

## CAMILLO DONATI PITTORE MACERATESE IN TUSCIA

Giannino Tiziani

Gli affreschi che decorano l'anticasala del Consiglio nel Palazzo Comunale di Tarquinia erano stati descritti con scarsa considerazione nel 1878 dal Dasti<sup>1</sup>, mentre i documenti relativi che danno la paternità degli stessi a Camillo Donati e a Domenico Taddei furono oggetto di un primo studio da parte di chi scrive nel 1985<sup>2</sup>. La sala che si apre con due finestre sulla piazza maggiore della città è dipinta ad affresco con storie e personaggi cornetani per i quali, al momento dei restauri eseguiti nel 1980, fu fatto il nome di Marzio Ganassini pittore viterbese del secolo XVI-XVII. Il ciclo costituisce l'unica formulazione iconografica frutto della riflessione storica sulle origini e sulla vicenda della città di Corneto che, pur nell'ottica mitografica del tempo, costituisce un prezioso documento relativo alle speculazioni sulle origini cittadine da parte degli umanisti locali. Successivamente la Cantone pur senza citare la bibliografia successiva al Dasti ne riprende una serie di dati critici, di interpretazioni iconografiche e di identificazioni araldiche<sup>3</sup>. Nel regesto in appendice vengono aggiunte alla documentazione già nota due lettere del 1633 con la quale la Comunità cornetana invita il pittore a concludere la parete affrescata che l'artista aveva lasciato incompiuta l'anno precedente<sup>4</sup>, invito al quale egli non diede seguito; qui l'artista viene indicato come "Da Ronciglione", mentre dalla lettura di una delle due risulta solamente che era indirizzata "al Sig. Cammillo pittore in Ronciglione". Il Balduini<sup>5</sup> sostiene un'origine cornetana del pittore sulla base della presenza di una famiglia Donati a Corneto nel XVII secolo, ponendone la nascita nel 1578.

Tale ipotesi si esclude sulla base di un'opera autografa, la *Deposizione* della Chiesa di S. Marta e Biagio a Marta nella quale in basso a destra compare, seppure abrasa, l'iscrizione "Camillo Donati d. Maceratae l.". La secon-

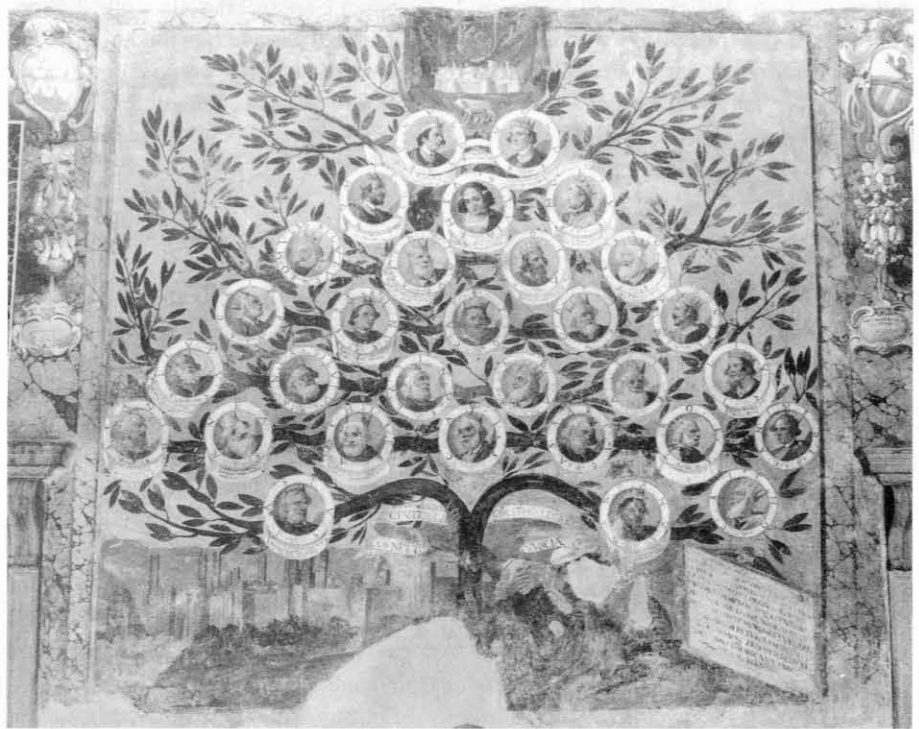


Marta (VT), Chiesa di S. Marta e S. Biagio. Giulio Giusti, *La pietà e angeli*

da cifra era letta, presso il Centro di Restauro della Provincia di Viterbo da cui l'opera fu presa in carico, come un cinque<sup>6</sup>. L'iscrizione smentisce inoltre anche altre più fondate ipotesi sull'origine dell'artista, queste motivate da un documento d'archivio, citato dal Carosi e dal Ciprini che lo dà come "Camillo Donati di Bagnaia"<sup>7</sup>. L'artista è documentato in un momento imprecisato anche a Ronciglione, nella realizzazione di un dipinto raffigurante *S. Silvestro* per la Chiesa del Rosario<sup>8</sup>. Questi dati inducono quindi a supporre una permanenza prolungata del pittore in area viterbese. Già tra il 1603 ed il 1604 il Donati, secondo i documenti viterbesi, riceve ventuno scudi per i dipinti realizzati nel Chiostro della Cisterna del Santuario della Quercia, dove sua è la lunetta con la *Cacciata dei nemici da parte delle donne di Bagnaia* riconosciutagli da Carosi e Ciprini<sup>9</sup>. Tra il 1604 ed il 1606 lo stesso riceve oltre cento scudi per decorare la cappella maggiore dell'Oratorio della compagnia di S. Giovanni, o del Gonfalone, di Bagnaia<sup>10</sup>.

Per il soggetto la tela di Marta è riferibile ad una committenza confraternale, non casualmente essa deve essere collocata non oltre primi del Seicento, se non alla fine del XVI secolo, momento di massima diffusione di queste istituzioni<sup>11</sup> dalle quali particolare devozione è dedicata alla Passione e Morte di Cristo, mentre l'aggregazione di molte confraternite della Tuscia ad arciconfraternite romane, come ad esempio quella del Gonfalone di Roma, favorisce lo scambio di artisti tra la capitale e la provincia. Notizie sull'opera della chiesa di Marta si trovano presso l'archivio parrocchiale nell'inventario del 1932 in cui l'opera viene descritta:

*Deposizione di Gesù dalla Croce, grande quadro nella parete a sinistra dell'altar maggiore. In mezzo la Madonna vestita in rosso con manto nero. Testa coperta con fazzoletto bianco uso ebraico. Nelle ginocchia ha il corpo di Gesù. A destra e a sinistra due angeli vestiti sorreggenti con le mani una fiaccola. Dietro una grande croce che viene asciugata da due angioletti sorretti da nubi.... Altezza metri 268 per larghezza metri 172. Un'aggiunta a mano specifica: Dalla ex chiesa di S. Biagio<sup>12</sup>. La chiesa di S. Biagio, che*



Tarquinia (VT), Palazzo comunale. Camillo Donati, *Corito e l'albero genealogico dei Re del Lazio* (1629). Gli affreschi sono riprodotti prima dei restauri del 1996

ancora a metà del XVII secolo risultava parrocchia, è stata demolita attorno al 1930.

La tela aggiorna il modello iconografico tradizionale, quattrocentesco, con le figure composte piramidalmente in cui il corpo di Cristo è sorretto sulle ginocchia dalla Vergine che il Donati assembla con una invenzione di Taddeo Zuccari, di cui riprende anche lo stile, quale si ritrova nel dipinto alla Galleria Nazionale delle Marche di Urbino dove la figura di Cristo, serpentinata, è sostenuta da un angelo con le mani velate e circondata da altre figure angeliche che portano ceri. Tale iconografia ripetuta da Federico Zuccari a Palazzo Farnese di Caprarola è ripresa a sua volta dal dipinto con *Cristo morto sostenuto da angeli* di Rosso Fiorentino ora a Boston<sup>13</sup>. La cultura artistica delle due figure centrali è invece tutta nell'ambito della tradizione del tardo Manierismo marchigiano nella quale il Donati dovette essersi formato. Dunque fin dall'inizio la figura artistica del Donati risulta soggetta a diversi ascendenti e, seppure non manifesti per la sua formazione una esclusiva dipendenza dagli Zuccari, si dichiara come una delle numerose figure di artisti marchigiani che si inseriscono inizialmente sulla scia degli Zuccari operando probabilmente nei grandi cantieri

collegiali tipici delle imprese sistine.

Il sentore che nella tela di Marta riconduce a ricordi del primo Manierismo fiorentino nell'uso delle ombre colorate, nel senso quasi di smaterializzazione e nel procedere per scansioni geometriche nella costruzione dei volumi delle figure primarie, il Donati potrebbe averlo desunto dal fiorentino Andrea Boscoli attivo nelle Marche tra il 1600 ed il 1605 ma anche da precedenti manifestazioni giovanili di Andrea Lilli se non da "composite interpretazioni di Federico Zuccari"<sup>14</sup>. Rapporti stilistici ancora più stringenti che con il Boscoli sono ravvisabili con opere di Cesare e Vincenzo Conti, di Arcevia, artisti attivi fino al 1592 a Roma nelle imprese sistine<sup>15</sup>, ciò sia nella conduzione pittorica che nella tipologia dei putti dalle piccole ali sfrangiate e acuminate come appare nell'*Ultima Cena* dei fratelli Conti nella Chiesa di Santa Maria delle Vergini. Con quest'opera del Donati, giuntaci peraltro impoverita sotto il profilo della conservazione, la tela di Marta condivide inoltre la palese varietà stilistica delle parti. Il risentito plasticismo delle figure dell'*Ultima Cena*, come il modo di organizzare la scena diagonalmente con grandi figure in primo piano in abiti contemporanei, torna nella scena con la *Strage degli ostaggi cor-*

netani da parte dell'esercito di Federico II nella sala del consiglio di Tarquinia fin nei dati fortemente ritrattistici delle figure di notabili e nell'atteggiarsi delle stesse, oltreché nel moderato cangiantismo delle loro vesti. Ciò seppure, stando ai documenti del 1631, nelle parti riconducibili al suo intervento il pittore dovette servirsi della collaborazione di Domenico Taddei, attivo "nella sala del Palazzo" e quindi nel medesimo vano<sup>16</sup>. Peraltro il divario di fattura tra l'ariosa figura del Genio della città dipinto nel sovrapporta d'ingresso del salone (secondo il dettato iconografico da Fortunio Leli) che adombra negli attributi la figura mitologica di Tagete, e la corposità e gli elementi di cangiantismo delle figure nella *Strage* non va riferito a difformità di mani e di indirizzo ma ad una attitudine già ravvisabile nella produzione degli stessi Conti. L'assieppamento asfittico delle figure in primo piano è invece forse un portato della conoscenza di modelli romani, probabilmente per contatti con Cesare Nebbia, dal momento che anche l'artista orvietano è attivo nel santuario della Quercia già nel 1601. Così di questo lessico romano-marchigiano tornano anche le tipologie (già diffuse dagli

Zuccari a Caprarola) delle tende dell'accampamento svevo, analoghe a quelle nella *Caduta della manna* dei fratelli Conti nell'affresco della chiesa maceratese già citata, il cui tono cromatico, calibrato su trasparenti toni giallini, celesti e rosati, quasi da guazzo, ricorda la parte superiore della tela di Marta. L'inserimento nella scena della strage del nudo che infierisce su uno dei prigionieri a terra, citazione della *Strage degli Innocenti* di Raffaello, vuole inserire una nota "alta"<sup>17</sup> in un contesto figurativo "con sottolineature vernacolari, che vivifica la maggior parte della pittura tardomanierista marchigiana"<sup>18</sup>. In occasione di un restauro "archeologico" nei primi anni Ottanta gli affreschi furono privati di buona parte delle riquadrature a finti marmi non originarie, limitati ora a poche parti quasi solamente nelle zone alte.

Finora, nonostante la documentazione d'archivio tarquiniese sia molto chiara in merito alla successione di Giulio Giusti, pittore di Montefiascone, al Donati nell'esecuzione degli affreschi *dalla finestra a mano manca nel entrare fino alla porta prima della Cancelleria prima similmente a mano dritta nel entrare*, non si è mai giunti ad una let-



Tarquinia (VT), Palazzo comunale. Camillo Donati, *Il genio della città di Corneto*

tura stilistica comparata tra le due parti. Come già detto, nella parete Est effettivamente si riscontra uno stile prossimo a quello delle opere dei fratelli Conti, seppure nella figura del Genio della città si ravvisi la conoscenza dei e delle opere del Cavalier d'Arpino, in particolare della figura dell'*Abbondanza* nella loggia del terzo piano del palazzo Vaticano, del *Sansone* e della *Fortitudo-Liberalitas* nella sala dei Palafrenieri, oltre alla stessa freschezza e immediatezza pittorica che riconduce anche ai putti dipinti nella tela di Marta. Come conciliare peraltro la prossimità stilistica tra alcune parti come *La cavalcata che riconduce Eugenio IV a Roma*, di Giulio Giusti e la lunetta del chiostro della Quercia con *La Cacciata dei nemici da parte delle donne di Bagnaia* opera di Camillo Donati? Il Balduini ascrive "tout court" questo affresco al Donati sulla base dell'analogia compositiva tra i due gruppi di cavalieri che compaiono nei due affreschi, senza considerare che se la parete nord dove è dipinto l'*Albero genealogico originato da Corito*, a fianco del quale compare la tabula con l'iscrizione e la data 1629 dell'inizio dei lavori, non può essere che del Donati, se la parete adiacente in cui si apre l'ingresso al salone in cui è dipinta la *Strage dei prigionieri* giunge fino alla parete



Tarquinia (VT), Palazzo comunale. Camillo Donati, *La strage dei prigionieri cornetani da parte di Vitale d'Aversa*



delle finestre e se come attestato dai documenti l'avvicendamento del Giusti iniziato proprio dalla parete delle finestre dovette giungere fino al completamento del ciclo, interessando quindi tutta la parete lunga in cui è affrescata la *Cacciata da Roma e il Ritorno di Eugenio IV* e il *Conferimento del Gonfalone benedetto ai Cornetani*, è ovvio che queste due ultime pareti siano opera di Giulio Giusti e non di Camillo Donati. Per quanto concerne la parete iniziale l'attribuzione al Donati è attestata oltre che dalla tabula con la data anche dall'assoluta identità di mano tra le numerose teste di re discendenti da Corito e quella di vecchio dallo sguardo patetico resa in modo compendioso che compare sul lato sinistro dell'affresco della Quercia. In realtà ad una analisi ravvicinata l'opera del Giusti rivela forti analogie con quella del Donati ma manifesta chiaramente un livello qualitativo notevolmente inferiore. Proprio le due scene di cavalieri che a prima vista si appa- rentano in realtà rivelano il rapporto di dipendenza del Giusti dal Donati, come anche la conoscenza da parte del primo dell'opera sia del Cavalier d'Arpino che di quella del Tempesta. Le figure della lunetta del Donati alla Quercia possiedono una forza disegnativa e una capacità di resa del movimento e delle anatomiche a cui il Giusti tenta di adeguarsi ma con esiti assolutamente mediocri, scolastici rispetto a quelli del maestro, che tale dovette essere Camillo Donati, ma trascrivendoli in forme gommose, con teste equine tozze, rese sommariamente e con esiti a volte involontariamente comici, senza raggiungere mai quell'energia, quello sbalzo volumetrico che hanno le figure del Donati. Basti considerare la naturalezza con la quale nella lunetta de La Quercia i cavalli del pittore marchigiano scartano di lato sforzando dalla parte opposta il collo potente; come anche il vitalismo della figura appiedata che segue i cavalieri. Il Giusti invece, come ad esempio nelle figurette dei romani che scagliando pietre inseguono il pontefice in fuga sul Tevere si dimostra privo di capacità di resa drammatica, rivelando inoltre un metodo compilativo che riutilizza disegni precedenti, molto probabilmente di mano del maestro.

Questo metodo, a chiarimento del rapporto di dipendenza tra i due, è evi-



Tarquinia (VT), Palazzo comunale. Giulio Giusti, *La fuga di Eugenio IV da Roma ed il ritorno al seguito del Cardinale Giovanni Vitelleschi*

dente nella ripresa da parte del Giusti delle figurette di lanzi che di spalle e in file serrate si allontanano da Bagnaia riproposte in quelle che, in modo incongruo, nel *Ritorno di Eugenio IV* invertono repentinamente l'andamento del corteo papale al fine di inserire ad ogni costo una antica idea del maestro.

D'altra parte va riconosciuta al pittore falisco una notevole capacità ritrattistica che, laddove le figure hanno meno sofferto e dove egli esercita maggior controllo, come in alcuni volti dei popolani nella scena tra le finestre dipinta con *La seduta del Senato romano*, dichiara un gradevole mestiere, indice probabilmente di una sua abituale applicazione più al ritratto che alla scena di storia. La velocità di resa ora a stesure corpose ora con una pennellata più liquida lo indicano, come già affermato nel 1984<sup>19</sup>, come il medesimo autore dei paesaggi di fantasia inseriti nelle grottesche che decorano gli sginci delle due finestre del salone. Questi trovano immediato confronto con quelli del Tempesti, realizzati nella rampa elicoidale della villa di Caprarola, terminati nel 1583<sup>20</sup>, che anche in ciò si impongono come ineludibili precedenti del ciclo tarquiniese assieme alla Sala Regia del Palazzo Comunale di Viterbo affrescata da Baldassarre Croce con ana-

loghi intenti celebrativi. L'artista toscano era attivo contemporaneamente anche nella palazzina Gambara di Villa Lante a Bagnaia e quindi, anche per questo, è certa la sua presa diretta sui pittori "locali".

Non è escluso che i disegni per le parti di sua competenza costituiscano non tanto dei ripescaggi autonomamente effettuati dal Giusti ma è anzi probabile che tali disegni siano stati forniti dal Donati al suo allievo nell'impossibilità di portare a conclusione l'opera tarquiniese, forse a causa dell'età. Se si considerasse la pala di Marta opera giovanile della fine del '500 o dei primi del secolo successivo, ritenendo che il pittore debba essere giunto dalle Marche già formato, i dipinti tarquiniesi iniziati nel '29 dovevano vederlo all'opera almeno all'età di cinquant'anni. Quindi è possibile credere che tra gli inizi del secolo e gli anni Trenta il pittore maceratese dovette crearsi un suo *atelier* in quell'area farnesiana che comprendeva Marta, Ronciglione e le aree di più diretta influenza farnesiana in cui rientravano appunto Viterbo, Bagnaia e le sue adiacenze, tra le quali appunto Montefiascone.

A questo momento artistico tardo manierista e quasi certamente alla pre-

senza a Corneto del Donati e del Giusti va probabilmente riferita la realizzazione della piccola tela conservata presso la sacrestia della Cattedrale di Tarquinia raffigurante la *Madonna Assunta*, già applicata al retro della tavola romanica del Salvatore, in cui la figura della Vergine manifesta forti connotati arpineschi. Ciò sia nella resa del volto tondeggiante della figura trasognata, nel suo librarsi contro un fondo oscuro che trova riscontro in un'opera del Cesari del 1588-89 quale, la donna che compare negli affreschi già esistenti in S. Lorenzo in Damaso nella scena con S. Lorenzo tra i poveri e gli ammalati, copiati successivamente dallo stesso Cesari nel 1620<sup>21</sup>. Queste opere, che secondo il Baglione riscossero grande successo, costituiscono l'immediato precedente della tela tarquiniese, la quale trova ulteriori analogie compositive e stilistiche anche con l'*Assunta* dello stesso Cesari in collezione privata manifestando però, nello sbilanciamento laterale della figura, un'interpretazione icastica dei modelli, probabile residuo della formazione marchigiana del suo autore.

L'ascendente del Cavalier d'Arpino su artisti attivi nel viterbese si giustifica anche con l'attività che il Cesari svolse negli anni tra il 1610 ed il 1620 nel Casino Montalto in Bagnaia, di cui rimane una volta con un leone e tre putti mentre il resto della decorazione è del Viterbese Marzio Ganassini, autore di molti dipinti con scene di battaglia spesso attribuite al Cesari<sup>22</sup>. Proprio in quegli anni (1621) l'artista di Arpino viene annoverato dal Mancini tra i caposcuola della pittura romana ed è quindi ovvia la forte influenza esercitata anche nell'ambito locale se, come ricorda il Venturi, egli aveva soppiantato con la sua la *dittatura artistica degli Zuccari*<sup>23</sup>. Il Donati registra quindi nell'evoluzione della sua maniera gli svolgimenti maggiori della cultura figurativa circostante manifestando la sua capacità di assorbire linguaggi diversi. Non va inoltre dimenticato che il fratello di Giuseppe Cesari, Bernardino, aveva dipinto

proprio a Macerata attorno al 1606 nella stessa chiesa di S. Maria delle Vergini una *Annunciazione* ed un *Riposo nella Fuga in Egitto*, circostanza che potrebbe costituire un'ulteriore indizio nel reperimento del filo che lega il Donati alla Tuscia.

## NOTE

Tranne la foto della *Pietà*, tutte le immagini sono state fornite dall'Archivio Fotografico della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici del Lazio.

1 L. DASTI, *Notizie storiche e archeologiche di Tarquinia e Corneto*, Roma 1878, pp. 387-394.

2 G. TIZIANI, *Il Palazzo Comunale di Tarquinia e gli affreschi della sala dell'antico consiglio*, in «Bollettino della Società tarquiniese di Arte e storia», a. 1984, Tarquinia 1985, pp. 37-68.

3 R. CANTONE, *Gli affreschi dell'antica sala del Consiglio*, Tarquinia 1966, sp.

4 Ivi, v. Appendice documentaria, *Il pittore Camillo Donati da Ronciglione*, s.p., a cura di P. Ceccarini e M.L. Perotti.

5 L. BALDUINI, *Profili di pittori nati o vissuti a Corneto: Lazzaro Nardeschi pittore cornetano*, in «Bollettino S.T.A.S.» 1977, Tarquinia 1988, v. p. 165 ss. note 6, 8.

6 La tela è stata restaurata dai sigg.ri M.R. Cecchetti, L. Bernini, G. Missori. Si ringrazia il sig. Bruno Marocchini.

7 A. CAROSI, G. CIPRINI, *Gli ex voto di S. Maria della quercia*, Viterbo 1983, p. 277.

8 O. PALOZZI, *Ronciglione dal XV al XIX secolo. Appunti e ricerche*, Ronciglione 1977, p. 179..

9 *Ibidem*, p. 278.

10 V. FRITTELLI, *Bagnaia. Cronache di una terra del Patrimonio*, Roma 1977, p.121.

11 L. OSBAT, *Confraternite e storia sociale: un incontro inatteso*, in: «Le confraternite in Italia Centrale fra antropologia musicale e storia, Studi e ricerche dal convegno nazionale», Viterbo, maggio 1989, Viterbo 1993, part. P.76. Ivi cfr. gli interventi di M.P. MOLINARI, *Le confraternite della diocesi di Sutri in provincia di Viterbo*, pp. 135-146, e di L. SANTELLA, *La pala della Flagellazione dell'Oratorio della Confraternita del Gonfalone di Blera*, pp. 167-178.

12 Si ringrazia il Sig. Carlo Prugnoli, del Centro di catalogazione per i Beni Culturali della Provincia di Viterbo, per la trasmissione della documento inventariale.

13 I. FALDI, *Gli affreschi di Palazzo Farnese di Caprarola*, Milano 1962, p. 22 e nota 35.

14 *Andrea Boscoli*, in «Le arti nelle Marche al tempo di Sisto V», Catalogo della mostra cit., p. 381, a cura di C.C. GIOVANNELLI.

15 sui Conti v. G. ARCANGELI, *Il Santuario di Santa Maria delle Vergini a Macerata: un modello d'arte sistina*, in: «Le arti nelle Marche...», Milano 1992, pp. 145, 146, 150-151.

16 G. TIZIANI, cit. p. 63.

17 La citazione raffaelliana fu già rilevata nel 1985 da chi scrive v. TIZIANI, cit. p. 46, idem, in *Le origini troiane di Corneto*, in: Tuscia, anno XII, n. 36, aprile 1985, pp. 27-28.

18 ARCANGELI, cit., p. 144.

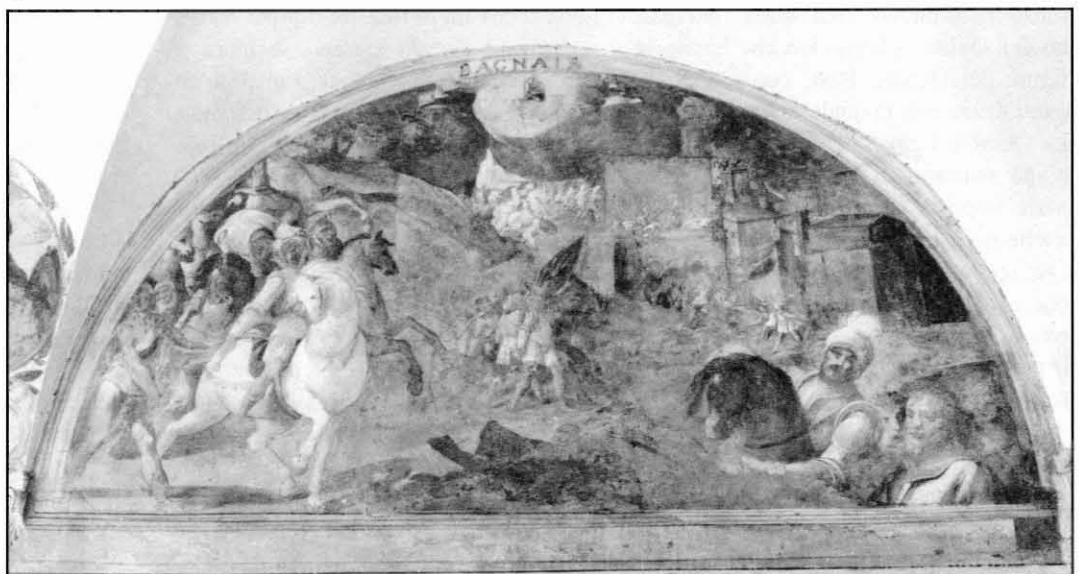
19 G. TIZIANI, cit. p. 53.

20 I. FALDI, *Gli affreschi*, cit. p. 18, fig. 6.

21 *Il Cavalier d'Arpino*, catalogo della mostra a cura di Herwarth Rottgen, Roma giugno luglio 1973, p. 68 ss fig. 1 e fig. 4 bis.

22 Idem, p. 47, 53.

23 A. VENTURI, *Storia dell'Arte italiana*, Milano 1932, IX, parte V, 923, 926 s.



La Quercia (VT), Santuario. Camillo Donati, *La cacciata dei nemici da parte delle donne di Bagnaia*