

Paesaggi di Massimo d'Azeglio a Castel Sant'Elia e a Civita Castellana

ETTORE RACIOPPA

Il soggiorno e le idee sull'arte

“In uno de' più caldi e più sereni giorni di maggio si faceva il nostro ingresso, dopo mezzogiorno, in Castel Sant'Elia”¹. Inizia così il racconto del soggiorno di Massimo d'Azeglio, insieme all'amico Michelangelo Pacetti², nel piccolo paese viterbese. Entrambi erano animati da una forte motivazione: studiare e dipingere la natura dal vero, quasi un pensiero fisso per lo scrittore piemontese che in varie parti del libro propugnerà le sue idee sull'arte, che dev'essere aderente al vero e non invenzione storica o esaltazione di questo o quel potente, tanto da scrivere “Nella pittura storica l'influenza delle idee greco romane, che servivano o si facevano servire alla politica del momento, popolò le tele d'Achilli, di Aiaci, di Milziadi, di Orazi e Curiazi, di Gracchi ecc. ecc.”³.

La critica negativa gli serve per darci ragione della sua scelta di stile e genere pittorico: “La pittura di paese viveva invece in un ambiente scarico di passioni politiche, e tenne una via più ragionevole. Dai chiaroscuri di lacca o cinabro, dai manieristi, de' quali rimangono i saggi dei sovrapposti de' quartieri signorili di quel tempo, si passò all'imitazione esatta, minuta del vero, senza mettervi né l'argomento, né per la forma o per l'effetto, om-

bra d'immaginativa”⁴.

Ma perché i due giovani artisti partendo da Roma si recano proprio a Castel S. Elia e non altrove? La risposta ce la dà lo stesso scrittore parlando di Martin (familiarizzato in Martino) Verstappen, artista cinquantenne di Anversa “...uno de' migliori e più interessanti artisti di quell'epoca...” a Roma⁵. “Così venni a saper che egli aveva in animo d'andare in maggio a stabilirsi a Castel Sant'Elia fra Nepi e Civita Castellana. Benché artista provetto, ed uomo sui cinquant'anni, egli solleva tuttavia passare ogni estate tre o quattro mesi a studiare dal vero come un principiante. Per me, che davvero lo ero, il vantaggio di essergli vicino, d'averne qualche consiglio, e di vederlo lavorare, se era possibile, mi decise; e risolsi andarmene anch'io a piantar tenda a Castel Sant'Elia.”⁶.

In quest'avventura d'Azeglio, per molti versi, si sente accomunato al Pacetti: “Eravamo tutti e due candidati paesisti, tutti e due giovani, e tutti e due con pochissimi quattrini.”⁷

In quella calda giornata di maggio, dunque, i due amici entrano in Castel S. Elia. L'impatto non è dei più promettenti: “...paesello di cinquecento anime, distribuite in vecchie case o catapecchie sulle quali il tempo, la malaria ed il vento ma-

Autoritratto, olio su tela (cm. 50,5 x 43,5) Torino, collezione privata.



rino hanno stesa quella patina medesima che colorisce così robustamente le rocce che lo sostengono, e che mal si distinguono da loro”⁸, e più avanti, sicuramente esagerando, completa la scena con cadenzato piglio negativo: “...non c'era in paese né osteria, né bettola, né case, né quartieri, né camere a pigione nemmeno per ombra. Quel ch'è peggio, né un macello né un pizzicagnolo. Appena un fornaio

¹ Massimo d'Azeglio, *I miei ricordi*, a cura di A. M. Ghisalberti, tomo I, cap. XVIII, Einaudi, Torino, 1971, p. 188. Il libro, autobiografico, fu iniziato dallo scrittore piemontese soltanto nel 1863 recuperando vecchi appunti di viaggio e scritti di costume. Era sua intenzione raccontare i fatti di gioventù fino al 1847, poi, in un volume successivo, il resto della sua avventurosa ed eclettica vita. Purtroppo non riuscirà a vedere realizzato per intero il suo progetto: la morte lo colse mentre stava terminando il secondo tomo de “*I miei ricordi*”. - v. fig. 1 *Autoritratto* - Prima di giungere a Castel S. Elia Massimo d'Azeglio e Michelangelo Pacetti pernottano a Nepi nell'osteria di “Veleno”, personaggio che diventerà il prototipo dell'oste nell' *Ettore Fieramosca*. Cfr.

Roberto Fagioli *L'osteria di veleno*, in *Città di Nepi. Appunti di storia*, 2, Antiquaviva, a. V, n. 2, ag. 2002, pp. 42-47.

² Michelangelo Pacetti fu sincero amico dello scrittore e, come lui, artista di paesaggio in apprendistato da Martin Verstappen di cui divenne cognato. Era figlio del “cavalier Pacetti” uno scultore che aveva affittato lo studio al Verstappen. Del suo soggiorno a Castel S. Elia restano alcuni quadri ad olio conservati in Palazzo Braschi, Museo di Roma.

³ D'Azeglio, op. cit., p. 193. L'autore si riferisce all'accademismo neoclassico imperante all'epoca, e, soprattutto, a J. L. David, pittore ufficiale di Napoleone Bonaparte.

⁴ *ibidem*

⁵ D'Azeglio, op. cit., cap. XIV, p. 138.

L'artista olandese viene descritto minuziosamente: di carattere scontroso, mancante fin dalla nascita della mano destra (ove si notano tre moncherini), dipinge sempre dal vero, soprattutto paesaggi ben colorati ma con poco disegno; spirito solitario, di poche parole e diffidente, ebbe lo scrittore piemontese nel suo atelier per tre anni. Notizie più dettagliate in D. Coekebergs, *Martin Verstappen, paysagiste flamand à Rome au XIX siècle*, Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome, a. XXXVIII, n. 8, Roma, 1967, pp. 739-754.

⁶ D'Azeglio, op. cit., cap. XVII, p. 187.

⁷ D'Azeglio, op. cit., cap. XVIII, p. 188.

⁸ È opportuno ricordare che l'autore si recò a Roma per studiare l'arte contro la volontà del severo genitore, il marchese Cesare Tapparelli d'Azeglio, che lo avrebbe voluto ufficiale dell'esercito piemontese.

glio, che lo avrebbe voluto ufficiale dell'esercito piemontese. “Alla fine consentì, ma col patto di non darmi nulla, e che m'avessi a mantenere con quel poco che mi dava a Torino per miei piaceri. Accettai.” Nel capitolo precedente l'autore aveva ironicamente sottolineato il suo “status” d'artista squattrinato che assume valore di appartenenza “...era questo uno de' principali distintivi de' pittori in quel tempo. Parlo de' pittori italiani.” (D'Azeglio, op. cit., cap. XVII, p. 186)

⁸ D'Azeglio, op. cit., cap. XVIII, p. 189. Poco più avanti lo scrittore “colorerà” con fantasia la descrizione dei burroni definendoli “...d'un centinaio di metri a filo di piombo” quando realmente sono profondi intorno alla metà.

se ben ricordo.”⁹ Riferendosi successivamente alle persone non è più tenero: “...non essendo Castel S. Elia paese di soli galantuomini, ed anzi dalle facce potendosi sospettare l'estremo opposto”.

In precedenza, però, lo scrittore era stato prodigo di aggettivi di stupore ed apprezzamento per la bellezza pittoresca dei luoghi: burroni che solcano il suolo, rivi che serpeggiano lungo le valli, pareti a perpendicolo formate da rocce squarciate e vestite di boscaglie, acque ora correnti in rigagnoli ora stagnanti che riflettono il verde della campagna e l'azzurro del cielo. “Non ho mai veduto un più ricco tesoro di bellezze naturali per lo studio di paese.”¹⁰

Così con l'animo diviso tra il piacere del paesaggio naturale ed il malcelato disgusto per quello antropizzato con i suoi abitanti, i due amici s'addentrano in paese giungendo alla rocca, proprietà dei conti Panimolli¹¹, il cui ultimo rappresentante dà modo al d'Azeglio di descriverne la singolarità dello stile e la mondanità del quotidiano. Una figura, verrebbe da dire oggi, che ha fatto scuola per la società attuale: presenzialista e informatissimo ai massimi livelli dell'aristocrazia romana di quel tempo, il conte Panimolli era ben visto e amato da tutto il bel mondo anche se s'ignorava molto della sua vita privata. Si può immaginare un sorriso divertito dello scritto-

re in questa descrizione (lo definisce “caro matto”) ma, allo stesso, tempo un'invidia affettuosa per la contrapposizione al suo stile di vita.¹²

Dopo una visita al misantropo Verstappen che già si era stabilito a Castel S. Elia, Massimo d'Azeglio e Michelangelo Pacetti si mettono alla ricerca di una casa dove soggiornare. Ricerca che si rivela una vera avventura e che finalmente porterà i due in “...una casaccia che ci fu insegnata proprio in bilico sul precipizio, senza porte o imposte o vetri; disabitata e abbandonata fino dai tempi di repubblica.”¹³

Con volontà e fantasia la casa saccheggata e malridotta viene resa decente ed abitabile persino all'asino che li accompagnava. Quanto al mangiare non c'era da stare allegri: un po' di pane, di brodo, raramente capretto (comprato vivo) e talvolta rane infilzate negli stagni circostanti il paese.

Dopo averci dato conto della sistemazione della casa e delle avventure gustose per riuscire a sopravvivere, finalmente lo scrittore viene a parlare della ragione che lo ha condotto in questo paese dell'alto Lazio: si trova lì in anonimato (lo dirà alla fine del capitolo descrivendo una gustosa scena con un vetturino incredulo sull'identità del marchese presentatosi con vestiario informale) e con pochi spiccioli ma fortemente motivato dal

fuoco dell'arte, che non è da intendersi come puro diletto, tanto di moda da almeno due secoli tra i rampolli nobili del Grand-Tour, avvezzi a riportare in patria un'esperienza di vita testimoniata dai “Diari di Viaggio” e spesso da disegni e schizzi, ma, al contrario, per d'Azeglio l'arte fu una scelta di vita, di vero professionismo, oltre quello, parimenti voluto, di scrittore.

Da questo punto di vista la sua avventura artistica assume contorni che meritano d'essere meglio definiti, e, in questo contesto, il periodo di formazione maturato a Castel S. Elia, all'inizio del terzo decennio del secolo, assume particolare importanza. Matura proprio in questo frangente il concetto di un'arte aderente in tutto al reale e rispecchiante non solo il vero ma soprattutto il vero “bello” che nella temperie culturale-artistica del tempo (almeno di quella importata a Roma da artisti del nord a partire dal secentesco Lorrain, al Van Wittel per giungere ad Hackert pur con diverse declinazioni), faceva soprattutto riferimento al “pittresco”. Con questo termine, all'inizio del sec. XIX, s'intende il piacere per forme inconsuete e selvagge in manifestazioni naturali: le variegiate rocce delle montagne, l'energia dei vulcani, i ponti e le vestigia del passato, il fascino dei deserti, la solitudine di montagne e ghiacciai. In altre parole gli spazi in cui la natu-

⁹ D'Azeglio, op. cit., cap. XVIII, p. 190
¹⁰ D'Azeglio, op. cit., cap. XVIII, p. 189

¹¹ Su questo personaggio aleggia il mistero. Tacciono le fonti, almeno quelle ad oggi conosciute, tace la tradizione verbale, che poi, trattandosi di tempi non remotissimi, dovrebbe, se non altro, ricordarcelo per la singolarità dei trascorsi; non c'è traccia in qualsivoglia toponimo o epigrafe che si conoscano in Castel S. Elia. E' documentata, invece, la famiglia Saetta, citata dallo scrittore, con per-

sonaggi ecclesiastici conosciuti fin dalla metà del sec. XVIII.

¹² Lo scrittore, vuoi per le ristrettezze economiche già ricordate, vuoi per una scelta di vita più sentita, viveva a Roma “...lontano dalla società, da' teatri e da tutti i possibili minuti piaceri.” (D'Azeglio, op. cit., cap. XVIII, p. 187)

¹³ D'Azeglio, op. cit., p. 191. Un'epigrafe lapidea ne ricorda l'ubicazione in palazzo Lezzani-Petretti, oggi proprietà comunale e sede della scuola media inferiore: MASSIMO

D'AZEGLIO E MICHELANGELO PACETTI / VALENTI PITTORI DI PAESAGGIO / NEL MAGGIO MDCCCXXI / QUI DIMORARONO FINO A TRE MESI / MASSIMILIANO LEZZANI / AD ONORARE LA MEMORIA DE' SUOI MAESTRI / POSE QUESTO RICORDO / MDCCCXXIII. Va detto che questo edificio non si trova a picco o in bilico sul precipizio, da cui dista, invece, almeno trenta metri, per questo sembra verosimile l'ipotesi di una diversa collocazione della dimora, avanzata dallo studioso locale dott. Vittorio Cati, che la riconosce al-

l'interno della porta delle mura urbi- che, proprio a strapiombo sulla valle Suppentonia come ce la mostra lo scrittore. A sostegno della stessa ipotesi c'è da aggiungere che palazzo Lezzani-Petretti in quanto dimora signorile difficilmente poteva avere uno stato di abbandono come viene descritto ne “I miei ricordi”. Resta tuttavia da spiegare l'apposizione della lapide in quel luogo.

ra si sviluppa liberamente e coinvolge emotivamente lo spettatore.

D'Azeglio forse non lesse l'*Italianische Reise* di Goethe che passò da queste parti esaltandone la pittoricità e la bellezza in memorabili scritti e disegni, ma conobbe i *pensionnaires* francesi e le schiere di stranieri che frequentarono i circoli artistici romani che prediligevano questo lembo di Tuscia per i loro disegni e le loro tele. Tra i tanti basterà citare Boguet, Granet, Smith, Bidault. Perciò lo scrittore si meraviglia delle tante bellezze di questo territorio. Bellezze vere e reali che meritano d'essere riportate tali e quali, anche se più avanti vedremo come gli scenari locali in alcune tele verranno artefatti e ricomposti con scene patriottiche e di puro sentire romantico (vedi la tela più avanti esaminata del monte Soratte con una tratta di briganti). L'adesione a questo indirizzo artistico, cioè al realismo naturalistico, è ben testimoniata dalle poco conosciute opere che ci restano del periodo trascorso a Castel S. Elia.

Il suo acceso patriottismo, destinato a crescere col passare degli anni, lo porterà ad animare quei paesaggi con scene di battaglie, mitologie virtuose o comunque opere fortemente storicizzate. È il caso di ricordare come il quadro *La disfida di Barletta* (1831) abbia fatto nascere nello scrittore piemontese l'idea del romanzo storico *Ettore Fieramosca*, invertendo un percorso quasi obbligato.

Il soggiorno a Castel S. Elia coincide con la prima fase del suo lun-

go cammino artistico, quella di apprendimento dell'arte di paesaggio, che, a parere dello scrittore è in quel momento dominata dalla scuola di Jacob Philipp Hackert e cioè dagli artisti Woogd e Therlink olandesi, Verstappen fiammingo, Denis e Chauvin francesi, Bassi di Bologna: ognuno di loro prediligeva un tema, come, per esempio, "la cascata del Velino" per l'artista italiano.

Dipingendo tele al mattino e disegnando al pomeriggio, sempre dal vero *en plein air*, d'Azeglio consolida un metodo di lavoro fruttuoso e congeniale al suo carattere tanto da fargli affermare "...il soggiorno di Castel S. Elia d'un paio di mesi, mi fece fare i primi veri progressi e mi cavò fuori dalle difficoltà materiali dell'esordiente."¹⁴

Al contempo affina i suoi concetti artistici nel solco della scelta naturalistica maturata che, a suo dire, non può prescindere dal talento e dal gusto dell'artista, così come chi sceglie di dipingere il paesaggio deve prima riprodurre il vero e successivamente comporre quadri. Affermazioni sentite e messe in atto nelle varie fasi artistiche dello scrittore piemontese, come si vedrà più avanti. Qui basti dire che i fondali disegnati o dipinti durante il soggiorno castellese rappresenteranno una costante tematica nelle ambientazioni successive, sia in quelle di sapore più strettamente naturalistico sia in quelle di stampo romantico-patriottico, i cosiddetti paesaggi istoriati.

I variegati interessi del d'Azeglio



lo riportano a parlare d'arte e, con un colpo d'ali, prendere a pretesto la condizione sociale degli artisti per una rapida e puntuale analisi della società e dell'economia di quell'epoca.

Una sorta di criteri di buon governo all'interno di una concezione mai nascosta, anzi apertamente esibita, di forte patriottismo e orgoglio nazionale.

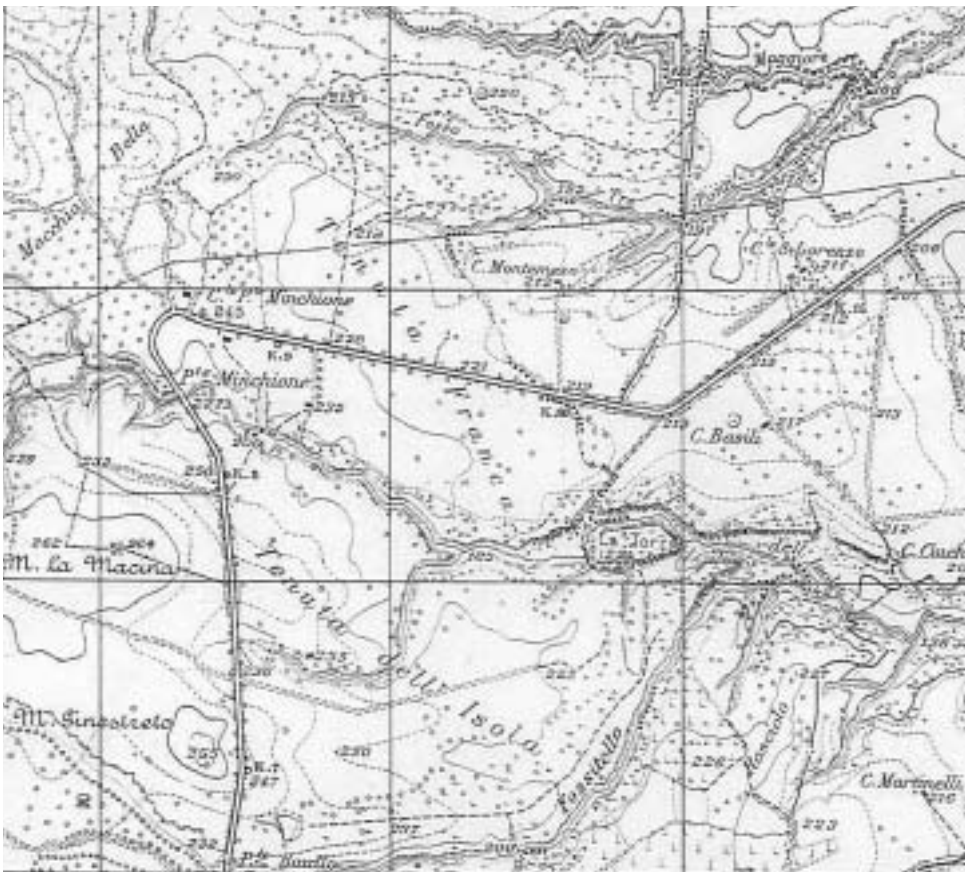
E allora qual è il ruolo degli artisti in un periodo storico che va tingendosi del sangue di quelle persone che vedevano lo stivale unito e libero dallo straniero, se non quello di dipingere "La magnifica natura italiana, la splendida luce, le ricche tinte del cielo che abbiamo sul capo e della terra che calchiamo..." o ancora "il limpido e potente raggio d'un sole che colora e pianure e mari e monti ed alberi ed edificii di quelle tanto mirabili intonazioni?"¹⁵

È senz'altro, dice in sostanza lo

¹⁴ D'Azeglio, op. cit., cap. XVIII, p. 194. Nella stessa opera A.M. Ghisalberti, curatore dell'edizione critica, sottolinea l'importanza del soggiorno a Castel S. Elia non solo dal punto di vista artistico ma anche per la maturazione sociale del giovane rampollo piemontese "A Castel S. Elia Massimo si faceva nuove idee sugli uomini, studiando questi non sui libri, ma sulla loro pelle vera e naturale". *Ibidem*, p. LX.

¹⁵ D'Azeglio, op. cit., cap. XVIII, p. 197. Nella ripetizione di questo concetto sta la grandezza ma allo stesso tempo il limite del Massimo d'Azeglio artista. La scelta di autolimitarsi alla finalità di un ardente patriottismo lo portano certo a tele appassionate e cariche di *pathos* ma certamente racchiudono il cammino artistico in ambiti che diventeranno angusti fino a sfociare nella maniera e in formule ripetitive.

Paesaggi di Massimo d'Azeglio a Castel Sant'Elia e a Civita Castellana



scrittore-artista, quello di servire la causa dell'indipendenza, mettendo in risalto le innumerevoli ricchezze del nostro territorio, la sua storia, la sua cultura. Un concetto, questo, più volte espresso e sintomatico della sua concezione politica che è a monte della sua concezione artistica. Vale la pena sottolineare questa dipendenza perché altrimenti si potrebbe incappare nell'errore di considerare il d'Azeglio artista nel-

l'ottica di una ricerca artistica autonoma rispetto ai suoi variegati interessi. E' vero però che durante il soggiorno a Castel S. Elia, il giovane piemontese non aveva ben chiare le scelte sociali e politiche degli anni a venire, sicché le opere castellesi possono considerarsi all'interno di un quadro di esperienze giovanili, avventurose, ricche e appassionate e che certo non sfigurano di fronte a quelle dei talen-

tuosi paesaggisti d'oltralpe.

"S'era in luglio, cominciava l'aria cattiva e bisognava mutar cielo",¹⁶ così la sera di un giorno estivo imprecisato – forse perché non ricordato – Massimo d'Azeglio termina il suo soggiorno a Castel S. Elia e si dirige verso Roma, dove arriverà l'indomani prima di mezzogiorno.

Un'epigrafe lapidea¹⁷ sulla via principale di Nepi, cittadina a pochissimi chilometri dalla nostra, ricorda la presenza *in loco* dell'artista piemontese nel 1825, ancora per motivi artistici. E' lecito ipotizzare che, per l'occasione, egli sia tornato nel paese dove soggiornò quattro anni prima.

Fino a poco tempo fa non si conoscevano altre cittadine del nostro comprensorio documentate da opere dell'artista. L'estate scorsa, chi scrive, durante una ricerca alla Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino, compiuta nel voluminoso "Fondo d'Azeglio", ha trovato due testimonianze inequivocabili di almeno una visita a Civita Castellana: un olio su tela in cui compare il ponte Clementino ed un disegno, datato 1847, con una porta urbana e la lanterna del Duomo.¹⁸

Le tre date, 1821, 1825 e 1847 ci danno conto della frequentazione del nostro territorio da parte dello scrittore-artista piemontese ed al contempo dimostrano il suo interesse per le bellezze del paesaggio.

¹⁶ D'Azeglio, op. cit., cap. XVIII, p. 200. A proposito dell'aria cattiva, è una costante dei viaggiatori che frequentano il nostro territorio, sottolineare l'aria insalubre dovuta soprattutto all'umidità derivante dai numerosi corsi d'acqua che lo solcano. Nel luglio 1729 Charles-Louis de Secondat barone di Montesquieu, transitando sulla Flaminia, da Roma diretto a Terni, così scrive: "Mi credetti al sicu-

ro dall'aria cattiva solo ad Otricoli..." Montesquieu, *Viaggio in Italia*, Laterza, Roma-Bari, 1995, p. 261.

¹⁷ Al numero civico 47 di via G. Matteotti, a Nepi, all'altezza del primo piano, si legge l'iscrizione: MASSIMO D'AZEGLIO / VENUTO A RITRARRRE I VICINI PAESAGGI / QUESTA CASA ALLOGGIAVA / NELL'AUTUNNO DEL 1825 / IL PROPRIETARIO / A MEMORIA DELL'ILLUSTRE OSPITE / POSE NEL

1876. La dott.ssa Patrizia Rosazza Ferraris ha voluto vedere la Rocca di Nepi in un disegno a matita conservato alla Galleria d'Arte Moderna di Torino (Album 11 foglio 14, cat. gen. R0308018-20). Il confronto con stampe e punti di vista prospettici *in loco* non corroborano tale ipotesi. Il castello-palazzo con loggia, che compare al centro, ricorda il quattrocentesco Palazzo Vescovile di Bagnai avul-

so dal contesto urbano.

¹⁸ Si ringraziano per la disponibilità dimostrata sia il direttore dott. Pier Giovanni Castagnoli, sia la dott.ssa Virginia Bertone, studiosa, tra le altre cose, del "Fondo d'Azeglio" e autrice di varie pubblicazioni sul tema. Sembra importante precisare che il Fondo citato è composto da 266 dipinti e 1500 disegni in 27 album.

Il Monte Soratte nella campagna romana, olio su tela (cm. 19,2 x 45), Torino, G.A.M., 1821

Veduta del Monte Soratte, olio su tela trasportato su masonite (cm. 17,5 x 45), Torino, G.A.M., 1821

Il Monte Soratte (?) – colline nei pressi di un lago, olio su carta trasportato su tela (cm. 23 x 44,8), Torino, G.A.M., 1821

I DISEGNI E LE TELE

Nel maggio del 1849 sul giornale torinese "Il Fischietto" esce una caricatura del d'Azeglio che sale le scale (del potere) a fatica, sotto il peso di molti libri, della tavolozza d'artista con i pennelli e un quadro, nonché di un violoncello sulla spalla. Al di sotto si legge la didascalia: "Con la conoscenza di tanti mestieri, se non sarà MASSIMO in tutto, qualcosa farà!!!" La vignetta, al di là dell'ironia, è significativa della poliedricità del nostro personaggio. Certamente straordinario per la versatilità dell'ingegno e per l'applicazione costante e contemporanea a tutte le arti che lo attraggono e che abbraccia.

Una siffatta personalità non può essere "sezionata" semplicisticamente analizzando i singoli campi d'interesse. Vero è anche che questo studio non ha la finalità di trattare globalmente una revisione critica di stampo storico, politico e letterario.¹⁹ Più semplicemente qui ci si limita ad esaminare l'interesse artistico che Massimo d'Azeglio ebbe per il nostro territorio, in particolare per la zona che comprende Castel S. Elia e Civita Castellana.

Per meglio inquadrare il tema bisognerà pure far cenno al periodo di formazione artistica romana, che va dal 1814 al 1826, e che rappresenta la premessa essenziale dei nostri paesaggi sia per i fatti compositivi che per lo stile ed i rimandi iconografici.

Da sempre Roma ha rappresentato un luogo della memoria ed un



mito fatto realtà. Il fascino storico del dualismo di questa città, in quanto sede imperiale con rovine monumentali che ancora parlavano un linguaggio di grandezza, ed in quanto sede dei successori di Pietro con tutte le chiese contenenti immense opere d'arte, era un fatto ininterrotto fin dall'alto medioevo. I cambiamenti dell'età moderna aggiunsero alle schiere di pellegrini che vi si recavano - in crescita esponenziale negli anni giubilari - una variegata messe di artisti, letterati, aristocratici, prelati, nobili e ricchi borghesi che dettero vita a quel vasto fenomeno turistico-sociale conosciuto come

Grand-Tour. Una moda ininterrotta che si dipana dal secolo XVII alla seconda metà del secolo XIX quando i nuovi mezzi di comunicazione stravolsero il modo e la sostanza del viaggio e dei viaggiatori in senso lato.

All'inizio dell'Ottocento l'ambiente artistico romano gode di una straordinaria vivacità. Vi operano artisti internazionali che rielaborano l'arte neoclassica imperante e quella accademica, con mediazioni nordiche dagli esiti significativi e prodromi della stagione romantica. Tra la fine del Settecento e l'inizio del successivo Roma è ancora capitale del Grand-

¹⁹ La produzione bibliografica e critica intorno al nostro autore, sia nel campo letterario che il quello storico - politico, è enorme. Vale la pena sottolineare un concetto sul quale ci si è già soffermati e che verrà riproposto più avanti, cioè che il filo conduttore dei tanti interessi citati fu un profondo sentimento patriottico - "L'indipendenza non vale d'averla sulla lingua se non s'ha nel cuore, in tut-

to: anche nell'arte." *I miei ricordi*, cap. XVIII, p. 198 - in uno con un altrettanto sentito senso dell'arte, della natura e del vero. Negli anni della maturità artistica il naturalismo realistico dei suoi esordi, evolverà nei paesaggi istoriati, esiti, appunto, del filo conduttore cui si accennava.

Sosta di un convoglio militare, olio su tela (cm. 74 x 97), Torino, G.A.M., post 1825 (1826?)

Veduta del Monte Soratte con l'episodio di una condotta di masnadieri, olio su tela (cm. 119 x 165), Milano, Accademia di Brera (in deposito presso la Prefettura di Cremona), 1832 ca.

Cavalieri sotto una castello antico presso Civita Castellana, olio su tela (cm. 75,2 x 98,7), Torino, G.A.M., 1832 ca.

Paesaggi di Massimo d'Azeglio a Castel Sant'Elia e a Civita Castellana



Tour ed è percepita come “una solitudine abitata” che attrae pittori, letterati e viaggiatori con il suo stile di grandezza decaduta ma al contempo ricca di resti monumentali che le conferiscono un aspetto pittoresco.²⁰ In questo contesto l'arte di paesaggio gioca un ruolo centrale. Lontana dalla tradizione italiana, almeno in senso naturalistico e realistico, l'arte di paesaggio aveva

seguito una linea ideale che, con vari accenti e interpretazioni, aveva unito artisti di varia provenienza e cultura, comunque nordici, quali i fiamminghi Paul Brill e Adam Elsheimer, i francesi Nicolas Poussin e Claude Lorrain, per approdare all'olandese Gaspar Van Wittel, ritenuto il padre del vedutismo - almeno quello metodologicamente sistematizzato con l'uso del-

la quadrettatura e della camera oscura -, e, infine, a Jacob Philipp Hackert.²¹

Per non perdersi nei meandri di un discorso certamente interessante ma che travalica i limiti di questa ricerca, ci si limita ad una citazione degli artisti con i quali venne a contatto Massimo d'Azeglio. Egli stesso ci dà una mano suggerendoci i nomi dei protagonisti nell'arte di paesaggio all'epoca del suo apprendistato romano: Hackert - scomparso da pochi anni - caposcuola riconosciuto da tutti; i suoi allievi olandesi Woogd e Therlink, l'italiano Bassi apprezzato dal Canova e da Thorvaldsen, i francesi Boguet²², Chauvin e Granet²³ e soprattutto il suo secondo maestro cioè l'olandese Versteppen.²⁴

Gli insegnamenti assimilati consolidano nell'artista piemontese il convincimento che “Prima di tutto il paesista deve imparare a riprodurre il vero, poi a far quadri.”²⁵ C'è da ribadire che a questo primo sentito atteggiamento seguirà quello più fantasioso e creativo, di stampo romantico, che avrà per esiti i paesaggi istoriati, “invenzione” riconosciuta al nostro pittore.²⁶

²⁰ Per una trattazione organica ed approfondita di questo periodo cfr. Anna Ottani Cavina, *I paesaggi della ragione*, Einaudi, Torino, 1994. Per lo studio degli indirizzi artistici dei secoli XVIII e XIX resta fondamentale il ponderoso saggio di Sandra Pinto *La promozione delle arti negli Stati italiani*, in *Storia dell'Arte Italiana. Il Settecento e l'Ottocento*, vol. VI, t. II, Einaudi, Torino, 1982, pp. 791-1079. Per un inquadramento generale del fenomeno del Grand-Tour cfr. Cesare de Seta, *L'Italia del Grand Tour da Montaigne a Goethe*, Electa, Napoli, 1992, e, dello stesso autore *L'Italia nello specchio del Grand Tour*, in *Storia d'Italia, Il paesaggio*, annali, 5, Einaudi, Torino, 1982. Sullo stesso tema merita di essere letto il bellissimo catalogo di una mostra tenutasi a Londra e successivamente a Roma pochi anni fa, *Grand Tour. Il fascino dell'Italia nel XVIII secolo*, Skira, Milano, 1997. Ancora più vicino a noi

la raffinata mostra con relativo catalogo *La Campagna Romana da Hackert a Balla*, De Luca, Roma, 2001. In particolare quest'ultimo riporta tre dipinti col Soratte di Massimo d'Azeglio esposti nella mostra (p. 17)

²¹ Sia Van Wittel che Hackert vennero nel nostro territorio di cui disegnarono scorci e vedute. Il primo ci ha lasciato due vedute dalla parte orientale della città: *Civita Castellana e La porta di Civita Castellana*, databili al 1714-1715; per il secondo v. nota n. 38. Un concetto che vale per tutte le riproduzioni di paesaggio è quello che tali fonti iconografiche non possono essere considerate avulse dal contesto storico che le ha prodotte, essendo ogni fonte - archivistica, epigrafica, archeologica, letteraria, artistica - il prodotto finale di culture e tradizioni con caratteristiche proprie del periodo storico e del luogo dove vedono la luce.

²² Nel 1999, chi scrive tenne una con-

ferenza a Civita Castellana sui disegni realizzati in questa città dall'artista francese Nicolas-Didier Boguet negli anni Ottanta del XVIII secolo. L'occasione fu offerta dal ritrovamento di un cospicuo fondo grafico conservato nel Gabinetto Nazionale delle Stampe a Roma. I disegni, di grandi dimensioni, riproducono vari monumenti della città: il Duomo, S. Maria del Carmine (dell'Arco), il ponte Clementino, l'ingresso orientale della capitale falisca e alcuni paesaggi ripresi dalle forre. Tutti realizzati *en plein air*. E' da sottolineare, tra di essi, l'unica riproduzione esistente di un palazzo nella piazza principale - G. Matteotti - che mostra quattro trifore tardo gotiche tornate alla luce dopo un recente restauro.

²³ Anche François-Marius Granet testimonia il passaggio in questa città con un dipinto ad olio dal titolo *Vista con ponte a Civita Castellana*, in cui si vede il ponte Clementino osservato con

un inusuale punto di vista dal basso e non da sopra come accade per quasi tutti gli artisti che lo disegnano.

²⁴ Il suo primo maestro fu l'ottantenne pugliese Ciccio de Capo. Per notizie sugli artisti citati cfr. AA.VV. *La campagna romana da Hackert a Balla*, De Luca, Roma, 2001, Biografie pp. 234-284.

²⁵ D'Azeglio, op. cit., p. 195.

²⁶ Si ritiene che il quadro che inaugura questa stagione artistica sia *La morte del conte Josselin de Montmorency*, datato 1825. Quanto alla questione che sia stato realmente d'Azeglio l'inventore del paesaggio istoriato cfr. i dubbi di Anna Ottani Cavina - *I paesaggi...*, op. cit. pp. 98-99 - che vede in Pierre-Henri de Valenciennes il vero ideatore di questo sistema compositivo, già dal 1787. Nel 1777 ca. l'artista francese dipinse un olio - *Civita Castellana* - con vista dalle forre, conservato al Louvre di Parigi.



Tornando a Castel S. Elia, d'Azeglio scrive di avervi compiuto notevoli progressi pratici tanto che il primo quadro inviato alla famiglia per testimoniare il suo operato, ritrae il nostro territorio con la presenza del monte Soratte e di un castello: "Conobbi quindi ch'era indispensabile mettere insieme un quadro e mandarlo come saggio de' progressi fatti, e caparra de' progressi da fare. Mi stillai il cervello per trovare un soggetto ed un partito che non esigesse troppa scienza; e valendomi de' miei pochi studi, combinai un quadro con un castello a diritta tutto in ombra ed a sinistra uno sfondo col Soratte in lontano. Roba di poco valore artistico; ma c'era calore, ed un certo effettaccio che, tutt'insieme, a chi non capiva poteva piacere."²⁷ Del quadro si è persa traccia ma si può ipotizzare che servì per una tela successiva *Veduta del monte Soratte con una condotta di masnadieri* databile al 1832 ca.²⁸, dove, nell'ambientazione inequivocabile delle forre di Castel S. Elia, compaiono sia il Soratte sia un castello medioevale di pura invenzione.

Ripresa totalmente dal vero è, invece, la torre medioevale sveltante in un disegno acquerellato dei primi taccuini²⁹, che rappresentarono dei veri ferri di bottega ed un co-

stante riferimento per le composizioni artistiche successive.³⁰ La torre diruta è ancora visibile nei pressi della strada statale che collega Civita Castellana a Nepi in una località appartenente a quest'ultima cittadina, denominata *Tenuta dell'Isola*,³¹ strategicamente importante, fino all'inizio dell'epoca moderna, per il controllo dell'adiacente Via Amerina.

Dal punto di vista stilistico il disegno si colloca su quella linea di adesione al vero raggiunta con pennellate veloci che definiscono la folta vegetazione che attanaglia la torre, in una scala di grigi. Il modo di trattare il fogliame risente della lezione degli artisti stranieri del XVIII secolo, soprattutto Hackert. La piena maturazione di questo itinerario avverrà nelle tele di qualche anno dopo, allorché fronde frastagliate in foglie minute inquadreranno le composizioni come sentinelle vigorose. Per la freschezza del tratto e per l'intento naturalistico, il disegno è ascrivibile al periodo di formazione dell'artista e verosimilmente databile all'anno 1821.

Un inno alla natura ed alla variabilità delle condizioni atmosferiche e di luce, è certamente "Il monte Soratte nella Campagna Romana".³² Un esiguo lembo di terra sorregge il pittoresco monte sbilanciato a sinistra, su cui convergono cirri nu-

volosi di un caldo colore rosato sul fondale dei monti sabini e di un cielo azzurro tendente all'indaco. Un frammento di realtà ripreso *en plein air* e concepito come parte di un paesaggio che si estende ben oltre i limiti della tela. È soprattutto il formato schiacciato dei *tableautins*, già utilizzato in epoca neoclassica – Valenciennes, Jones, Bidauld – a suggerire una veduta di paesaggio più ampia dei gradi visivi focalizzati sulla tela. Il quadro è incentrato sul monte Soratte che è già stato protagonista principale di tante rappresentazioni pittoriche e lo sarà ancora di più, di lì a poco, con le note opere di Corot.³³ In quest'opera si ha la sensazione che il pittore piemontese vada alla ricerca dell'effetto luministico che dà colore e sentimento ad un paesaggio immobile ed unico. Siamo all'interno del processo educativo del pittore nella sua fase di apprendistato *d'après nature* e per questo la tela è databile al periodo castellese, cioè al 1821. A riprova di ciò si veda la tela di simile soggetto e punto di vista, con la presenza, all'estrema sinistra, della parte absidale con campanile della chiesa parrocchiale di S. Antonio abate a Castel S. Elia.³⁴ Qui il paesaggio si fa più consistente con le forre tufacee contornate di vegetazione. Il colore caldo delle rocce, nella sca-

²⁷ D'Azeglio, op. cit., pp. 185-186.

²⁸ V. fig. n. 8. Per l'analisi dell'opera si rimanda alle pagine seguenti.

²⁹ V. fig. n. 2. Il disegno non presenta né data né riferimenti topografici ma risulta evidente il riferimento alla Torre dell'Isola, località a pochi chilometri da Castel S. Elia.

³⁰ Nella compilazione dei taccuini l'artista non utilizzò un metodo sistematico e ordinato. Per questo risulta ancora oggi difficile il riconoscimento di alcune località e scorci di città abbozzati nei vari album. Alla Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di

Torino è in corso una revisione degli schizzi e dei disegni del *Fondo d'Azeglio* tendente a conseguire una maggiore organicità cronologica e topografica.

³¹ V. fig. n. 3, particolare ridotto del foglio 138 della Carta d'Italia I.G.M. (1940).

³² V. fig. 4. Olio su tela (cm. 19,2 x 45), Torino, G.A.M. L'opera, è riportata sia dal catalogo della mostra *La Campagna Romana da Hackert a Balla*, op. cit., p. 17, fig. 8b, sia dal recente *Massimo d'Azeglio e l'invenzione del paesaggio istoriato*, curato da

Virginia Bertone, Ages, Torino, 2002, p. 135

³³ "Col quale, fra l'altro, il giovane d'Azeglio, inesausto compilatore di taccuini d'appunti, di disegni, di schizzi da cui poi elaborare vedute più complesse, dimostra anche una certa affinità di segno e di tratto, coltivando sostanzialmente un'analogia maniera di costruire le ombreggiature, di definire la vegetazione boschiva, la macchia scura sullo sfondo di un paesaggio che si dilata in lontananza,..." Martina Corgnati, *Massimo d'Azeglio nella vita, nell'arte e*

nella storia, in *Massimo d'Azeglio pittore*, Mazzotta, Milano, 1998, p. 25. Il Soratte fu un soggetto artistico di moda fra i tanti pittori che frequentarono Roma e dintorni tra la fine del Settecento e la metà dell'Ottocento. D'Azeglio ricorda di aver visto un quadro con questo monte presso il pittore romano Revelli. *I miei ricordi*, op. cit., p. 125.

³⁴ V. fig. n. 5. Olio su tela (cm. 17,5 x 45) Torino, G.A.M., v. anche *Massimo d'Azeglio pittore*, op. cit., p. 10. L'opera è stata esposta in una recente mostra a Roma *La Campagna Roma-*

Paesaggi di Massimo d'Azeglio a Castel Sant'Elia e a Civita Castellana



la del mattone, contrasta con l'azzurro freddo delle montagne e del cielo. I volumi puliti e squadrati della chiesa fanno pensare ad un riferimento a Valenciennes. Ben altro, però, è il senso forte e materico di natura selvaggia e incontaminata, vera protagonista del quadro.

Se i due quadri esaminati mostrano l'inequivocabile *sky line* del monte Soratte, non ugualmente si può affermare per un olio con titolo *Il monte Soratte* conservato, come gli altri, nella Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino.³⁵ La presenza di una superficie lacustre o marina, sulla sinistra, contraddice l'individuazione topografica poiché, intorno al Soratte, non c'è mai stata presenza né di un lago né tanto meno del mare. La stessa linea di contorno della montagna non sembra affatto configurare la singolare e solitaria presenza del Soratte "cantato" fin dai tempi di Orazio.

Anche il quadro non terminato

*Sosta di un convoglio militare*³⁶ ha per protagonista il territorio di Castel S. Elia. Forre profonde e lussureggianti fanno da sfondo ad una scena militare con cavalli, carri e sodati. Il ponte sulla destra riprende una diffusa tipologia del territorio, e, come nella tela successiva, sembra citare il ponte distrutto sotto Castel S. Elia detto "della mola vecchia" che è stato rifatto in forme medioevali circa un secolo fa. La parte non finita – una buona metà – può far pensare ad una composizione in due tempi: una prima parte finalizzata a ricreare un paesaggio verosimile sulla base di studi e schizzi fatti dal vero, ed una seconda in cui si aggiunge un episodio storico contemporaneo finalizzato all'impegno patriottico cui Massimo d'Azeglio non venne mai meno.

Gli stessi elementi compositivi, stavolta in forma conclusa, si ritrovano in una delle migliori opere dipinte dal piemontese nel nostro territorio *Veduta del monte Soratte con una condotta di masnadieri*³⁷

Alcuni alberi dipinti minuziosamente inquadrano la scena con sei piccole figure di gendarmi e briganti rappresentati in un momento di riposo – toccante il gesto affettuoso della donna brigante che disseta il compagno -. Il paesaggio solare è il vero protagonista della composizione e cita ancora il nostro territorio, in particolare quello di Castel S. Elia, con i suoi canali,

le pareti tufacee, il torrente – qui eccessivamente gonfiato – il ponte "della mola vecchia", la chiesetta romanica con campanile che sembra riprendere, semplificata, la vetusta basilica di Castel S. Elia, il castello medioevale del tutto inventato, tributo ritenuto opportuno ad un'epoca piena di sentimento e passione. Lo sfondo è ancora catalizzato dal Soratte spalleggiato dai monti della Sabina. Nel rappresentare il piccolo borgo collinare di S. Oreste, all'estrema destra del monte, l'artista si concede la libertà di posizionarlo davanti allo stesso, e non all'estrema destra, com'è realmente.

L'impaginazione risente della lezione di Hackert³⁸ che ripropone il paesaggio classico di Claude Lorrain, nel senso di una visione analitica ricca di elementi storici e artistici, fissata in una calma serenità e per questo memore della veduta settecentesca. D'Azeglio si rifecce sia ad Hackert sia al teorico italiano Bagetti³⁹ nell'adottare un punto di vista rialzato e nel descrivere la lunga cinta collinare sullo sfondo. Parimenti compare la lezione dell'olandese Teerlink nel sereno succedersi delle gole fino all'orizzonte chiuso dai monti, così come, da tempo, è stata messa in evidenza l'influenza di Bartolomeo Pinelli nei costumi folcloristici delle figure lumeggiate di biacca. È interessante riflettere sulla complemen-

na da Hackert a Balla, op. cit., p. 17, fig. 8a. L'edificio di culto fu fatto costruire da papa Clemente XII nello scorcio del secolo XVIII, come si evince dall'epigrafe in facciata con la data del MDCCXCII, termine *ante quem* per l'ultimazione dei lavori.

³⁵ V. fig. n. 6. Olio su carta trasportata su tela (cm. 23 x 44,8). L'opera è stata esposta in una recente mostra a Roma *La Campagna Romana da Hackert a Balla*, op. cit., p. 17, fig. 8c. Come le precedenti anche quest'opera è di formato allungato e presenta un impianto compositivo analogo al-

le due già descritte, ma, per la presenza di un lago (o un lembo di mare?) la sua individuazione topografica va individuata altrove, forse nei Colli Albani dove l'artista dimorò e dipinse. Certamente più corretto è il titolo dato alla stessa nel catalogo più volte citato "Massimo d'Azeglio...", p. 136, cioè "Colline nei pressi di un lago".

³⁶ V. fig. n. 7. Olio su tela (cm. 74 x 97), Torino, G.A.M., post 1825. L'opera è riportata nel catalogo della mostra *Massimo d'Azeglio e l'invenzione del paesaggio istoriato*, op. cit.,

p. 148, n. 26.

³⁷ V. fig. n. 8. Olio su tela (cm. 119 x 165), Accademia di Brera, Milano, in deposito presso la Prefettura di Cremona, ante 1832. L'opera apparteneva al "Lascito Stampa" e nel catalogo (n. 28) viene citata come *Veduta del monte S. Oreste coll'episodio della condotta di briganti riposanti sotto l'ombra di un bel gruppo d'alberi*. Fu esposta a Brera nel 1832 col titolo *Briganti catturati a Sant'Oreste*. Cfr. *Massimo d'Azeglio pittore*, op. cit., p. 104, fig. n. 17.

³⁸ Il pittore tedesco visitò Civita

Castellana nello scorcio del secolo XVIII come testimoniano due disegni: l'uno rappresentante il ponte medioevale "a schiena d'asino" sotto il colle Vignale (*A' Civita Castellana*), l'altro, con la veduta di campo largo dell'ingresso urbano orientale con la porta turrita e l'antiporta Borgiana (*L'Entrée de Civita Castellana*).

³⁹ Giuseppe Pietro Bagetti nel 1827 pubblica a Torino *Analisi dell'unità d'effetto*, opera che ebbe una certa fortuna e che esamina le varie problematiche inerenti la pittura di paesaggio.

Fotografia porta con Duomo e via del Tiratore, inizio anni '50, da G. Semerano "Stradario di Civita Castellana"

Fotografia porta via del Tiratore, inizio anni '50, da G. Semerano "Stradario di Civita Castellana" "CIVITA CASTELLANA", stampa W. Brockedon, London, 1835

tarietà tra paesaggio ed evento e su come quest'ultimo, rimpicciolito e sentimentalmente storicizzato elevi a soggetto storico il paesaggio stesso.

Negli esiti luministici e dilatati di questa veduta si possono scorgere le tracce dei tanti pittori nordici che frequentavano Roma e dintorni. Il punto di vista ricalca quello dei due paesaggi con il Soratte, già esaminati e dipinti a Castel S. Elia. Di quelli si servì l'artista piemontese quando, dieci anni dopo il suo soggiorno nel paese viterbese, decise di ambientarvi una scena dal *pathos* risorgimentale densa di citazioni patriottiche.

Di estremo interesse, perché testimonia la presenza di d'Azeglio nell'ex capitale falisca è la tela *Cavaliere sotto un castello antico presso Civita Castellana*, databile ante 1832.⁴⁰ La composizione si presenta con un forte impatto pittorico ed è avvolta da una luce diffusa che ne abbraccia tutti gli elementi. Il pittore dimostra una piena maturità nell'equilibrato assemblaggio delle parti, tanto da rasentare la maniera. Non c'è più l'intento puramente naturalistico ed oggettivo. La strada intrapresa è quella dell'artificio e della fantasia pur con qualche elemento reale, qui rappresentato dall'originario ponte Clementino⁴¹ su cui sembra poggiare la sagoma del monte Soratte.

Il maestoso palazzo-fortezza sveltante a destra è di pura fantasia e va a sostituirsi alla famosa For-



tezza Borgiana, ripresa, con varie angolazioni, da numerosi artisti del Settecento e dell'Ottocento.⁴² Con la tipica libertà del periodo romantico all'edificio rinascimentale si preferisce un più adatto palazzone neogotico con bifore e modanature in mattoni rossi. Pure di fantasia medioevale sono le merlature della porta Clementina.

D'Azeglio anima la composizione (in un momento successivo?) con un cavaliere ed il suo scudiero sceso in avanscoperta poco più avanti. Dal punto di vista iconografico è chiaro il riferimento all'*Uomo armato a cavallo che si conserva in casa Martinengo a Brescia*.⁴³ La posizione del cavaliere e dei due cavalli è piuttosto rigida e male si concilia con la scena naturalistica e questo fatto alimenta i dubbi sui tempi compositivi. Non si può neanche escludere che l'artista piemontese vedesse se stesso in quel personaggio, come cavaliere errante che riecheggia don Chisciotte.⁴⁴

Da ultimo si prende in esame un inedito disegno a matita con scritta autografa *Civita Castellana 27 Agosto 47*⁴⁵ che testimonia un ritorno nella città falisca in occasione di un

suo viaggio a Roma dal papa Pio IX. In primo piano a sinistra si nota una porta con fornice bugnato e chiave araldica. Monofore e merlature conferiscono al disegno un'aria di medievalità. Ancora più a sinistra, sopra un alto muro e tra alcuni alberi, si nota la lanterna della cupola del Duomo cosmatesco. Appena visibile è lo sfondo con la sagoma del monte Soratte. L'opera ha le caratteristiche dell'abbozzo di studio. La composizione risulta sbilanciata a sinistra e incentrata su inusuali soggetti artistici. Non risulta che il disegno sia stato utilizzato per successivi quadri ad olio.

La porta fu abbattuta, per cause ignote, mezzo secolo fa come testimoniano due fotografie⁴⁶ risalenti all'inizio degli anni Cinquanta del secolo scorso che la presentano in discreto stato strutturale, con i conci della cornice in tufo – come l'intero organismo – ma con la chiave lapidea scolpita a bassorilievo araldico.

Forse d'Azeglio prese spunto da una stampa di W. Brockedon che scelse un analogo punto d'osservazione per una veduta di stampo romantico-pastorale.⁴⁷

⁴⁰ V. fig. n. 9. Olio su tela (cm. 75,2 x 98,7), G.A.M., Torino. L'opera fu esposta a Brera nel 1832, *terminus ante quem* per la datazione. È riprodotta nel catalogo della recente mostra torinese *Massimo d'Azeglio e l'invenzione del paesaggio istoriato*, op. cit., p. 178, n. 56.

⁴¹ Il ponte Clementino, così chiamato perché fatto erigere da Clemente XI Albani tra il 1709 e il 1712 su progetto dell'architetto romano Filippo Barigioni, fu distrutto da un'alluvio-

ne nel 1861 e ricostruito con un solo ordine di tre arcate, nel 1870, per volontà di Pio IX. Il ponte ebbe un ruolo di vero protagonista nell'epoca del Grand Tour tanto da far scrivere all'archeologo inglese George Dennis, a metà Ottocento, parlando di Civita Castellana "...Nessun monumento italiano è più conosciuto del suo ponte, nessuno di sicuro è più frequentemente ritratto dai turisti, e se lo merita.", George Dennis, *Cities and Cemeteries of Etruria*, London, 1848,

p. 177.

⁴² A titolo di esempio si citano Corot, Fries, Cook, Brockedon.

⁴³ Così scrive l'artista a sin. della figura, specificando la data *10 luglio 1820*, coll. Privata, Torino. Il disegno è riportato in *Massimo d'Azeglio e l'invenzione del paesaggio istoriato*, op. cit., p. 96.

⁴⁴ "...In secondo luogo mi pare d'averle già detto che nel mio carattere un'ombra del don Quichotte c'è.", D'Azeglio, op. cit., p. 186.

⁴⁵ V. fig. n.10. Matita (cm. 17,1 x 25,7), Gabinetto disegni e stampe, G.A.M., Torino, Fondo M. d'Azeglio, inv. n. 74/27-28.

⁴⁶ V. figg. nn. 11 e 12. Le fotografie di Antonio Semerano sono tratte dallo "Stradario di Civita Castellana. Dizionario storico-toponomastico". Ed. A. Semerano, Roma, 2003, pp. 96,100.

⁴⁷ V. fig. n.13. Stampa dell'inglese W. Brockedon, (cm. 10 x 14), pubblicata da J. Murray, London, 1835.