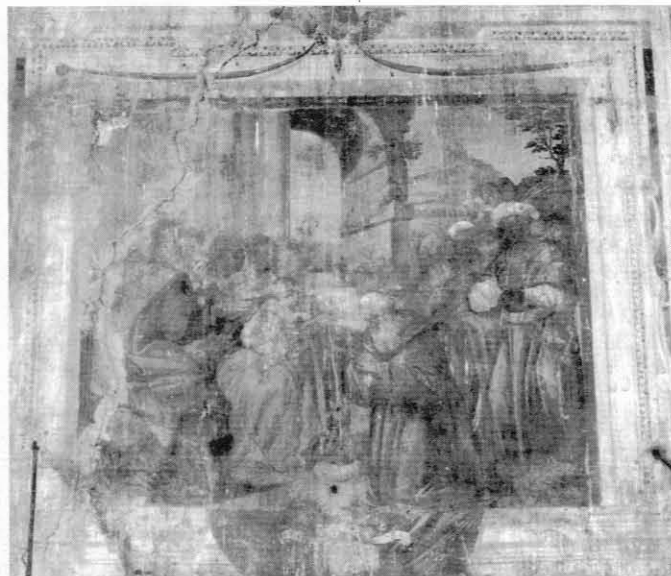


Fig. 13 - Adorazione dei Magi.



Fig. 14 - Riposo nella Fuga in Egitto.



Fig. 15 - Gesù tra i dottori.



Fig. 16 - Le Nozze di Cana.

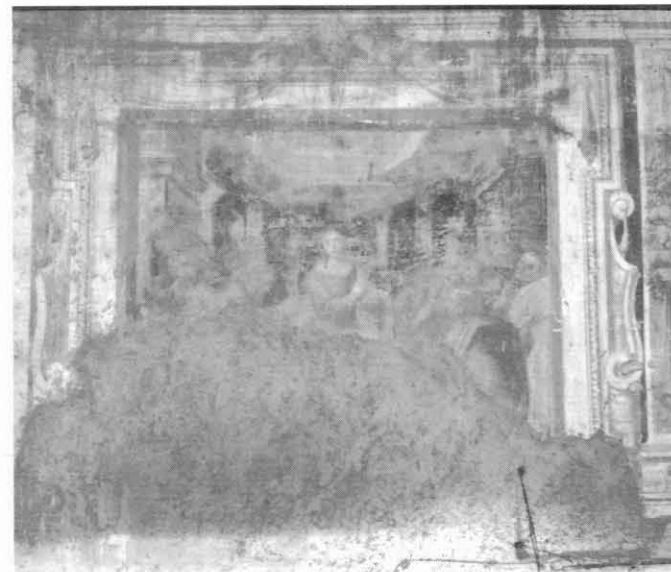


Fig. 17 - La discesa dello Spirito Santo.



Fig. 18 - L'Angelo Custode.

dei committenti (di questi solo uno, quello della famiglia Sacchi, è stato con certezza identificato).

Sebbene sia stata verificata la rigorosa attendibilità della citata relazione del De Alexandris, l'attribuzione degli epi-



Fig. 19 - S. Raffaele.

sodi della navata al Marzi solleva qualche perplessità e sembra eccessivamente generalizzante, in considerazione di una evidente differenziazione qualitativa tra alcune scene: nella *Presentazione di Maria al tempio*, la tradizionale iconografia è resa in maniera molto semplificata, nonostante la stentorea monumentalità dello sfondo e del pronao del tempio, e piuttosto faticosi risultano gli scorci prospettici e i rapporti proporzionali -decisamente infelice è la resa della figura portacandela in primo piano-. Viceversa è notevole la qualità e l'eleganza compositiva del *Riposo durante la fuga in Egitto*, quadretto familiare presentato con grazia ed equilibrio: la Vergine seduta allatta il Bambino mentre in piedi al suo fianco un apprensivo Giuseppe conversa con due piccoli angeli che gli indicano il percorso. Il notevole rilievo dato al paesaggio e il

delizioso episodio di genere dell'asino che pascola denotano forti consonanze con il naturalismo emiliano. Anche la materia pittorica è più fluida e brillante ed il disegno sicuro e deciso. Però nel contesto del ciclo questo sembra rimanere un episodio isolato, infatti pur con qualche riserva su alcuni riquadri come l'*Adorazione dei Magi*, la *Circoncisione*, le *Nozze di Cana*, per i quali lo spesso strato di sporco che li ricopre rende appena intelligibile il tema iconografico, tutte le altre scene presentano quelle che sembrano essere le precipue caratteristiche di questo "piccolo maestro" viterbese: organizzazione scenografica monumentale ed aulica che denota una aristocratica visione dell'evento; narrazione chiara incentrata sui personaggi indispensabili all'episodio; una stanca ripetitività fisionomica delle figure, sinuose ed allungate, nelle quali si



Fig. 20 - S. Rocco cura gli appestati.



Fig. 21 - Interno della chiesa.



Fig. 22 - Altare Maggiore, S. Rocco, particolare.



Fig. 23 - Altare Maggiore, s. Sebastiano, particolare.

riverberano i modi condotti in ambiente romano da maestri come il Salimbeni, il Roncalli ed essenzialmente dall'Arpinate nella sua fase di elaborazione classicista. Nel Marzi però, almeno a quanto è dato vedere, i diversi lessici pittorici documentano più che una complessa elaborazione culturale, una serie di spunti compositivi sostanzialmente desunti dai più colti ed avveduti dei maestri viterbesi: l'organizzazione scenica dell'*Adorazione dei Magi*, riprende una invenzione del Romanelli per una pala di analogo tema in S. Eligio degli Orefici a Roma datata al 1640, e riproposto anche in un disegno per un arazzo; sempre da un disegno romanelliano con un'*Ultima cena* per l'arazzeria barberiniana sembra derivare la rappresentazione delle *Nozze di Cana*. Evidentemente il magistero del Romanelli dalla metà circa del '600 era imperante nel provinciale ambiente viterbese, segni di referenza romanelliana si riscontrano più o meno evidenti anche nell'*Annunciazione*, dove alla solita complessa scenografia fa riscontro una faticosa resa degli scorci, molto accentuata nell'evidente *raccourci* della parte inferiore del corpo della Vergine; e nella *Adorazione dei pastori*, semplificata al massimo con la raffigurazione di un solo pastore immerso in un pretenzioso panorama notturno. Invece la *Pentecoste*, il riquadro maggiormente rovinato da ampie cadute dell'intonaco dipinto, presenta forti tangenzialità con l'opera di analogo tema del darpinesco Caparozzi, già nella chiesa di S. Biagio ed oggi al palazzo vescovile: la figura della Vergine si pone quasi come una citazione; il prototipo di questo spunto è da individuare però nella antica *Pietà* di Sebastiano del Piombo, un brano che nell'ambiente viterbese non poteva non avere profonde e durevoli conseguenze.

Sui setti murari trasversali che segnano il restringimento della navata in relazione al presbiterio, sono raffigurati in due finte nicchie dipinte l'*Angelo custode* e s. *Raffaele*, identificati dalle didascalie poste sotto le due immagini: *Custos es mei* e s. *Raphael* (figg. 18-19). In queste due figure si riscontrano quelle che sono state individuate come peculiarità stilistiche del Marzi: discreto colore con tinte calde e chiare, magniloquenza della sovrastruttura decorativa, qui arricchita dai finti marmi policromi, incerta resa degli scorci; i panneggi molto mossi evolvono in pieghe rigide ed innaturali come di carta.

Sotto l'immagine di s. Raffaele, è dipinto un ovato con una rappresentazione di s. *Rocco che cura gli appestati*,



Fig. 24 - Tommaso Fabrizi, Incoronazione della Vergine.

inscritto in una cornice barocca a cartoccio (fig.20); in questo caso le fonti non documentano l'autore e, inoltre, lo scialbo che ricopre parzialmente la scena, lo sporco e la consunzione non permettono collegamenti stilistici con altre opere presenti nella chiesa. Le non buone condizioni di conservazione però, non nascondono del tutto una discreta qualità: pennellata sapiente che nelle figure in secondo piano si risolve in effetti di pittura compendiaria; attenzione alle sfumature psicologiche dei personaggi -tra i quali pregevole è l'appestato inginocchiato ai piedi del santo-; fervorosa atmosfera devozionale, pienamente rispondente al realismo pietistico seicentesco.

Benché il prolungato uso improprio abbia procurato gravi danni all'edificio ed ai suoi arredi, si conservano ancora, quantunque molto danneggiati, i tre altari di stucco originari con alcuni riquadri dipinti.

L'altare principale (fig.21), opera del M^o stuccatore Giovan Maria Pinciani¹², è dedicato all'Assunta: questo si presenta come una imponente macchina composta con sei colonne ioniche su un alto basamento a sostegno di una trabeazione classicheggiante con timpano spezzato e un attico, anche questo timpanato, sormontato da un grande stemma privo di segni araldici. L'intera macchina è vivacizzata da una lussureggiante decorazione di encarpi, cartigli, cartocci, maschere, erme e quattro statue di angeli; negli intercolumni vi sono due nicchie con le rovinatissime statue

dei santi Rocco e Sebastiano (figg. 22-23), ai lati, uno spazio vuoto in cui era alloggiata la celebre pala dell'Assunzione di Romanelli, al centro; questa è oggi conservata nella pinacoteca del Museo Civico di Viterbo. Nel riquadro dell'attico è dipinta una *Incoronazione della Vergine* (fig.24), opera del modesto pittore viterbese Tommaso Fabrizi,



Fig. 26 - Altare laterale sx.



Fig. 25 - Altare laterale dx., s. Domenico, particolare.

autore anche della gloria di angeli e del padiglione purpureo dipinti a tempera sulla parete di fondo come quinta scenica dell'altare¹³. La cospicua impresa fu possibile inizialmente con le elemosine dei fratelli, specie della famiglia Turchi, poi un lascito di Bartolomeo di Giovanni Calzettari (strumento del notaio Domenico Marணி del 9 Aprile 1627), sodale della compagnia, permise di portare a termine l'opera¹⁴.

I due altari laterali dedicati a s. Gerolamo e a s. Rocco, furono realizzati nel 1611 dallo stuccatore Giovanni Grisolati (o Grisolta)¹⁵.

Il primo, eretto con il lascito del confratello Vincenzo di Gerolamo di Arcangelo Giommini¹⁶, è andato quasi completamente distrutto, conserva appena un frammento dell'architettura in stucco con due putini ed un riquadro con dipinta l'immagine di s. Domenico (fig. 25); perdute le immagini documentateci dalle fonti di s. Francesco, pendant del santo domenicano, e dell'Annunciazione dipinta nell'attico.

Molto importante per la storia dell'arte viterbese la pala che ornava questo altare, raffigurante il *Crocifisso con i santi Gerolamo e Carlo Borromeo*, opera del Cavalier d'Arpino e del suo discepolo viterbese Filippo Caparozzi¹⁷, si ignora l'attuale collocazione di quest'opera già pubblicata dallo Scrittoli¹⁸ con una generica attribuzione "al Maratta o al d'Arpino".

Il secondo altare (fig.26), ancora ben conservato, denota una pregevole fattura: su un basamento mistilineo due



Fig. 27 - Alessandro Corbo (?), altare laterale sx., s. Martino e il povero, particolare.

colonne avvolte in spirali fogliate sostengono una trabeazione composita ornata di motivi classici, festoni e maschere di puttini alati; l'alzato è vivacizzato da statue di puttini reggifestone, erme desinenti in girali d'acanto e concluso da un timpano ad arco spezzato con altri due putti reggenti uno stemma muto. La decorazione è completata da tre riquadri dipinti con il *Miracolo di s. Martino* (qui il povero, raffigurato con le corna, non corrisponde direttamente al protagonista ufficiale del racconto agiografico ed è assimilato al diavolo tentatore; protagonista folclorizzato di un racconto di matrice popolareggiante) (fig. 27) in alto, *s. Ambrogio* (fig. 28) e *s. Bernardino* (fig. 29) sui lati, opera dello sconosciuto Alessandro Corbo¹⁹, a questi, per affinità stilistica è da attribuire anche il *s. Domenico* dell'altare di fronte. L'erronea attribuzione di queste modeste pitture al maestro romano Fabrizio Chiari, autore invece della perduta pala dell'altare, nasce dalla confusione con un "Fabrizio pittore" menzionato nella rubrica delle uscite del Libro Mastro nei mesi di Settembre-Ottobre del 1611

come autore "...della dipintura del padiglione della cappella..."²⁰. Peraltro il Chiari, allievo di buone qualità del Maratta, nasce nel 1615.

Le attività devozionali della confraternita comportavano in varie occasioni la necessità di servirsi delle prestazioni di artisti o di piccoli maestri dell'artigianato artistico sia locali che forestieri; che, insieme alle spese istituzionali per il mutuo soccorso e la carità ai confratelli in stato di bisogno, rappresentavano la voce di maggiore uscita per un sodalizio formato esclusivamente da esponenti del medio ceto economico-sociale cittadino. Dal 1575 nei libri della confraternita compaiono più volte gli elenchi dei fratelli con accanto al nome l'attività svolta per vivere (*pizicaro, barbiere, conciatore, cappellaro, panatiero, tornaro, bastaro, campanaro* etc.)²¹. Particolarmente gravose poi, erano le spese di rappresentanza in occasione degli Anni Santi che richiedevano laboriose riunioni: il 25 Settembre 1575, riunita tutta la compagnia fu messo a partito di fare il Gonfalone "...da farsi a Roma, dato che il priore Baldassarre Mariotti non era



Fig. 28 - Alessandro Corbo (?), altare laterale sx., s. Ambrogio, particolare.



Fig. 29 - Alessandro Corbo (?), altare laterale sx., s. Bernardino, particolare.

stato d'accordo con quello maestro attivo in Caprarola"²².

Solo nel 1589, ottenuta l'aggregazione all'Arciconfraternita romana dei SS. Rocco e Martino, e concesso l'ingresso al sodalizio anche alle donne (guidate dalle dame di casa Bussi), la compagnia tende ad elevare il peso della propria presenza nella vita cittadina e si accinge alla notevole impresa della costruzione e della decorazione della sua nuova chiesa. Pur permanendo delle difficoltà economiche la confraternita diviene per oltre un secolo uno dei principali centri di committenza artistica della città, le necessità straordinarie non sono più limitate solo alle venticinquennali scadenze degli Anni Santi²³ ma specialmente alle più pressanti contingenze della decorazione e della manutenzione della chiesa e dell'attiguo oratorio²⁴. L'intervento di restauro del Carelli (v. *infra* nota precedente) nel 1769, registra l'ultimo intervento di un certo rilievo nella chiesa, cui seguirà una irreversibi-

le e progressiva decadenza che nel 1917 la porterà ad essere inserita in un manifesto della locale Congregazione di Carità che invitava a presentare offerte per la vendita o la concessione in affitto di edifici di culto ormai da tempo sconsacrati²⁵. Troppo tardiva ma più che altro totalmente improduttiva, l'imposizione del vincolo storico-artistico dello stato, notificato con D.M. dell'11 Febbraio 1939 al sig. Tullio Cifola e rimasto totalmente privo di efficacia contro tutte le forme di abuso ed abbandono subite dalla chiesa.

NOTE

* Si ringraziano sentitamente la d.ssa A. Lo Bianco della Soprintendenza BB.AA.SS. di Roma per avere incoraggiato questo studio; il proprietario del complesso sig. C. Montaboldi, per la cortese disponibilità; la d.ssa M. Gabriella Palmisciano e la sig.ra Luisa Mattioli per la segnalazione dell'eccezionale monumento e per le indicazioni d'archivio fornite. La documentazione grafica e fotografica e il sistematico spoglio della documentazione d'archivio sono stati curati dall'autore e dal dr. Luciano Santella.

¹ Biblioteca Comunale Anselmi di Viterbo (BCA-II E III 32), *Notizie storiche della venerabile Confraternita sotto il titolo della SS.ma Assunta e S. Rocco della città di Viterbo, nelle quali si comprende lo stato attivo e passivo ed altre cose spettanti alla medesima. Compilato per ordine di S. Em.za Cardinale Muzio Gallo vescovo di Viterbo in occasione della sua prima visita. Opera del dottor Lorenzo De Alexandris*

fratello della sudd.ta Ven. Confraternita. 1786 (in adempimento della istruzione pastorale del 30-11-1785) (Da ora in poi BCA cui segue titolo e collocazione del documento d'archivio del fondo della confraternita). La relazione riporta l'Istrumento notarile di Agostino Almadiani data-to 21 Giugno 1506.

² *Ibidem*.

³ BCA, *Entrate e uscite per la fabbrica di S. Rocco 1589-1698* (IV AQ IV 6), in data 1 Gennaio 1589 è annotato: "il modello di detta chiesa sta nella cassa della nostra cancelleria fatto p(er) le mano del R(everendo) padre fra Gironimo da Orvieto capoccino, eletto da tutto il corpo della Comp(agnia)..."; invece nel *Libro dei ricordi e dei decreti 1593-1604* (IV AQ I 17), nel mese di Maggio dello stesso anno è certificata l'adunanza della Compagnia in cui si decise di affidare ad un architetto il disegno della costruenda chiesa di S. Rocco; e di seguito, nel mese di Giugno: "M^o Antonio Solinami (procuratore della Compagnia), comunica di avere fatto vedere il sito di S. Rocho da lomini pratici e particolarmente da un R(everendo) padre scapuccino per cavarne un disegno" (e per sapere l'ammontare della spesa perché la Compagnia era esausta economicamente e non poteva iniziare l'opera senza l'ausilio straordinario ...*dé fratelli e altre anime bone*). La stessa fonte riporta come il 12 Giugno sia pronto il disegno e che per dare inizio all'opera sia necessario accollarsi le spese di una casa delle monache dei SS. Simone e Giuda che insiste sull'area da edificare. Ancora nel *Libro delle entrate e delle uscite* succitato, in data 17 Dicembre 1590, sono attestate una serie di uscite per i materiali e i lavori della fabbrica che, nonostante la data segnata sull'architrave, proseguono con continuità fino al 1603; e una spesa per l'architetto Giovanni Malanca per il disegno della pianta della chiesa. Quest'ultimo, architetto e scultore, è da vent'anni uno dei più rinomati professionisti attivi sulla piazza di Viterbo: autore nel 1566 delle statue dei fiumi nella fontana dell'Ovato a Villa d'Este a Tivoli, è tra il 1574-1576 al servizio del cardinale Gambara per il quale in quegli anni lavora alla cappella della Madonna della Quercia (le cui pitture furono eseguite da Giovanni de Vecchi) e nel palazzo di Bagnaia; nel Novembre del 1575, Malanca ottenne, auspice il suo protettore cardinale Gambara, la patente di architetto del Comune di Viterbo, per il quale doveva progettare ed eseguire l'attuale via Cavour (via Farnesiana), i prospetti dei palazzi che su essa si affacciavano -già nel mese di Giugno dello stesso era stato pagato per la fattura di sei stemmi da collocarsi agli sbocchi della via - e il rifacimento della fontana di Piazza della Rocca, oltre ad altri numerosi progetti sia a Viterbo che fuori, infatti nel 1577 è presente nel cantiere della chiesa di S. Giacomo a Tuscania -promosso dal suo protettore cardinale Gambara- e fornisce i progetti per il consolidamento della chiesa di S. Maria del Riposo nella stessa città (cfr. F. T. FAGLIARI ZENI BUCHICCHIO, *Il cardinale Giovanni Francesco Gambara e i suoi artisti-architetti, pittori e scultori in Bagnaia*, dattiloscritto presso l'Archivio di Stato di Viterbo, s.d.). Nel 1588 è ancora impegnato nei lavori della via farnesiana: "Il Primo Agosto 1588 Marzio Chiariola, insieme allo scultore fiammingo Dionisio, e con l'intervento dell'architetto e scultore Adriano Schiratti, stima il prezzo delle armi in pietra realizzate dall'architetto Giovanni Malanca nelle cantonate a capo del nuovo rettillo urbano di Viterbo" (Cfr. F.T. FAGLIARI ZENI BUCHICCHIO, *Alessandro Farnese committente di architettura nella Tuscia*, estratto da "Archivio Storico per le Province Parmensi", IV serie, XLII, 1990, Parma 1991, nota 19).

⁴ BCA, *Libro dei ricordi e dei decreti 1593-1604* (IV AQ I 17), cit. In quell'anno fu acquistata una cantina posta sotto la piazza al fine di potervi fabbricare e furono realizzati i due accessi laterali chiusi da cancellate. La medesima fonte documentata per il 1597 la continuazione dei lavori: si riscontrano vari pagamenti ad un M^o Antonio muratore ed a diversi scarpellini; la necessità di continuo trasporto di sassi e calcina per la fabbrica induce la Compagnia all'acquisto di un somaro. Nel 1735 la piazza fu ornata da fontanelle e da una pittura nella nicchia dove già si conservava una statua di cartapesta di s. Rocco (*Libro di entrata ed uscita per il Camerlengo 1709-1741* - IV AQ IV 8). I conci ed i fastigi in peperino modanati e scolpiti che ornano la mostra della nicchia sono ancora perfettamente conservati, anche se fuori opera, nella piazzetta.

⁵ BCA, *Notizie...*, cit.: "I riquadri delle storie della Vergine e di Gesù Cristo a metà delle pareti sono opera di Gianmaria Marzi".

⁶ BCA, *Libro spettante alla Compagnia delle sorelle della venerabile confraternita della SS. Assunta e di S. Rocco eretta nell'anno 1589 sotto il pontificato di Sisto V* (IV AQ IV 2). Il volume riporta due pagamenti di 30 scudi ciascuno a Romanelli per la pittura della pala, una in data 29 Dicembre 1633: "pagati al sig. Gio. Francesco Romanelli scudi 30 sotto li 27 di Ottobre passato a conto del quadro che deve farsi per l'altare maggiore di S. Rocco"; l'altra in data 26 Dicembre 1634: "... 30 scudi si sono pagati al sig. G.F. Romanelli pittore a buon conto del quadro che deve fare per l'altare di S. Rocco fattili pagare il sig. Filippo Mancini dal sig. Giovanni Mancini in Roma". L'acquisto, documentato nello stesso libro, nell'Ottobre del 1639 di tela turchina per coprire il quadro grande in S. Rocco, porta ad evincere che Romanelli tra il 1635 ed il 1639 aveva conclusa la sua opera.

⁷ *Ibidem*, *Libro spettante alla Compagnia delle sorelle...*, cit.

⁸ G.B. PASSERI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti che hanno lavorato a Roma, morti dal 1641 fino al 1673*, (Roma 1772), ed. a cura di J. HESS, Leipzig-Wien 1934, pp. 305-314.

⁹ BCA, *Notizie...*, "...l'altare maggiore ... eretto con le elemosine dei fratelli, specialmente della casa Turchi".

¹⁰ L'unico profilo critico di Angelo Pucciati è quello tracciato dal Faldi (*Pittori viterbesi di cinque secoli*, Roma 1970, pp. 63-64) appoggiandosi sulle poche ed incerte note biografiche pubblicate in G. CORETINI, *Breve notizia della città di Viterbo e degli uomini illustri dalla medesima prodotti*, Viterbo 1774, p. 130; e G. SIGNORELLI, *Storia breve di Viterbo*, Viterbo 1964, p. 380). Il suo esiguo catalogo è formato dalla pala con l'*Immacolata concezione tra i santi Giovanni e Nicolò*, conservata nella chiesa dei Santi Faustino e Giovita -data interrogativamente dal Signorelli al 1650-; dagli affreschi nella controfacciata della chiesa della Madonna della Quercia del 1636 (G. SIGNORELLI, *Santuario della Madonna della Quercia*, Viterbo 1967, p. 194; l'autore pubblica la data riportata nel *Libro delle cronache* della basilica); e da quelli più tardi del chiostro del convento francescano del Paradiso con storie della vita di s. Antonio da Padova. Faldi gli attribuisce anche la *Sacra famiglia tra s. Carlo e s. Filippo Neri*, oggi conservata nella Pinacoteca del Museo Civico di Viterbo (op. cit., p. 63). La datazione al 1636 del dipinto della Madonna della Quercia è incongruente con la data di nascita di Pucciati al 1622, pubblicata dallo stesso Signorelli (op. cit., p. 380) senza alcun riscontro documentario; la datazione agli inizi del terzo decennio del '600 del *Transito* nella chiesa di S. Rocco, conferma senza ombra di dubbio l'erroneità della data pro-

posta dal Signorelli e la notevole attendibilità della nascita nel primo decennio del secolo proposta da Faldi (l'incongruenza fu notata dallo stesso Signorelli che provò a superarla attribuendo l'affresco della Quercia, senza alcuna citazione della fonte, al pittore veneziano Pasquale Brocchi, attivo anch'egli per la Compagnia di S. Rocco nel 1737 (v. *infra* n. 24).

¹¹ BCA, *Libro spettante alla compagnia delle sorelle...*, cit., "in data 11 Settembre 1633: dati 1 Giulio a muratori p(er) aver fatto il ponte al pittore Puciatti p(er) restaurare la sua opera in S. Rocco". La stessa notizia è riportata anche nel *Libro d'entrata ed uscita della fabbrica 1624-1644* (IV AQ IV 7).

¹² BCA, *Libro d'entrata ed uscita della fabbrica 1624-1644*, cit.; il 15 Luglio 1632 cominciano i lavori del monumentale altare cui fanno riscontro con puntuale scadenza dal mese di Settembre dello stesso anno al mese di gennaio del 1634, una lunga serie di pagamenti a M^o Giovan Maria Pinciani stuccatore per la considerevole cifra di 130 scudi. Il saldo del lavoro del valente stuccatore è riportato nel *Libro spettante alla Compagnia delle sorelle...*, cit., "22 Gennaio 1634 - viene saldato m^o Gio. Maria Pinciani con scudi 21 e Giulii 80".

¹³ Il mese di Agosto 1625 (*Libro d'entrata ed uscita della fabbrica 1624-1644*, cit.), anno giubilare, tra i pittori attivi per la confraternita fece la sua comparsa questo modesto artigiano -sodale della compagnia, se dal 1634 più volte riceve dalla stessa "la solita carità di due carlini"- per decenni al servizio della confraternita per le opere più disparate (v. anche *Libro spettante alla Compagnia delle sorelle...*, cit.), dalla decorazione della lettigetta per il trasporto dei malati, alla pittura dei finti padiglioni a tempera che facevano da fondale agli altari, ai cori, ai ceri, ai baldacchini di tela che erano posti sopra le cappelle. Probabilmente la sua opera di maggiore impegno fu proprio questa *Incoronazione* fatta nel Febbraio del 1633. Il 31 Marzo 1641 interviene a dipingere "la tavola geografica ch'è in cancelleria" nella loggia di Palazzo dei Priori, oggi scomparsa (A. CAROSI, *Note sul Palazzo Comunale di Viterbo*, Viterbo 1988, pp. 28, 76).

¹⁴ BCA, *Notizie...*, cit.

¹⁵ BCA, *Libro Mastro* (IV AQ I 19), in data 26 Febbraio 1611 è registrata la spesa di scudi 1,50 a Giovanni (Grisolati?) per avere modificato il disegno della base delle colonne da doriche a corinzie; nel mese di Settembre, invece, sono registrate le spese "...per il resto del gesso utilizzato per la cappella", da questo passo si deduce come in quel lasso di tempo si erano conclusi i lavori dell'altare.

¹⁶ Archivio di Stato di Viterbo, archivio notarile, 395, ff. 54-56. Istromento del notaio Domenico Bianchi, testamento di Vincenzo di Gerolamo di Arcangelo Giommini (e non Gemini come erroneamente riportato in *Notizie...*, cit.). Nell'atto compare una espressa richiesta del testatario affinché sull'altare compaia una immagine dipinta di s. Gerolamo.

¹⁷ BCA, *Libro Mastro*, cit., nel giorno 26 Febbraio 1611 sono registrati due pagamenti di 50 scudi ciascuno al Cavalier Giuseppe d'Arpino per la fattura del quadro (realizzato a Roma) della cappella, e le spese di scudi 1,50 per la cassetta per il trasporto da Roma a Viterbo e di 1 scudo per la tela per la copertura del quadro. Su due fonti più tarde (*Libro delle entrate e delle uscite della fabbrica 1709-1741* - IV AQ IV 8 - e la già citata *Notizie...*), è espressamente riferita al d'Arpino la figura del s. Gerolamo ed il resto a Filippo Caparozzi.

¹⁸ A. SCRATTOLI, *Viterbo nei suoi monumenti*, Viterbo 1988, p. 262.

¹⁹ BCA, *Libro delle entrate e delle uscite della fabbrica 1624-1644*, cit., nella rubrica delle uscite, nel giorno 22 Agosto 1627, è registrata la modesta spesa di scudi 2,5 per la pittura dell'altare di S. Rocco.

²⁰ BCA, *Libro Mastro*, cit., nei mesi di Settembre e Ottobre del 1611 sono pagati 2 scudi a *Fabrizio pittore* per le pitture del padiglione della cappella di S. Rocco (la notizia conferma a quel periodo la conclusione dei lavori dell'altare).

²¹ BCA, *Libro dei ricordi e dei decreti* (IV AQ I 14).

²² *Ibidem*, probabilmente il pittore contattato dal Mariotti era Giovanni de Vecchi, unico maestro di rilievo attivo nel 1575 a Palazzo Farnese (appena una fugace apparizione, peraltro fortemente avversata dallo stesso de Vecchi, quella di Raffaellino da Reggio).

²³ BCA, nei *Libri dei ricordi e dei decreti* (IV AQ I 14 e 17), nel periodo di maggiore impegno per la fabbrica di S. Rocco, in occasione degli Anni Santi, la compagnia si trova a sostenere forti spese aggiuntive di rappresentanza che incidono non poco sulle sue finanze: nel 1600 fu fatto dipingere lo stendardo da portare a Roma per una spesa di scudi 19,72; nello stesso anno furono commissionati per la chiesa dodici candelieri lignei, fatti dal confratello Giuseppe Caparozzi tornaro, più volte eletto tra i procuratori della compagnia. Nel 1625 tra Marzo e Ottobre sono certificati vari pagamenti ai due pittori viterbesi Giacomo Cordelli e Tommaso Fabrizi per la pittura e inargentamento di aste, lanternoni, mazze e restauri vari.

²⁴ Nel 1663 il confratello Claudio Sacristani finanziò una controsuffittatura in tela dove un anonimo pittore dipinse il *Giudizio di Salomone*, la *Pesca miracolosa*, l'*Adorazione dei Magi*, l'*Ultima cena*, e un *gioco di angeli* (*Libro entrata ed uscita per il Camerlengo 1709-1741*, cit.); la stessa fonte riporta gli interventi nel 1727 di Giovanni Dotti che dipinge il paliotto per l'altare di S. Gerolamo; e nel 1734 di Paolo Nalden che restaura lo stendardo di S. Rocco dipinto nel 1600. Nel 1769 Sebastiano Carelli, pittore di Montefiascone, viene pagato per una non meglio identificata pittura nella chiesa, e per il restauro delle tele presenti nella chiesa. Un notevole sforzo economico per le casse della confraternita fu rappresentato anche dalla decorazione dell'Oratorio: "Di più vi è il suo oratorio... fatto avvolto tutto attorno dipinto a fresco con un altare rappresentante la Madonna A(ssunta) S. Girolamo, et una santa Vergine e Martire con S. Rocco" (*Libro entrata ed uscita per il Camerlengo*, cit.). Nel 1737 con le offerte dei confratelli e in special modo di Bartolomeo Spigaglia, beneficiario dal miracoloso crocifisso ivi venerato, fu completamente rimaneggiato l'intero oratorio (*Notizie...*, cit.). Questa seconda fonte si rivela ancora estremamente precisa e puntuale: i pregevoli stucchi dell'altare furono realizzati dagli stuccatori milanesi Scala (autore anche dei restauri degli altari della chiesa) e Cassella su disegno del pittore bolognese Domenico Vellani. La pala con l'*Assunzione della Vergine*, che ornava l'altare fu realizzata dal pittore veneziano Pasquale Brocchi; questa poteva essere alzata o abbassata per permettere l'esposizione del Crocifisso miracoloso conservato nella nicchia del medesimo altare. Sempre al Brocchi furono commissionati gli scomparsi dipinti delle pareti. Nello stesso anno fu realizzato anche un coro ligneo su disegno di Giovanbattista Gazzale, dipinto poi nel 1752 dal viterbese Marzetti. Sia l'arredo che la decorazione dell'oratorio sono andati irrimediabilmente perduti, salvo alcuni frammenti di stemmi gentilizi praticamente illeggibili.

²⁵ A. SCRATTOLI, op. cit., pp. 459-460.