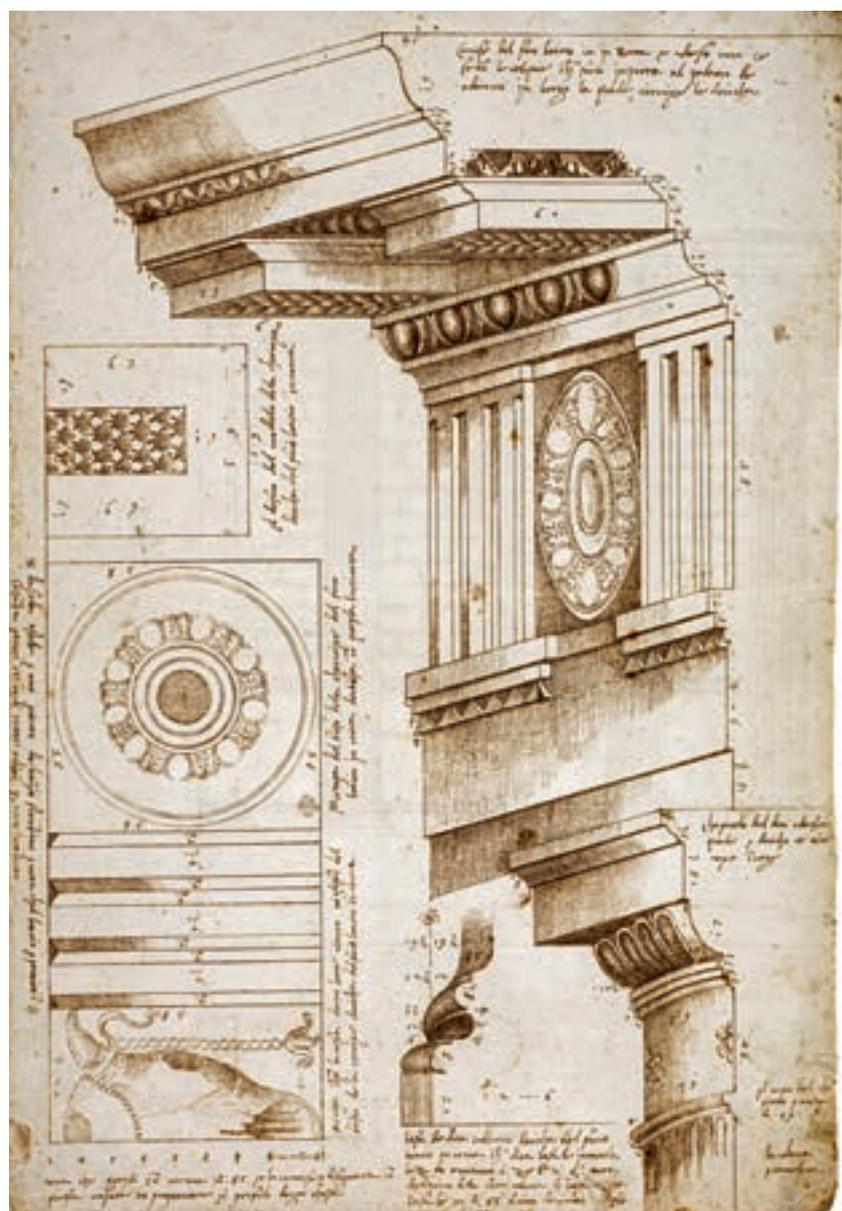


palladiano<sup>104</sup>, a Giovanni Porto nel dicembre 1560 per il trasporto della vera da pozzo nella villa di Thiene<sup>105</sup>, nel 1561 a Bernardo Schio che ne ha evidentemente bisogno per la villa di Montecchio Precalcino (non più esistente)<sup>106</sup>.

Questo e moltissimo altro offrono i libri di conti della Basilica, ma, come è stato anticipato, tutto ciò ha termine nel 1570.

Oberata da un pesantissimo contributo di 12.000 ducati chiesto da Venezia per fronteggiare la guerra contro i turchi, il 21 marzo la Comunità vicentina sospende per i successivi dieci anni qualsiasi spesa pubblica non strettamente necessaria, compresa la costruzione delle Logge<sup>107</sup>. La grave decisione viene per fortuna riconsiderata già alla fine di giugno, quando, rifatti bene i conti, per evitare danni irreversibili alla fabbrica rimasta interrotta e per non perdere i materiali già acquistati, si stanziavano 300 ducati l'anno<sup>108</sup>, che vengono impiegati dai provveditori Pietro Capra e Alvise Trissino, eletti nella medesima seduta del Consiglio, per fare le nuove volte di raccordo tra l'edificio gotico e le arcate palladiane già costruite e per la loro copertura, ma stipulando con il muratore Domenico Raffioli e con il falegname Battista Marchesi contratti che li obbligano a fornire l'opera "a tutte sue spese, danni e interessi" per una cifra prefissata<sup>109</sup>. Fino ad arrivare, il

11/ Andrea Palladio, trabeazione e particolari dell'ordine dorico della presunta Basilica Emilia in Foro Boario, Vicenza, Musei Civici, D 5v (concessione Musei Civici Vicenza – Museo Civico di Palazzo Chiericati).



<sup>104</sup> BBVi, *Archivio di Torre, Basilica*, 768 bis, p. 101, 31 gennaio 1553: "per far condurre il carro matto a Thiene che have il Chieregato imprestido"; 766 bis, c. 231r, 16 maggio 1554: "per far portar el charo tolto da li Chieregati".

<sup>105</sup> BBVi, *Archivio di Torre, Basilica*, 764 bis, c. 93v, 27 dicembre 1560: "hebe il magnifico signor cavallier domino Ioane de Porto per tanti spesi per lo suo capellano in fortificar lo caro mato quando conduse la vera dela cisterna". La vera da pozzo, che reca incisa la data 1559, è attribuita a Palladio; sulla questione, D. BATTIOTTI, *Aggiornamento...*, cit., p. 484.

<sup>106</sup> BBVi, *Archivio di Torre, Basilica*, 764 bis, c. 94r, 4 febbraio 1561: "per esser sta a tuor uno caro bastardo a Montecchio de Prechalcino da messer Bernardo da Schio". Sulla villa scomparsa e la probabile paternità palladiana: D. BATTIOTTI, *Aggiornamento...*, cit., pp. 485-486.

<sup>107</sup> G. ZORZI, *Le opere pubbliche...*, cit., documento 24 e documento 26, p. 62.

<sup>108</sup> Ivi, documento 26, p. 62.

<sup>109</sup> Ivi, p. 50 e documento 27, p. 63.

<sup>110</sup> Ivi, documento 30, p. 64.

<sup>111</sup> Ivi, documento 31, p. 64.

<sup>112</sup> *Ibidem*.

<sup>113</sup> Non viene indetta una vera e propria gara d'appalto, ma sono i provveditori incaricati, Pietro Capra e Antonio Francesco Oliviero, a fare la scelta "havendo longamente sopra ciò maneggiato con diversi periti" (*ibidem*).

<sup>114</sup> Battista Marchesi con i fratelli si era aggiudicato nel 1565 la copertura della cupola del Duomo di Vicenza. Sulla sua attività di falegname-carpentiere si veda G. ZORZI, *Le opere pubbliche...*, cit., p. 50, nota 55. Egli va inoltre identificato con il "Baptista marangono" che nel 1571 fa causa a Claudio Muzani per il mancato pagamento di un suo disegno per il "soffittato" di una loggia in località Retorgole, fatto eseguire da altro falegname: G. BELTRAMINI, E. DEMO, *Nuovi documenti e notizie riguardanti Andrea Palladio e la sua famiglia*, in "Annali di architettura", 20, 2008, pp. 125-139, in part. pp. 133-134. La difesa di Muzani, pur considerata nel contesto della lite, fa emergere la caparbietà con cui il Marchesi aveva cercato di ottenere l'incarico.

<sup>115</sup> Nel 1584 Marchesi risulta aver consegnato solo due dei sei archi pattuiti, e nemmeno completi, per cui viene stipulato un nuovo contratto, questa volta con un esperto tagliapietre, Giovanni Antonio Grazioli, che si impegna a fornire gli archi non eseguiti dal Marchesi alle medesime condizioni ma con maggiorazione del costo, che passa da 825 a 900 ducati per arco: G. ZORZI, *Le opere pubbliche...*, cit., pp. 50-51, documenti 41, 42, 43, pp. 68-70.

<sup>116</sup> Ivi, pp. 343-346.

<sup>117</sup> C. CONFORTI, *Roma e Firenze...*, cit.

<sup>118</sup> Questo saggio amplia ed elabora due contributi presentati nella giornata di studi su "Andrea Palladio: cantieri di carta, calce e mattoni", promossa dal Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo, Comune di Albettono, Dipartimento di Culture del progetto dell'Università IUAV di Venezia, Centro internazionale di Studi di Architettura "A. Palladio" di Vicenza, Fondazione Malandrini, Albettono (VI), 27 novembre 2014 e al Convegno internazionale "Materia e costruzione. Le parole del cantiere – Contributo al glossario dell'edilizia rinascimentale e barocca in Italia", promosso dalla Biblioteca Hertziana Max-Planck-Institut Für Kunstgeschichte e dal Dipartimento di Ingegneria dell'impresa "Mario Lucertini" dell'Università degli studi di Roma Tor Vergata, Roma, 21-22 novembre 2016.

5 maggio 1572, alla risolutiva decisione di riprendere anche la costruzione delle arcate lapidee, ma non più seguendo la vecchia procedura, alla quale sono addebitate "le molte superflue et ancho inutili spese che si sono fatte per il passato in detta fabrica come è ben notto a ciascuno"<sup>110</sup>.

Da ora in poi, affinché "non habbia la città ogni di a far provvisione di molte cose le quali vanno di male, et sapi mediante un mercato certo et deffinito quanto habbi a spender in ditta fabrica", si fa ricorso a uno speditivo appalto a tutto corpo, "a tutte sue spese, et come si suol dire di tutto punto", recita il documento<sup>111</sup>, 'chiavi in mano' diremmo noi. E questo sulla base di una sorta di capitolato che computa il costo di un arco 825 ducati e obbliga a completarne uno all'anno, mettendo a disposizione la Comunità solo i carri, gli arnesi, i macchinari e le corde, che devono essere restituiti in buono stato a lavoro concluso<sup>112</sup>.

Ad aggiudicarsi l'incarico<sup>113</sup> è inaspettatamente un falegname, il già menzionato Battista Marchesi, che, se non è esperto di fabbriche in pietra, ha evidentemente velleità imprenditoriali e una buona dose di intraprendenza dimostrata anche in precedenti occasioni<sup>114</sup>.

La scelta non si rivelerà felice; Marchesi risulterà inadempiente e ne nascerà un contenzioso, ma il metodo contrattuale sarà da ora in poi mantenuto<sup>115</sup>. I provveditori, che pur continuano a essere eletti, sono così sollevati dalla costante vigilanza e dalla minuta gestione economica del cantiere, quindi dall'obbligo di tenere i libri di conti, dal momento che dei pagamenti, compresa la provvigione mensile di Palladio, si occupa direttamente il casiere del Comune su mandato dei deputati<sup>116</sup>.

Un interessante studio di Claudia Conforti mette a confronto gli effetti del rigido sistema centralizzato di controllo dei cantieri, sia medicei che privati, nella Firenze del Cinquecento con la pratica degli appalti a corpo, o "a tutta robba", ricorrente invece a Roma, dove questo sistema di controllo a maglie larghe rende molto più dinamica la produzione edilizia – che raggiunge livelli quantitativi e qualitativi eccezionali nella seconda metà del secolo – e favorisce la nascita di intraprendenti architetti, capomastri, ingegneri ecc., che diventano anche imprenditori edili<sup>117</sup>.

Da una prima serie di sondaggi questa pratica sembra prendere progressivamente piede anche a Vicenza, soprattutto nel secolo successivo, ma questo è un campo di ricerca ancora tutto da indagare e un capitolo ancora da scrivere<sup>118</sup>.

# Un paesaggio “testimonianza di civiltà”: la cascata delle Marmore nella cultura europea di età moderna

## *Landscape as “testimonianza di civiltà”: The Marmore Falls (Terni) in European Culture of the Modern Age*

*Saverio Ricci*

**ABSTRACT** – *The essay provides the first results of a study that investigates the course through which the relationship between the Umbrian landscape and artists developed in time. The Umbrian landscape luck is a really vast topic, but it's not enough to illustrate the morphologic and environmental peculiarities of the region to understand the motives behind secular predilection for this territory.*

*Various literary testimonies from Byron to Carducci, even before the artistic ones, describe Umbria as a “pleasant area”. Umbria has effectively been for centuries an isolated territory, mainly woodland, protected by natural barriers, yet equipped of all the comforts, embellished by defined portions of anthropized spaces since ancient times. What are the real “proportions” if they can be defined as such, between reality and perception that the artist establishes? How did they come in succession in History? What can we do today to fully appreciate the landscape? These are just a few of the questions that move the study forward and to which the essay tries to offer starting points of reflection and answers.*

*The first examples of Umbrian landscapes are undoubtedly found in Giotto's frescos, a model which inspired Benozzo Gozzoli by half of the XV century. The landscape then became a fundamental component in the paintings of the Great Umbrian artists of the Renaissance. Later Raffaello also seized this privileged relationship with the idyllic Umbrian scenarios. Hereafter we can state that painters who dedicated themselves to the landscape genre, drew from the landscape repertoire in a*

*subjective manner, always balancing ideal and real.*

*In this muted scenario, one of the most interpreted landscapes, natural in appearance but anthropic in substance, was the waterfall created by the Velino River near Terni, the so called Marmore Falls, chosen countless times during the modern age to be represented in drawing, incision, fresco and on canvas, until becoming an authentic iconographic cliché. Thanks to the affirmation of the Grand Tour in the 18th century and to the inclusion of Terni in the itinerary to reach Rome, the Marmore Falls would then quickly become one of the favoured subjects of landscape paintings done by artists who could boast an international market (e.g. Jan Frans Van Bloemen, Jacob More, Philipp Hackert, Louis Ducros, Camille Corot and much more).*

*The commercial triumphs show how the Falls became a panoramic icon of relevance not only Umbrian or Italian, but worldwide. It's thus necessary that the study of its fortunate and literary iconography matures keeping in mind the importance and the universal value of the site even through a comparative eye with Lazio (in particular the Falls of Aniene River in Tivoli) and Abruzzo (the Fucino Lake before the modern draining), on the panoramic impact produced by the great works of hydraulic engineering. With the final purpose of nominating the individuated asset to the UNESCO list of World Heritage Sites.*

**KEYWORDS** – Cultural landscape; Natural property; Waterwork; Marmore Falls, Umbria.

Il tema della fortuna dei paesaggi umbri nella cultura europea è vastissimo e non basterebbe illustrare le peculiarità paesaggistiche della regione per comprendere i motivi della secolare predilezione di artisti e letterati per questo territorio. Pertanto, riporto di seguito i primi esiti di una ricerca che intende indagare alcuni precipui tracciati esplorativi attraverso cui la *liaison* tra paesaggio umbro e artisti internazionali si è sviluppata nel tempo, prendendo in esame uno dei suoi modelli più popolari, ovvero la cascata delle Marmore.

Le testimonianze letterarie ci forniscono riscontri pregnanti, in grado di

<sup>1</sup> G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti*, ed. a cura di F. RANALLI, Firenze 1848, vol. 2, p. 1472. Repertori utilissimi sul tema delle testimonianze letterarie dei viaggi in Umbria sono le pubblicazioni di: M. DE VECCHI RANIERI, *Viaggiatori stranieri in Umbria: 1500-1915*, Perugia 1986; A. SORBINI, *Perugia nei libri di viaggio dal Settecento all'Unità d'Italia*, Foligno 1994; ID., *La Via Flaminia: Otricoli, Narni, Terni, Spoleto, Foligno nei racconti dei viaggiatori stranieri del Settecento*, Foligno 1997; ID., *Assisi nei libri di viaggio del Sette-Ottocento*, Foligno 1999. A. BRILLI, S. NERI, G. TOMASSINI, *Il fragore delle acque: la Cascata delle Marmore e la valle di Terni nell'immaginario occidentale*, Milano 2002; M. MIGLIORINI, G. SAVIO (a cura di), *Souvenir d'Italie. Il viaggio in Italia nelle memorie scritte e figurative tra il XVI secolo e l'età contemporanea*, Atti del Convegno (Genova, 2007), in particolare i saggi firmati da S. FALABELLA, C. GALASSI, F.F. MANCINI, Genova 2008, ad indicem; A. BRILLI, S. NERI, *La Flaminia: la via che cerca il mare*, Città di Castello 2011; V. MARINI, *Immagini, percezioni e realtà dell'Umbria tra età moderna e contemporanea (secoli XVI-XX)*, consultabile al sito web <http://isuc.crumbria.it/documentazione/dossier-e-ricerche>.

<sup>2</sup> L'argomento è stato trattato sistematicamente dal volume di N. TOGNI, G. FARNEDI, *I monasteri benedettini in Umbria. Alle radici del paesaggio umbro*, Cesena 2014.

<sup>3</sup> B. TOSCANO, *Tre finestre a Morcicchia*, in *Cesare Mirabella. Opere 1984-2008*, a cura di M. GOLDIN, Perugia 2008. La tematica della divergenza-confluenza tra paesaggi reali e vedute d'invenzione nella pittura umbra di età rinascimentale è affrontata in maniera più approfondita dallo stesso autore nel volume *Trasimeno lago d'arte. Paesaggio dipinto, paesaggio reale*, a cura di B. TOSCANO, Roma 1994. Si veda inoltre, per opportune ragioni di garanzia del dibattito, E. LUNGHU, *Paesaggi d'arte e vedute nella pittura rinascimentale: il lago Trasimeno come soggetto*, in *Gentes*, a. I, n. 1, 2014, pp. 61-67, nel quale l'autore offre un'interpretazione contrastante a quella del prof. Toscano soprattutto in merito alla pittura del Perugino, «le cui vedute di terre e di acque», secondo l'autore, non anelano a essere verosimili quanto piuttosto ambiscono a riprodurre «una sorta di Eden dall'aspetto idilliaco, che rilancia la maniera "dolce" di personaggi dai volti rapiti nell'estasi mistica e dai corpi atteggiati in graziose movenze».

dimostrare perché l'Umbria abbia incarnato per lungo tempo l'ideale classico del *locus amoenus*. La locuzione "Umbria verde" fu coniata da Giosuè Carducci, ma ben prima del vincitore del premio Nobel che compose odi dedicate ad Assisi e alle Fonti del Clitunno, la bellezza "orrida" della cascata del fiume Velino era stata decantata da Byron, le soavi campagne di Perugia e del lago Trasimeno ammirate da Goethe, i monumenti della via Flaminia descritti da innumerevoli viaggiatori stranieri, la Valle Umbra scelta da Michelangelo come rifugio segreto noto solo a pochissimi, tra cui Vasari, al quale il geniale artista scrisse nel 1556: «Ho avuto a questi dì gran piacere nelle montagne di Spoleto a visitar quei romiti, in modo che io son tornato men che mezzo a Roma perché veramente non si trova pace se non nei boschi»<sup>1</sup>.

La prima, immediata e più duratura considerazione che i turisti odierni elaborano è quella secondo cui l'Umbria intera sia un vasto paesaggio ridisegnato da mani umane tra Medioevo e Rinascimento. Eppure, come la descrisse Michelangelo, l'Umbria è stata effettivamente percepita per secoli come un luogo recondito, protetto da barriere naturali (a nord e a est il paesaggio era ostacolato dalla dorsale appenninica, a ovest e a sud dal corso dei fiumi Paglia, Tevere e Nera). Un territorio dotato di molti agi: un clima mite, abbondanza d'acqua e alture non eccessivamente impervie, coperte di fitta vegetazione. La sua ricchezza silvana era il suo maggiore elemento distintivo ma ciò malgrado, in queste meravigliose scenografie naturali, a sollecitare l'immaginario collettivo furono fin da tempi remoti le porzioni, anche assai circoscritte, di paesaggi antropizzati.

È noto come i monaci benedettini, per esempio, contribuirono largamente a diffondere la fama dell'Umbria, consigliando ai pellegrini diretti a Roma di transitarvi per ammirare le abbazie del loro ordine, sorte non a caso in determinati contesti ambientali scelti in virtù dei loro più appariscenti aspetti morfologici<sup>2</sup>.

Il Rinascimento segnò un ulteriore momento di svolta: fu infatti non la prima ma certamente la più intensa e sperimentale stagione da tutti i punti di vista – formale, stilistico e iconografico –, durante la quale gli artisti maturarono uno spiccato interesse per la rappresentazione mimetica della realtà, traendo spunto dagli ambienti naturali e antropici a loro circostanti. Questo nuovo approccio scientifico all'osservazione del mondo, ha condotto i pittori paesaggisti e vedutisti a restituire in maniera sempre più precipua la particolare morfologia del territorio umbro, le sue soavi vallate, i declivi collinari, il caratteristico "incastellamento" dei borghi, l'assetto urbanistico dei centri storici.

Tuttavia, ha osservato acutamente a tal riguardo Bruno Toscano che «è da considerare tuttora aperta la discussione sul rapporto fra paesaggio reale e paesaggio dipinto. Aperta, perché, da una parte, l'estetica idealista e i suoi lasciti anche recenti tendono con varie argomentazioni a escludere l'azione del reale sul dipinto, delegando l'intero risultato espressivo all'intuizione e alla vis fantastica dell'artista, dall'altra, elaborazioni che hanno cittadinanza nella ricerca storico-artistica propriamente detta tendono a inquadrare la pittura di paesaggio all'interno di un più ampio processo, che si identifica con la visione della natura come campo di relazioni umane. Così, già negli *Early Italian Nature Studies* (1950) di Otto Pächt troviamo la chiara affermazione che "la scoperta del valore estetico del paesaggio fu la conclusione di un lungo processo di maturazione a cui parteciparono tutte le forme dell'immaginazione e che concerneva l'atteggiamento umano globalmente inteso di fronte al suo ambiente fisico"»<sup>3</sup>.

I primi esempi di questa percezione estetica del paesaggio umbro si tro-



*1/ Piermatteo d'Amelia, Madonna in trono con il Bambino tra le Sante Lucia e Apollonia, dettaglio dello sfondo paesaggistico con la Valle del fiume Nera, 1482, Narni, chiesa di Sant'Agostino.*

vano, come ben noto, negli affreschi assisiati di Giotto, a cui seguirono numerose emulazioni nel corso del Trecento. Alla metà del XV secolo Benozzo Gozzoli, con il ciclo di Montefalco a sua volta ispirato dal modello giottesco, segnò un'ulteriore momento di svolta. Il paesaggio divenne quindi una componente fondamentale nella pittura dei grandi quattrocentisti umbri Perugino, Pintoricchio, Niccolò Alunno, Piermatteo d'Amelia (fig. 1). Questa relazione privilegiata con gli idilliaci scenari umbri fu mantenuta e proseguita da Raffaello, rispetto al quale esprimo la forte convinzione che nella sua opera si riscontri una determinante incidenza dei paesaggi della regione che lo accolse giovanissimo e in cui divenne rapidamente, *enfant prodige*, maestro indiscusso. Contando di tornare specificatamente sull'argomento, ravviso una probabile ispirazione fornitagli da un reale scenario umbro, mai notata sinora, che si palesa nello sfondo paesistico della celebre *Dama con l'unicorno*, opera conservata alla Galleria Borghese ma di ancora ignota provenienza.

Per i secoli seguenti, si può asserire che i pittori dedicatisi al genere del paesaggio e della veduta abbiano attinto al repertorio paesaggistico italiano – e umbro in larga misura – in modo soggettivo, perennemente in bilico tra obiettività e lirismo, tra reale e ideale. D'altronde l'affermazione della dignità autonoma del paesaggio sul soggetto, giunse al termine di una complessa elaborazione teorica al quale non solo l'Umbria ma in generale l'intera penisola italiana, con i suoi panorami agresti e costieri, i suoi scorci urbani, i suoi belvedere naturali, diede un apporto fondamentale<sup>4</sup>.

Uno dei paesaggi umbri maggiormente interpretati – e non solo e semplicemente rappresentati – fu senz'altro la cascata delle Marmore, scelta innumerevoli volte durante l'età moderna per essere raffigurata in disegno, incisione, affresco e tela, fino a diventare un autentico cliché iconografico.

La spettacolare cataratta che vanta un'altezza complessiva di 165 metri

<sup>4</sup> Non è possibile compiere qui un *excur-sus*, nemmeno sintetico, degli studi relativi alla nascita della pittura di paesaggio e del vedutismo; ma volendo segnalare invece alcuni contributi che hanno dato risalto all'importanza dei paesaggi italiani nella storia dell'arte, ovvero indagando su come l'evidenza fisica del paesaggio abbia fornito ispirazione ai pittori, si consiglia la lettura di S. SUSINNO, *La veduta nella pittura italiana*, Firenze 1974; M. CHIARINI, *Il paesaggio*, in *Storia dell'arte italiana*, vol. 10, *Forme e modelli*, Torino, Einaudi 1982, pp. 5-31; G. ROMANO, *Studi sul paesaggio. Storia e immagini*, Torino 1991; A. PAOLUCCI, *Il paesaggio come ritratto dell'Italia antica*, in *Il paesaggio italiano. Idee, contributi, immagini*, Milano 2000, pp. 147-158; P. DE VECCHI, G.A. VERGANI, *La natura e il paesaggio nella pittura italiana*, Cinisello Balsamo 2002; A. OTTANI CAVINA, *Terre senz'ombra: l'Italia dipinta*, Milano 2015.

<sup>5</sup> Nel 271 a.C. il console romano Manio Curio Dentato ordinò lo scavo di un emissario lungo circa 2 chilometri (il cosiddetto Cavo o Canale Curiano), allo scopo di far defluire le acque stagnanti dalla pianura reatina, nocive per la salubrità dei luoghi, in direzione della rupe delle Marmore. Le acque del Velino tornarono correnti sino a precipitare copiosamente -come già in età protostorica- nel fiume Nera, affluente del Tevere. Più volte nel corso dei secoli vennero operati altri interventi volti a risolvere sia i problemi di impaludamento della pianura reatina nonché quelli di allagamento delle campagne circostanti Terni, problemi che vennero per la maggior parte risolti soltanto nel 1787 quando, per ordine di papa Pio VI, l'architetto Andrea Vici operò un taglio diagonale all'altezza del secondo balzo della cascata consentendo un deflusso più regolare delle acque del Velino nel Nera. Per un inquadramento generale, cfr. M. VIRILI (a cura di), *L'Opera della Cascata: guida dei beni culturali della Cascata delle Marmore tra archeologia, storia e cultura industriale*, Arrone 2015. V. inoltre sotto note 10, 18.

<sup>6</sup> Cfr. T. SECCI, *Disegni e stampe della Cascata delle Marmore dal 1545 al 1976*, Terni 1985; Id., *Acquerelli, affreschi, ceramiche, miniature, olii, sculture, tempere della Cascata delle Marmore dal 1527 al 1986*, Terni 1989; G. TOMASSINI, T. PULCINI, *Incanti dell'occhio e dell'orecchio. Terni ed il suo territorio: incisioni dal XVII al XIX secolo*, Terni 1992; C. PAZZINI, M. TERZETTI (a cura di), *Ottocento Città. Paesi e borghi umbri e dell'Italia centrale nei dipinti del XIX secolo*, catalogo della mostra (Spello, Villa Fidelia, 2003-2004), Città di Castello 2003; F.F. MANCINI, C. ZAPPÀ (a cura di), *Arte in Umbria dell'Ottocento*, catalogo della mostra (Foligno, Perugia, Terni, Orvieto, Spoleto, Città di Castello, 2006-2007), Cinisello Balsamo 2006; A. BRILLI, S. NERI, G. TOMASSINI, *La cascata delle Marmore: uno scenario del Grand Tour 17-18 secolo*, Città di Castello 2010; B. VESCARELLI (prefazione di B. TOSCANO), *La cascata delle Marmore nell'opera grafica antica e moderna: incisioni e stampe dal 17. al 19. secolo*, Terni 2017. Si veda inoltre l'*Archivio digitale della pittura nella valle ternana*, consultabile al sito web <http://www.plenaristi.beniculturali.it> (ricerca scientifica a cura di M. CULATTI).

<sup>7</sup> Cfr. P. GALASSI, *Corot in Italia. La pittura di plein air e la tradizione del paesaggio classico*, Torino 1994, p. 87.

<sup>8</sup> Nel 1781, per volontà di papa Pio VI - come testimoniato da un'epigrafe coeva murata sulla parete d'ingresso - venne eretta in prossimità del punto di caduta del fiume Velino, un piccolo loggiato che dal basso prende le sembianze di una torretta di avvistamento. Denominata Specola, dal latino *specular* (trad. it. "osservare") assolve al compito di fornire un riparo ai molti viaggiatori che raggiungevano l'estremità dello sperone roccioso dirimpetto al primo salto della cascata, in quanto

divisa in tre salti è, di fatto, paesaggio naturale in apparenza, ma antropizzato in sostanza: è costituito infatti da elementi idrografici (i fiumi Velino e Nera, il primo dei quali confluisce nel secondo gettandosi dall'alto) e geologici (la conformazione rocciosa di Marmore, ovvero la rupe che con la sua altezza genera il dislivello esistente tra il corso dei due fiumi) che l'uomo ha modificato ripetutamente per varie esigenze emerse nel corso dei secoli: bonifiche di terreni acquitrinosi, opere di prevenzione dalle inondazioni, sfruttamento industriale dell'energia idraulica<sup>5</sup>.

La cascata ha offerto ripetutamente spunti ideali e poetici, nonché occasioni pratiche, agli artisti in cerca di un paesaggio che avesse di per sé valore di soggetto autonomo e definito, benché incessantemente mutevole, cristallizzato eppure declinabile in diverse varianti. Sebbene la sua fama presso gli artisti sia ormai ampiamente nota agli studi del settore<sup>6</sup>, questo contributo intende non solo accrescere le conoscenze in materia, ma soprattutto arricchire il dibattito sulla valenza storico-paesaggistica che assume tale patrimonio di testimonianze artistiche.

Come ha affermato Peter Galassi, gli artisti erano alla continua ricerca di "icone" paesaggistiche da interpretare secondo la propria sensibilità, in formule non soltanto iconografiche ma soprattutto formali e stilistiche: «Fuori Roma arte e topografia, ideale e reale, si erano fusi ancora più inestricabilmente. I paesaggi classici di Gaspard Dughet, Claude Lorrain e, in misura inferiore, di Nicolas Poussin affondavano le proprie radici nell'esperienza maturata da questi artisti all'aperto nella campagna romana. Alcuni dei loro paesaggi ideali sono elaborazioni di motivi topografici reali; ma anche le composizioni puramente immaginarie evocano la luce e i tratti caratteristici della campagna romana»<sup>7</sup>.

Quanto appena detto è replicabile a proposito della campagna umbra. D'altronde è noto come le esperienze dei pionieri della pittura di paesaggio segnarono profondamente tutti i loro successori. Motivo per cui, prima ancora di ripercorrere brevemente la storia artistica della cascata, è doveroso rimarcare che in un processo orientato a valorizzare tutti gli aspetti di quest'importante porzione di territorio umbro, va affrontata la disamina del ruolo svolto dalla cascata nella costruzione di un immaginario tipico, comune agli artisti e di conseguenza anche al pubblico - sebbene per lungo tempo una ristretta élite -, dei turisti.

Un evidente riflesso di questo ruolo lo si può cogliere in un'opera finora mai associata al sito ternano, quanto piuttosto ritenuta ispirata al panorama di Tivoli, in particolare laddove il fiume Aniene si inabissava nella cosiddetta "Grotta di Nettuno". Si tratta di un dipinto assegnato alle mani di Peter Paul Rubens con la collaborazione, per la parte di nostro preminente interesse, dello specialista Paul Bril, raffigurante *Paesaggio classico con Giove e Psiche* (fig. 2). Se nella parte alta del quadro si coglie una citazione dell'acropoli tiburtina con una libera riproposizione del Tempio di Vesta in forma di mausoleo, sono convinto che il registro inferiore del dipinto debba essere stato ispirato a Bril dalla cascata delle Marmore: la prova è costituita dalla presenza del doppio arcobaleno, uno degli elementi caratteristici e più celebrati del paesaggio ternano<sup>8</sup>. Questo dipinto, in sostanza, attesta l'uso precoce dei pittori di rielaborare nelle loro opere paesaggi reali combinandoli insieme: un espediente che darà vita alla fiorente tradizione del "capriccio".

Non molto sappiamo, ciò malgrado, a riguardo dei passaggi di artisti in zona prima della notorietà riscossa all'epoca del *Grand Tour*. Terni, che dista appena 7 chilometri dalla cascata, era certamente stata visitata da importanti artisti itineranti a cominciare dall'ultimo scorcio del XV secolo: sono noti i passaggi di due grandi protagonisti della stagione rinascimen-



2/ Peter Paul Rubens e Paul Brill, *Paesaggio con Giove e Psiche*, 1610 circa, Madrid, Museo del Prado.



3/ Leonardo da Vinci, *Paesaggio con fiume*, 1473, Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto dei disegni e delle stampe.

esso costituiva uno dei punti di osservazione privilegiati per ammirare l'arcobaleno delle Marmore, fenomeno visibile di frequente e naturalmente dovuto alla presenza di abbondante vapore acqueo, generato dall'impatto violento delle acque fluviali sulle rocce del dirupo sottostante. Spettacolo decantato dai viaggiatori del *Grand Tour* come una delle meraviglie della penisola, è rinomato per il fatto che in determinate circostanze atmosferiche si estrinseca in due o più arcobaleni dalla forma insolita, ovvero in un cerchio quasi completo. Secondo il romanziere tedesco August von Kotzebue, che pubblicava il suo libro di ricordi nel 1805, «il fiammeggiante Vesuvio, la risorta Pompei, l'arcobaleno della cascata delle Marmore meritano per sé soli di recarsi in Italia, e poi di ritornarvi da qualunque parte del mondo» (cfr. M. DE VECCHI RANIERI, *op. cit.*, p. 96); oltre a essere decantato nei testi di odepica, di geografia e nelle guide tascabili per viaggiatori, l'arco iridescente è inoltre raffigurato in numerose riproduzioni eseguite da pittori e incisori, come parte integrante e non certo marginale, della composizione: a titolo di esempio si rammenta il dipinto di Hackert, in collezione privata, firmato e datato 1779, perfettamente sovrapponibile al disegno qui riprodotto (fig. 16), eccezion fatta per l'enorme risalto assegnato, nella trasposizione a colori, alla rifrazione luminosa dell'arcobaleno (cfr. C. DE SETA, *Hackert*, Napoli 2005, p. 141).

<sup>9</sup>Cfr. O. VASORI, *I monumenti antichi in Italia nei disegni degli Uffizi*, catalogo della mostra, Roma 1982, pp. 20-21.

<sup>10</sup> Cfr. A. SACCHETTI SASSETTI, *Antonio Sangallo e i lavori delle Marmore*, in *Archivi: archivi d'Italia e rassegna internazionale degli archivi. Quaderno*, n.s. 4, 1958; W. MAZZILLI (a cura di), *Il lago Velino, la Cascata e le bonifiche rinascimentali*, Terni 1996.

<sup>11</sup> In una lettera datata 22 Marzo 1546 (il 3 agosto di quell'anno Sangallo sarebbe morto per la malaria contratta proprio mentre conduceva i lavori della Cava Paolina a Marmore, cosiddetta in onore del committente dei lavori, papa Paolo III), il geniale architetto toscano elogiava entusiasticamente le pietre che “si ciano in le cadute delle aque [...] et più belle alla caduta dell'acqua del Lago Velino, la quale aqua si è grossa quanto mezzo Arno, e cascha una altezza maggiore non è la cupola de Fiorenza, a uno luogo ditto le Marmora o vero Murrura, dal mormorio grande che fa ditto aqua, e in ditto aqua dove cascha si ciano questi diaccioli di saxo, come ne vedrà questi che io mando” (W. GAYE, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, tomo II, Firenze 1840).

tale, come Francesco di Giorgio Martini (di cui ci sono pervenuti i disegni dell'Anfiteatro Romano e dei presunti monumenti della famiglia Tacito, fogli oggi conservati al Gabinetto degli Uffizi<sup>9</sup>) e soprattutto di Antonio da Sangallo il Giovane, impegnato per conto di Paolo III Farnese in lavori di bonifica idraulica che prevedevano una deviazione del corso della cascata<sup>10</sup>, e divenuto proprio in quel periodo entusiasta ammiratore del travertino locale<sup>11</sup>.

Va peraltro menzionata, anche se deve superare il vaglio della comunità scientifica, l'ipotesi di studio formulata recentemente dal critico d'arte milanese Luca Tomio<sup>12</sup> secondo cui il celeberrimo disegno *Paesaggio con fiume*, primo foglio di genere paesistico firmato e datato da Leonardo nel 1473 (fig. 3) raffigurerebbe il panorama dall'alto della valle solcata dal fiume Nera, in cui l'autore sostiene di riconoscere la cascata, il vicino borgo di Papigno e la pianura attorno a Terni. Testimoniando, di conseguenza, un possibile passaggio del genio vinciano in zona mentre era diretto a Roma, o addirittura costituendo la riprova di un duraturo soggiorno in terra umbra del toscano al servizio di Sisto IV della Rovere, mai ipotizzato prima d'ora

4/ *Joseph Augustus Knip, Cascata vicino Terni, 1816, già mercato antiquario.*

5/ *Anonimo artista umbro (Mamiliano da Spoleto?), Vergine delle rose tra i Santi Giovanni Battista e Antonio da Padova, dettaglio dello sfondo paesaggistico con il Lago di Piediluco e la Cascata delle Marmore, 1592, Spoleto, ex chiesa di San Lorenzo.*



e in nessun modo documentato dalle fonti né, ritengo, mai documentabile neanche in futuro. È tuttavia forse effettivamente riconoscibile un ricordo della cascata ternana: mi induce a non sottovalutare la proposta di identificazione una non trascurabile somiglianza che si può riscontrare sia con il dipinto di Rubens e Bril sopra menzionato, sia soprattutto con un'opera successiva di Joseph Augustus Knip (fig. 4), dove la singolare conformazione geologica del promontorio di Marmore, resa molto realisticamente dal pittore olandese, sembra ripresa dall'identico punto di vista del disegno leonardesco, ovvero dalla sporgenza di un tornante lungo la strada che da Terni conduce a Rieti.

In ogni caso, è possibile riconoscere un precoce fenomeno di citazionismo del celebre scenario umbro a partire sin dal XVI secolo: in un affresco dello Spagna a Eggi sul cui sfondo montuoso si intravede precipitare un'alta cascata, in un dipinto nella chiesa di San Lorenzo a Spoleto –inedito sinora– dove ai piedi dei santi è perfettamente riconoscibile una *petite vue* della cascata e del lago di Piediluco (fig. 5); infine, le ben note raffigurazioni topografiche, connotate di intenso naturalismo, inserite nel vasto ciclo geo-iconografico della galleria delle Carte Geografiche in Vaticano (fig. 6). Sembrerebbe che le prime pionieristiche peregrinazioni umbre dei cartografi e dei primi paesisti si tramutassero raramente nell'esecuzione di opere da cavalletto. Più di frequente, invece, gli interessi per il paesaggio sfociavano nella realizzazione di mappe, come ampiamente dissodato dalle pubblicazioni in materia<sup>13</sup>, oppure di affreschi didascalici, come nel caso delle raffigurazioni del territorio ternano che decorano la



6/ Ignazio Danti e aiuti, *Mappa dell'Etruria, dettaglio della Cascata delle Marmore e Terni, 1580-82 circa, Città del Vaticano, Palazzi Apostolici, Galleria delle Carte Geografiche.*

7/ Philipp Peter Roos, *Cascata del Velino con viandanti, 1680-1700 circa, Terni, Raccolta d'arte della Fondazione Cassa di Risparmio di Terni e Narni.*



<sup>12</sup> L. TOMIO, M. TORRICELLI, *Leonardo da Vinci. Le radici umbre del genio*, Perugia 2018.

<sup>13</sup> Cfr. C. MIGLIORATI, A. TEOFOLI, *L'ambiente in una stampa del Seicento*, in *Storia illustrata delle città dell'Umbria*, a cura di R. ROSSI, vol. *Terni*, a cura di M. GIORGINI, tomo I, Milano 1993, pp. 159-169; A. CIUFFETTI, M. ARCA PETRUCCI, *Tra mappe, catasti, cabrei. La rappresentazione del territorio e del paesaggio della provincia di Terni tra Settecento e Ottocento*, Terni 2003; *Le antiche terre del ducato di Spoleto: i territori di Spoleto e Terni nella cartografia dei secoli XVI-XIX*, a cura di F. RONCA E A. SORBINI, Terni 2005.

8/ Giovanni Battista Busiri, *Cascata delle Marmore e Cascata dell'Aniene a Tivoli (pendant di vedute)*, 1739, Felbrigg, Felbrigg Hall (National Trust Collections).



cosiddetta *Sala delle Vedute* nel palazzo Vescovile di Terni. Nel corso del XVII secolo, inoltre, sono ancora soprattutto le testimonianze letterarie del passaggio a Terni per ammirare lo spettacolo della cascata a offrire i più precisi ragguagli sull'interesse per il sito, anche dal punto di vista della fascinazione artistica.

Tra le più note è la memoria del napoletano Salvator Rosa che nel 1662, in una lettera a Giovan Battista Ricciardi, descrisse in maniera pittoresca e suggestiva la tappa ternana del viaggio da lui intrapreso da Loreto a Roma: «Vidi a Terni la famosa cascata del Velino, fiume di Rieti; cosa da far spirare ogni incontentabile cervello per la sua orrida bellezza, per vedere un fiume, che precipita da un monte di mezzo miglio di precipizio, ed innalza la sua schiuma altrettanto»<sup>14</sup>.

Nonostante il grande artista partenopeo non ci abbia lasciato alcuna traccia pittorica della sua visita, il gruppo delle vedute seicentesche delle Marmore è nobilitato da un esemplare di bellezza davvero superlativa, ovvero *La Cascata* dipinta da Philipp Peter Roos (fig. 7), detto Rosa da Tivoli, proveniente da una prestigiosa collezione ternana e oggi di proprietà della Fondazione Cassa di Risparmio di Terni e Narni<sup>15</sup>.

Fu quindi dopo la metà del Seicento, a ben guardare, che le abitudini degli artisti che percorrevano l'Italia per ammirarne paesaggi e monumenti, mutarono radicalmente: si passò dalle rapide memorie, impresse su taccuini di viaggio e album di studi – non solo da pittori, ma anche da architetti e antiquari –, alle scene di paesaggio animate e di lì a poco alle prime autentiche vedute. Grazie all'affermazione del *Grand Tour* e all'inclusione di Terni nell'itinerario compiuto per raggiungere Roma<sup>16</sup>, la cascata delle Marmore sarebbe presto diventata, nella prima metà del Settecento, uno dei soggetti privilegiati della pittura di vedute, praticata da pittori che potevano vantare un mercato composto da "milordi" inglesi e rampolli di famiglie aristocratiche di ogni altra nazionalità europea, che acquistavano vedute come *souvenirs* dei loro soggiorni italiani.

Sono significative in tal senso le versioni sul tema realizzate da due artisti attivi nell'Urbe per una facoltosa clientela straniera: il primo è il romano Giovanni Battista Busiri, il quale realizzò diverse vedute della cascata e una in particolare di formato ovale che faceva pendant con una rappresentazione della cascata dell'Aniene a Tivoli (fig. 8), a sancire la celebrità di questi due luoghi e il loro codificarsi come tappe obbligate del viaggio d'istruzione in Italia<sup>17</sup>. Il secondo è il fiammingo naturalizzato

<sup>14</sup> Cfr. *Raccolta di Lettere sulla Pittura, Scultura ed Architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI, e XVII*, a cura di G.G. BOTTARI, vol. 1, Roma 1754, p. 328.

<sup>15</sup> Sulla raccolta d'arte della Fondazione CARIT, che possiede un consistente nucleo di opere aventi per soggetto la cascata, cfr. A. CICCARELLI, F. SANTANIELLO (a cura di), *La raccolta d'arte della Fondazione Cassa di Risparmio di Terni e Narni*, catalogo della mostra (Terni, Palazzo Montani Leoni, 2012-2013), Terni 2012.

<sup>16</sup> Sul ruolo centrale della città umbra nella formazione dei viaggiatori aristocratici europei si legga, a titolo esemplificativo, il capitolo "Terni, l'altro volto dell'Umbria", in A. BRILLI, *Il grande racconto delle città italiane*, Bologna 2016, pp. 371-380.

<sup>17</sup> Il dipinto, iscritto sul retro "View of the fall of the Veline, near Terni. G.B. Busire pinxit Romae 1739", fa parte del gruppo di ventisei tempere e sei oli su tela commissionati all'artista da William Windham senior (1717-1761), residente in Italia fra il 1737 e il 1742. L'ingente corpus di opere, alla base della riscoperta novecentesca del pittore, era destinato a decorare una sala appositamente dedicata al viaggio in Italia nella residenza aristocratica di Felbrigg Hall, nella contea di Norfolk (cfr. F.W. HAWCROFT, *The 'Cabinet' at Felbrigg*, "The Connoisseur", a. CXLI, 1958, n. 570, pp. 216-219).

italiano Jan Frans Van Bloemen, detto Monsù Orizzonte, le cui ampie e spettacolari vedute realizzate sia con taglio orizzontale che verticale – tra cui la capostipite è riconoscibile nella versione appartenente alle collezioni della Galleria Doria Pamphilj – fungono ancora da pretesto per inscenare episodi di soggetto mitologico o inserire figure vestite all’antica, ormai però di fatto talmente ridimensionate nell’economia compositiva del dipinto da risultare ai nostri occhi moderni prive di alcun significato (fig. 9).

L’attenzione degli artisti al panorama della cascata fu dovuta senza dubbio a un complesso intreccio di fattori: l’attrazione per l’autentico spettacolo offerto dall’acqua in caduta potrebbe sembrare il motivo principale d’interesse, ma bisogna considerare nella giusta proporzione anche l’attrattiva fornita dalla singolare conformazione geologica dell’area nonché quella costituita dall’origine artificiale, fatta risalire all’intervento di bonifica d’età romana<sup>18</sup>. Parallelamente, si moltiplicarono in maniera esponenziale vedute panoramiche raffiguranti la cascata e altri soggetti, osservati da diverse prospettive, ascrivibili a vari stili e realizzate con tecniche disparate.

Sono ricostruibili puntualmente, ad esempio, gli episodi in cui si

9/ Jan Frans Van Bloemen, *Cascata delle Marmore con figure allegoriche*, prima metà del XVII secolo, già mercato antiquario.



<sup>18</sup> Le ricerche sull’argomento appassionarono eruditi locali e non già a partire dal XVII secolo. Nella celebre *Historia di Terni* dello storico, letterato e collezionista d’arte Francesco ANGELONI, stampata per la prima volta nel 1646 (e che guarda caso nella copertina mostrava proprio sullo sfondo una veduta della cascata), l’autore offre un resoconto dell’incanalamento del fiume Velino e delle relative controversie legali sorte tra i municipi di Rieti e Terni basandosi sulle testimonianze offerte da differenti autori antichi, tra cui Virgilio, Dione Cassio, Cicerone, Plinio il Vecchio (si veda in particolare alle pp. 222-232). Il primo testo di carattere scientifico fu invece redatto dal cardinale Francesco CARRARA (fratello del più noto conte Giacomo Carrara, fondatore dell’omonima Accademia Carrara di Bergamo), intitolato *La Caduta del Velino nella Nera presentata a N.S. Pio VI*, Roma 1779 (nuova edizione a cura di R. LORENZETTI, M.L. MORONI, D. DI LORENZI, Terni 2005). Altro volume in cui si tentò una raccolta sistematica delle fonti antiche e moderne che documentassero i lavori di canalizzazione fu quello scritto da Giuseppe RICCARDI, *Ricerche storiche e fisiche sulla caduta delle Marmore ed osservazioni sulle adiacenze di Terni*, pubblicato a Spoleto nel 1818, il quale venne dedicata dall’autore, in maniera alquanto significativa, “Alli Signori Viaggiatori nella Italia”.



10/ Jacob More, *Veduta della Cascata delle Marmore al chiaro di luna, 1788*, già mercato antiquario.

manifestò l'interesse per la cascata da parte di un nutrito e qualificatissimo drappello di artisti britannici, tra cui Cozens, Keate, Lambert, More (fig. 10), Patch, Towne, "Warwick" Smith, Wilson. Non mancarono, d'altro canto, incursioni analoghe di vedutisti di lingua italiana (Zucarelli, Labruzzi), di loro colleghi francofoni (Cassas, Bidault, Denis, Thibault, Chatelet) e di esponenti del genere di area germanica (i prussiani Hackert e Mechau, il sassone Thiel, l'olandese Voogd). Non pochi dipinti risalenti a quest'epoca, genericamente definiti "paesaggi italiani", devono ancora essere correttamente ricondotti alla conoscenza della ca-

scata delle Marmore, come dimostra ad esempio un'opera dell'austriaco Michael Wutky nelle collezioni dell'Accademia delle Belle Arti di Vienna (fig. 11).

Se fino a quel momento era stato il dipinto da cavalletto la forma prediletta di trasposizione della fragorosa caduta delle acque del Velino, dopo la metà del secolo le vedute vennero eseguite spesso anche su supporti cartacei, utilizzando *medium* differenti (lapis, carboncino, penna, inchiostro steso a pennello, acquerelli), per ottenere effetti di immediatezza nella rappresentazione. Pian piano iniziò a diffondersi anche la pratica della ripresa *en plein air*, i cui fautori furono prevalentemente gli artisti che gravitavano nell'orbita dell'Académie de France à Rome. Non è una casualità che in seno a questa istituzione venisse istituito il *Prix de Rome* per il genere definito “paesaggio storico”, bandito per la prima volta nel 1817 su iniziativa di Pierre-Henri de Valenciennes, considerato in Francia padre putativo del paesaggio neoclassico.

Nel 1779-80 Valenciennes aveva già lasciato tracce figurative del proprio *Voyage de Terni, Spolète, Viterbe et Caprarola* al quale dedicò un taccuino di disegni smembrato e approdato parzialmente al Département des Arts graphiques del Louvre (dove si conservano 17 fogli che, purtroppo, si interrompono nei pressi di Narni, non lasciando testimonianza grafica della visita compiuta dall'artista alla cascata). Nel 1800 compì un nuovo viaggio in Umbria (fig. 12) lasciando scritto tra i suoi appunti: «La cascata più bella che esista in Italia, che molti viaggiatori confrontano a quelle del Niagara in America, è rifornita, a duecento piedi di altezza, dalle acque del Velino che precipita da diversi lati nella valle, formando uno spettacolo imponente, degno di esercizio per il pennello di un ar-



11/ Michael Wutky, *Paesaggio italiano con cascata*, 1780-1800 circa, Wien, *Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste*.

12/ Pierre-Henri de Valenciennes, *La valle del fiume Nera fra Terni e la cascata delle Marmore*, 1800 circa, Parigi, collezione privata.



<sup>19</sup> P.-H. DE VALENCIENNES, *Éléments de perspective pratique, à l'usage des artistes, suivis de Réflexions et conseils à un élève sur la peinture, et particulièrement sur le genre du paysage*, Paris 1800, p. 601 (trad. it. in L. GALLO, «L'Italie! l'Italie! Tel est le vœu de tous les artistes»: il Bel Paese nell'opera di Pierre-Henri de Valenciennes (1750-1819), in *Viaggi e coscienza patrimoniale. Aubin-Louis Millin (1759-1818) tra Francia e Italia*, Roma 2012, pp. 215-224.

<sup>20</sup> Cit. in C. BLANC, *Ingres, sa vie et ses ouvrages*, Paris 1870, p. 15. È stato possibile rintracciare il foglio autografo di Ingres, conservato al Musée Ingres di Montauban, tramite il portale "Joconde" realizzato dal Ministère de la Culture francese (consultabile al sito web <http://www2.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/pres.htm>). Sul verso del disegno raffigurante una *Veduta dell'abside della Cattedrale di Spoleto*, si legge in particolare con riferimento alla campagna ternana: «Terni. Les paysages en sont admirables : les montagnes quoique bleue[s] / tachées de blanc tres doux et qui / provient des [?] ou manque / la vegetation. / Il est indispensable de ne pas [?] / tous les ans faire un sejour dans ces / endroits».

<sup>21</sup> Cit. in AA.VV., *Massimo d'Azeglio pittore*, cat. della mostra (Costigliole d'Asti, 1998), Milano 1998, p. 14. Cfr. inoltre *Ibidem*, p. 33.

<sup>22</sup> In occasione del primo viaggio in Italia compiuto dall'artista inglese, fra l'agosto del 1819 e l'inizio del 1820, sulla strada che lo conduceva da Venezia a Roma lungo le coste adriatiche, Turner si fermò nella zona del Ternano, visitando non solo la Cascata delle Marmore ma anche la città, nella quale eseguì disegni di scorci urbani e monumenti (i fogli appartengono oggi in gran parte alle collezioni della Tate Gallery). All'epoca Turner aveva già 44 anni ed era un pittore pienamente affermato; nonostante ciò, il passaggio a Terni doveva essere sentito come imprescindibile nella carriera di un artista dedito alla rappresentazione della natura. L'importanza dell'esperienza fu avvertita da Turner, che scelse con cura l'itinerario fissando le tappe e i luoghi topici ben prima di imbarcarsi per il continente. Si veda sull'argomento N. MOORBY, *Un tesoro italiano: i taccuini di Turner*, in *Turner e l'Italia*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 2009), Ferrara 2009, pp. 97-105, con bibliografia precedente.

tista»<sup>19</sup>. L'esempio di Valenciennes ebbe fondamentali ripercussioni nel prosieguo del XIX secolo e fu rilanciato e amplificato da Jean-Auguste-Dominique Ingres, il grande pittore neoclassico che ci ha lasciato in uno dei suoi taccuini di viaggio una dichiarazione d'intenti che è, senza possibilità di fraintendimenti, un programma culturale definito, destinato a produrre effetti ragguardevoli e protratti nel tempo. «Il est indispensable de faire tous les ans un séjour dans ce divers endroits: Civita Castellana, Terni, Spolète»<sup>20</sup>: così sentenziava colui che sarebbe stato il faro per diverse generazioni di pittori francesi, dall'epoca dei fasti napoleonici (giunse a Roma nel 1806) fino all'alba dell'Impressionismo (morì nel 1867).

Non è pertanto da ritenere una circostanza fortuita se la tradizione del soggiorno a Terni sia proseguita con costanza per cinquant'anni con i passaggi di centinaia di artisti e architetti di ogni nazionalità (tra cui i francesi furono, a onor del vero, la rappresentanza più nutrita). Tra coloro che certamente furono consigliati da Ingres troviamo Achille Etta Michallon, allievo di Pierre Henri de Valenciennes e futuro maestro di Corot, primo pittore a essere insignito del *Prix de Rome* per il genere del paesaggio. Trascorse gli anni fra il 1818 e il 1821 in Italia, alternando la permanenza presso l'Accademia di Francia a Roma a soggiorni nei dintorni della capitale, a Napoli e in Sicilia, secondo un iter a queste date codificato per gli artisti che venivano a completare la propria formazione in Italia. Sulla via del ritorno, nel giugno del 1821, Michallon si fermò nella zona di Narni e Terni.

Occorre precisare, tuttavia, che l'interesse per la cascata non fu esclusivo appannaggio dei pittori transalpini e "forestieri" in genere, ma dilagò anche tra artisti provenienti da regioni della penisola pur assai distanti geograficamente dall'Umbria: Massimo d'Azeglio, per esempio, aveva esordito nel 1820 a Torino nell'esposizione di pittura e di scultura tenutasi nel palazzo dell'Università di Torino, il cui catalogo al n. 171 cita: «Tapparelli d'Azeglio, Cavalier Massimo / Cascatella della Nera nella macchia di Terni, su tela»<sup>21</sup>. In sostanza, l'opera con cui d'Azeglio, a 22 anni, aveva debuttato ufficialmente come pittore era un dipinto -purtroppo attualmente disperso-dedicato proprio alla cascata alimentata dal fiume Velino, di cui mi è stato possibile rintracciare quello che verosimilmente ne costituiva uno studio preparatorio preso dal vivo, eseguito a inchiostro acquerellato (fig. 13a). Peraltro, il ricordo della cascata umbra riemerse con evidenza a pochi anni di distanza nella veduta che funge da sfondo per *La morte del conte Josselin di Montmorency*, inviata da Roma a Torino nel 1825 ed esposta a Palazzo Reale con grande successo: considerata tappa fondamentale nella carriera artistica di d'Azeglio, l'opera proponeva il binomio fra paesaggio ed episodio storico-romanzesco (fig. 13b).

Tornando agli artisti d'oltralpe e ai paesaggisti *tout court* è ora il turno di uno dei nomi più altisonanti ad aver affrontato la sfida della rappresentazione pittorica della grande attrazione paesaggistica ternana. Camille Corot, allievo come detto di Michallon e considerato meritoriamente uno dei padri fondativi della pittura *en plein air* – nonché tra i più decisivi ispiratori della corrente impressionista –, si spinse infatti come il maestro in quella zona compresa tra la Tuscia e l'Umbria meridionale, lungo la Via Flaminia, che dopo la Restaurazione fu visitata da un esercito di pacifici invasori tra cui bisognerà almeno menzionare, nelle cospicue fila degli inglesi, Hakewill, Palmer, Lear e soprattutto Turner<sup>22</sup>, tra i francesi Boguet, Granet, Coignet, Bodinier, Remond, Giroux, Lanoue e poi ancora gli italiani Bassi, Basiletti, Marinoni, Palizzi, Bossoli (e tra gli umbri Giovannini, Tassi, Benucci e numerosi altri) i tedeschi Koch, Fries, Blechen, Bellerman, gli austriaci Waldmüller e von Guerard, gli olandesi Knip e Teerlink, i belgi Vervloet e



13/ Massimo d'Azeglio: a) *Cascata delle Marmore*, 1820 circa, Roma, Hotel Massimo d'Azeglio; b) *La morte del conte Josselin di Montmorency (dettaglio)*, 1825, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea.



Verstappen, gli svizzeri Bishoff, Salathé e Corrodi, il danese Læssøe, lo svedese Billmark, il norvegese Munch e molti altri ancora, di cui sicuramente non pochi rimangono da identificare.

Fu un viaggio folgorante per tutti questi artisti, ma certamente lo fu ancora di più per il pittore parigino, che trascorse un soggiorno di tre mesi in una villa nei pressi di Papigno, dal luglio al settembre del 1826, durante il suo primo soggiorno italiano<sup>23</sup>. Di questo periodo di febbrile sperimentazione tecnica e felicissima ispirazione formale ci sono pervenuti disegni, bozzetti e non pochi dipinti che hanno per soggetto la cascata, il lago di Piediluco, il fiume Nera, il borghetto di Papigno e il ponte di Augusto a Narni (non è un caso che tra le sue opere al giorno d'oggi più celebrate ci siano proprio le due differenti versioni de *Il ponte di Narni* esposte al Louvre di Parigi e alla National Gallery of Canada di Ottawa<sup>24</sup>).

Durante la sua prolungata permanenza ternana, Corot trovò anche il tempo di realizzare alcuni vividissimi ritratti di abitanti di questi luoghi, i quali hanno pari diritto di essere considerati documenti visivi di grande rilievo per la storia del territorio ternano, così come i suoi splendidi dipinti di paesaggio<sup>25</sup>. Un accenno più approfondito va riservato però senz'altro allo

<sup>23</sup> Cfr. P. GALASSI, *op. cit.*, pp. 198-204.

<sup>24</sup> Relativamente alla celebrità in ambito artistico del Ponte di Augusto, lungi questa nota dal poter essere esauriente, si rimanda per un primo approccio all'argomento a F. RONCA, G. EROLI, S. DI MATTIA (a cura di), *Il ponte di Augusto a Narni*, Foligno 2015, con bibliografia precedente.

<sup>25</sup> Mentre quest'articolo è stato redatto è in corso, presso la National Gallery of Art di Washington la prima mostra dedicata al tema della ritrattistica corottiana, nella quale tra le opere esposte particolare risalto è dato proprio al dipinto *Giovane donna italiana di Papigno con la conocchia*, datato 1826-27 (coll. privata), considerato opera prima dell'artista francese in questo filone. Si veda per approfondimento il catalogo che accompagna la mostra: *Corot: Women*, a cura di M. MORTON, D. OGAWA, S. ALLARD, H. MCPHERSON, New Haven/Londra 2018.



14/ Camille Corot: a) *Cascata delle Marmore, 1826 circa, Roma, Banca Nazionale del Lavoro*; b) *Parte alta della Cascata delle Marmore, 1826, New York, Metropolitan Museum of Art.*

<sup>26</sup> Cfr. *In the light of Italy. Corot and early open-air painting*, catalogo della mostra a cura di P. CONISBEE, S. FAUNCE E J. STRICK, New Haven/Londra 1996, p. 228; *Corot. Natura, emozione, ricordo*, catalogo della mostra a cura di V. POMARÈDE, M. CLARKE, C. STEFANI, Ferrara 2005, p. 136; *Camille Corot: Natur und Traum*, catalogo della mostra a cura di D. SCHÄFER, M. STUFFMANN, pp. 74, 462; *Il fascino eterno della Cascata. Corot e la sua veduta*, catalogo della mostra a cura di A. Ciccarelli, Terni 2015.

<sup>27</sup> Sul tema della ricezione dell'arte di Corot nella pittura impressionista e post-impressionista si rimanda alla specifica e originale indagine compiuta da V. POMARÈDE, *Corot e l'arte moderna: souvenirs et impressions*, Padova 2009.

strepitoso olio su tela (fig. 14a) facente parte della serie di studi *surmotif* realizzati dall'artista, su carta o su tele di dimensioni ridotte, durante questo fervido soggiorno. Piccole composizioni comprendenti sia raffigurazioni di dettagli ravvicinati del corso del Velino che del punto di caduta delle sue acque (fig. 14b), sia rappresentazioni integrali del sito da punti di osservazione diversi, più o meno distanti. Il dipinto di proprietà della BNL, esposto numerose volte in importanti esposizioni<sup>26</sup>, è un documento eccezionale sotto due differenti punti di vista: quello storico-artistico, perché la tecnica preimpressionista del suo autore raggiunge qui vertici assoluti<sup>27</sup>, ma anche sotto il profilo storico-ambientale. L'immagine restituita dal pennello corottiano è profondamente diversa da quella che si osserva oggi: invece di una cartolina turistica, è un contesto ambientale unitario e integro, un sito interpretato in maniera talmente originale che per assurdo l'acqua finisce per essere relegata in secondo piano, inghiottita dal verde intenso della rigogliosa foresta cresciuta tutt'intorno.

Su questa falsariga, molteplici potrebbero essere le opere prese in esame e confrontate tra di esse allo scopo di comprendere le eterogenee ragioni dell'interesse artistico per la cascata. Così come meriterebbe un supplemento d'indagine la moltitudine di altri soggetti proliferati nel XIX secolo, quando disegni e dipinti non riprodussero più unicamente il fiume in caduta, ma anche e non di rado il vicino lago di Piediluco (lo stesso Corot vi dedicò una tela oggi custodita all'Ashmolean Museum di Oxford). Temi ricorrenti divennero pure il panorama di Terni e alcuni suoi scorci (il ponte Romano, la medievale porta Spoletina), il borgo di Papigno incombente sulla Valnerina e, dirimpetta all'antico castello, l'amena villa Graziani, dove guarda caso era stato ospite nel 1826 il pittore parigino.

Per completare questa digressione, alcune rapide considerazioni devono essere dedicate al successo delle vedute della cascata nel mercato d'arte: se è vero infatti che moltissimi artisti lasciarono una traccia estremamente labile del proprio pellegrinaggio artistico, d'altro canto è possibile dimostrare come una parte di essi legò addirittura le sorti della propria carriera al sito umbro. La diffusione su vasta scala delle vedute favorita per mezzo delle tecniche incisive, le quali consentivano un ben più consistente ritorno commerciale ai loro autori, favorì tali meccanismi. Le prime stampe della cascata a essere tirate fuori dai confini italiani, a Londra nel 1761, furono incise a partire dai disegni eseguiti sul posto da James Forrester.

Famosissime divennero successivamente le vedute incise da Carlo Antonini nel 1779 – il modello era un meraviglioso disegno di Hackert (fig. 15) –, e da Giuseppe Vasi nel 1781, emulati immediatamente dopo dalle incisioni a contorno di Volpato e Morghen, ideate per poter essere colorate da altri artisti: abitudine che denota a sua volta la richiesta, in crescita esponenziale, di *souvenirs* di questi luoghi. Un caso emblematico è costituito dalle numerosissime repliche a stampa e non tratte da un disegno preso dal vero nel 1794, opera del tedesco Wilhelm Friedrich Gmelin (fig. 16). Per ottenere maggiori guadagni, nel 1816 Gmelin prese le acqueforti che egli stesso aveva inciso, le quali erano monocrome ovviamente, e le colorò. Ancora oggi è possibile trovare in qualche asta importante le sue vedute acquerellate, in *pendant*, della *Cascata delle Marmore* vista dall'alto e della *Grotta di Nettuno* a Tivoli ripresa dal basso. William Brockedon, pittore, esploratore, scrittore e perfino inventore, risalì palmo a palmo il corso del fiume Nera, alla ricerca di luoghi da consigliare ai lettori dei suoi *Road-books*, degli autentici *best-sellers* all'epoca: alle illustrazioni contenute nel libro ne seguì una serie di inci-

sioni ad ampia tiratura, ancora oggi oggetto di compravendita nel mercato bibliofilo.

Intensissima fu la produzione di soggetto umbro di alcune botteghe specializzate, come quella di Richard Wilson (dove si replicavano all'infinito i suoi fortunati soggetti italiani, tra cui per l'Umbria il *Ponte di Augusto* e il *Tempietto del Clitunno*<sup>28</sup>) oppure di Jean-Victor Bertin, che creò la moda dei paesaggi italiani, reinterpretati liberamente o sotto forma di “capriccio”, ricercatissimi come elementi d'arredo delle residenze aristocratiche francesi.

Estrosa anche la produzione di soggetto ternano di due virtuosi acquerellisti, gli svizzeri francofoni Abraham-Louis-Rodolphe Ducros e François Keiserman (o Franz Kaisermann)<sup>29</sup>: in un arco temporale che va all'incirca dal 1780 al 1820, maestro e apprendista piazzarono sul mercato dozzine di acquerelli di raffiguranti il ponte di Augusto, Papigno, le gole del fiume Nera e, prevalentemente, la cascata delle Marmore. Di Ducros vorrei tuttavia portare alla conoscenza degli studiosi un dipinto di straordinario *pathos*, raffigurante una *Tempesta nella valle del Nera* (fig. 17), esemplare virtuosistico di paesaggio preromantico in cui «la resa dell'Italia fisica in chiave meteorologica è deviata in modi di accentuato drammatismo, di ir-reale sbattimento, nel quale par di cogliere l'esatto parallelo visivo di certa letteratura»<sup>30</sup>.



15/ Wilhelm Friedrich Gmelin, *La Cascata del Velino a Terni*, 1794, già mercato antiquario.

16/ Jakob Philipp Hackert, *La Cascata di Terni*, 1778-79 circa, Cleveland, Museum of Art.

<sup>28</sup> Cfr. D.K. MARIGNOLI, *Richard Wilson e il Tempietto del Clitunno. L'evoluzione di un tema*, in “Spolegium”, 48, 2011, pp. 107-114.

<sup>29</sup> Sui due artisti svizzeri si vedano: J. ZUTTER (a cura di), *Abraham-Louis-Rodolphe Ducros. Un peintre suisse in Italie*, catalogo della mostra, Losanna 1998; F. BENZI, F. LEONE, *Franz Keiserman. Un paesaggista neoclassico a Roma e la sua bottega*, Firenze 2007.

<sup>30</sup> F. ZERI, *La percezione visiva dell'Italia e degli italiani*, Torino 1989, p. 49 e ill. 96. Il dipinto descritto dal grande conoscitore romano raffigura, che presenta notevoli analogie con quello qui illustrato, raffigura un *Temporale notturno a Cefalù* (Lausanne, Musée Cantonal des Beaux-Arts).

17/ Abraham-Louis-Rodolphe Ducros, *Tempesta nella valle del fiume Nera*, 1770-1805 circa, Stourton, Stourhead House (National Trust Collections).



<sup>31</sup> L. SALERNO, *I pittori di vedute in Italia (1580-1830)*, Roma 1991, p. 363. Sull'artista in generale cfr. C. NICOSIA (a cura di), *Giambattista Bassi (1784-1852). Pittore di paesi*, Bologna 1985. Riguardo alla testimonianza letteraria, si tratta di un sonetto del poeta reatino Angelo Maria RICCI, scritto nel 1833, intitolato *Al chiarissimo pittore cavaliere Bassi pel meraviglioso dipinto rappresentante la caduta del Velino detta delle Marmore onorata dalla presenza di S.M. il Re delle due Sicilie*: cit. in S. GRANDESSO, F. LEONE (a cura di), *Sublime e pittoresco. Temi di figura e paese dal Neoclassico al Romanticismo*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Carlo Virgilio, 2006), Roma 2006, p.

<sup>32</sup> Le *Cascate* di Bassi sono descritte e ricordate da diversi commentatori tra i quali Giuseppe Tambroni, che elogiava il punto di vista ravvicinato «di faccia a quel volume immenso d'acqua [...] traversata da un raggio di sole, che produce un grato effetto» (G. TAMBRONI, in "Giornale Arcadico", VIII, 1820, pp. 253-254). Furono inoltre citate da Massimo D'AZEGLIO: «Ogni artista aveva un soggetto nel quale era tenuto più felice. Mi ricordo che la Cascata del Velino era il soggetto di Bassi (*I miei ricordi*, vol. I, Firenze 1867, p. 386). Riguardo alla poesia dedicata al pittore, si tratta di un sonetto del poeta reatino Angelo Maria RICCI, scritto nel 1833, intitolato *Al chiarissimo pittore cavaliere Bassi pel meraviglioso dipinto rappresentante la caduta del Velino detta delle Marmore onorata dalla presenza di S.M. il Re delle due Sicilie*: cit. in S. GRANDESSO, F. LEONE (a cura di), *Sublime e pittoresco. Temi di figura e paese dal Neoclassico al Romanticismo*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Carlo Virgilio, 2006), Roma 2006, p.

<sup>33</sup> J. RUSKIN, *Notes by John Ruskin on His Drawings by J. M. W. Turner*, London 1900, p. 24.

<sup>34</sup> Cfr. B.J. HUDSON, *Waterfalls and the Romantic traveler*, in *Appreciating Physical Landscapes: Three Hundred Years of Geotourism*, "Geological Society", vol. 417, London 2015, pp. 41-57.

Altro assiduo frequentatore della zona fu il romagnolo Bassi, che realizzò più di 60 dipinti su tela della cascata, volti palesemente a soddisfare le richieste di un collezionismo aristocratico che la annoverava fra le mete turistiche più gettonate: il taglio compositivo adottato da Bassi è quello più frequentemente utilizzato dagli artisti romantici, ossia verticale, a enfatizzare l'altezza del salto e il contrasto fra il bianco della schiuma e i toni scuri delle pareti rocciose. Luigi Salerno ha osservato giustamente come con queste opere «la tradizione classica volge a una finezza di esecuzione propria del primo purismo»<sup>31</sup> ma di questa passione del pittore per la cascata ternana ci rendono testimonianze diverse fonti coeve, tra cui perfino un componimento poetico<sup>32</sup>.

Infine, la fortuna della cascata come soggetto da *salon* non si esaurì affatto con il declino dello stile romantico, dato che l'eco della sua celebrità fu ancora avvertito nell'Inghilterra vittoriana, contagiando l'influentissimo critico John Ruskin, che nel 1841 visitò l'Umbria, giudicando la cascata «probably the most perfect piece of waterfall drawing in existence»<sup>33</sup>: l'abilità degli artisti coevi di catturare il turbinio dell'acqua in caduta sarebbe diventato, in effetti, uno degli elementi scenici a cui Ruskin diede più considerevole attenzione nell'accordare la sua predilezione per gli artisti contemporanei<sup>34</sup>. Anche gli studi preparatori di particolari, pur spesso accessori e finalizzati a composizioni dalle inquadrature ampie e molte costruite, dovettero comunque avere un loro mercato, come sembra dimostrare l'accuratezza con cui vennero realizzati alcuni dipinti di piccolo formato. Davvero singolare poi il legame dell'austriaco Eugene von Guérard con la cascata e il lago di Piediluco (fig. 18): il ricordo degli ameni luoghi umbri lo accompagnò per tutta la sua esistenza, anche quando il pittore nato a Vienna era emigrato agli antipodi geografici dell'Europa, ovvero in Australia, dove a distanza di decenni continuò a riprodurre a memoria, sulla base dei disegni realizzati *en plein air* da giovane, gli amati paesaggi ternani.

La motivazione concreta dei trionfi commerciali di quella che, a queste date prossime al XX secolo, si rivela essere diventata un'icona paesaggistica di rilevanza non più umbra né italiana, bensì planetaria, risiede nel fatto che i più attribuivano a essa una significativa pregnanza. Non si spiegherebbe altrimenti, soltanto con l'apprezzamento dell'inusuale

morfologia della caduta dell'acqua o della singolarità geologica della rupe; necessariamente bisogna considerare che la visione della cascata delle Marmore innescava un meccanismo di percezione ambientale stimolante (come testimoniato da moltissimi scritti di viaggio<sup>35</sup>), che è compito degli storici decodificare allo scopo di preservarlo e trasmetterlo alla futura umanità.

Sono indispensabili pertanto sia un rigore filologico che contributi originali, affinché lo studio della sua fortuna iconografica e letteraria maturi, o meglio sfoci, in un progetto di conservazione e valorizzazione che non può prescindere dal riconoscimento del valore universale che denota il sito.

La ricerca sin qui svolta rivela quanto sia importante elaborare una proposta, rivolta alle Soprintendenze Archeologia, Belle Arti e Paesaggio competenti territorialmente, alle istituzioni e alle comunità locali interessate a un ragionamento pluralistico: quella di avviare uno studio comparato sull'impatto paesaggistico prodotto dalle grandi opere di ingegneria idraulica di età romana e moderna, diretto in ultimo alla formulazione di un dossier di candidatura dei beni individuati per l'inserimento nella lista del Patrimonio Mondiale dell'Umanità.

Il pensiero va innanzitutto a Tivoli, emblematico connubio di valori paesaggistici e culturali, binomio inestricabile tra ambiente naturale e antropizzato. La grande cascata naturale formata dal salto dell'Aniene, è stata per secoli l'elemento paesaggistico più caratterizzante di Tivoli, che per via dell'attraversamento del fiume nel centro cittadino e delle numerose cascatelle secondarie ha ispirato centinaia di opere da parte

18/ Eugene von Guérard, *Lago di Piediluco, 1847, già mercato antiquario.*

<sup>35</sup> Fra le numerose descrizioni fornite della Cascata, vale la pena menzionare quella dello scrittore francese Paul DE MUSSET (*Voyage pittoresque en Italie*, Parigi 1855): «La montagna di Terni può ricordare i siti più belli della Svizzera, ma arricchiti dall'ardore del clima e dalla vegetazione mediterranea. Sulla cima crescono la quercia e l'abete; ai piedi l'olivo, l'arancio e le piante del Sud. Il Velino [...] si getta da un'altezza di oltre trecento piedi. I Romani, stanchi delle inondazioni, lo deviarono dal suo corso naturale per disfarsene conducendolo a questo precipizio. Da allora la natura ha cancellato le tracce del loro lavoro nascondendole sotto gli alberi, il muschio e i rovi. Non è lo stesso a Tivoli, dove si riconosce fin troppo chiaramente la mano umana. Alzando la testa al di sopra della cascata di Terni, servono mente sgombra e nervi saldi per resistere alla vertigine. Infrangendosi sulle rocce, l'acqua solleva grandi nuvole bianche che sottraggono agli sguardi il fondo dell'abisso. I raggi del sole formano tra queste nubi arcobaleni sovrapposti che si cullano e si toccano» (trad. it. in M. WALTER, C. DONZEL, *Viaggi in Italia*, Milano 2004, p. 128).





19/ Johann Jacob Frey, *Veduta di Tivoli*, 1860, già mercato antiquario.

di pittori di paesaggio e vedutisti (fig. 19), analogamente alla cascata delle Marmore.

Altra analogia con lo scenario ternano è quella relativa alle grandi opere di ingegneria idraulica: prima della disastrosa alluvione del 1826 che causò danni ingenti alla città, l'Aniene formava infatti un'ansa a ridosso dell'Acropoli, dove cadeva nel vuoto una prima volta, dopodiché si inabissava attraverso la cosiddetta Bocca dell'Inferno nella Grotta di Nettuno, ricompariva quindi in un laghetto detto il Pelago e da qui, attraverso la Grotta delle Sirene, raggiungeva il punto di caduta conclusivo: il dislivello totale dunque era superato con quattro cascate. Papa Gregorio XVI fece rettificare il corso dell'Aniene deviandolo in una galleria sotterranea scavata alle falde del Monte Catillo. Il nuovo percorso, inaugurato il 7 ottobre 1835, attraversava il traforo e poi precipitava due volte all'interno di Villa Gregoriana, così chiamata in onore del papa, committente dei decisivi interventi paesaggistici<sup>36</sup>.

Per quanto riguarda la gestione e la trasformazione del patrimonio ambientale, va ricordato che esiste un sito in terra d'Abruzzo che presenta similitudini storiche e culturali con l'area dell'antico lago Velino, prosciugato quasi totalmente facendo sfociare le sue acque nella cascata delle Marmore. Il sito "gemello" abruzzese è ovviamente la piana del Fucino: oggi essa ha l'aspetto di un'enorme conca a fondo piatto, ma soltanto per essere stata soggetta a ingenti opere di bonifica idrogeologica, promosse già in età antica (I sec. d.C.) e rinnovate nel XIX secolo per iniziativa del banchiere romano Alessandro Torlonia, quando le acque stagnanti del bacino carsico, il terzo per dimensioni in Italia fino a quel momento, vennero definitivamente con-

<sup>36</sup> Si vedano sull'argomento i contributi di: F. SCIARRETTA, *Tivoli attraverso i tempi*, Cambiano 1988; ID., *Tivoli in età classica*, Tivoli 2003; F. CAIROLI GIULIANI, *La situazione dell'Aniene a Tivoli*, in *Uomo acqua e paesaggio*, Atti dell'Incontro di studio sul tema "Irreggimentazione delle acque e trasformazione del paesaggio antico" (S. Maria Capua Vetere, 1996), Roma 1997, pp. 144-164; ID., *La Villa Gregoriana a Tivoli: le testimonianze archeologiche e gli interventi sul corso dell'Aniene*, Tivoli 2005; V.G. PACIFICI, *La protezione di Tivoli dalle alluvioni del XIX secolo nei libri oggi d'antiquariato*, in "Atti e Memorie della Società Tiburtina di Storia e d'Arte", vol. LXXXIX (2016), pp. 39-53.

vogliate nel fiume Liri mediante un emissario artificiale sotterraneo sfociante a Capistrello<sup>37</sup>.

Il canale romano che drenava il lago Fucino portando l'acqua verso il cosiddetto Incile è ben conosciuto sia per le fonti che lo descrivono che per via delle testimonianze archeologiche superstiti, i cosiddetti Cunicoli di Claudio. Inoltre è noto che nei centri affacciati sull'attuale pianura fucense la presenza umana risale al Paleolitico Superiore, mentre i villaggi palafitticoli rinvenuti in località Paludi (scavi del 1985-1998) sono databili al III millennio a.C. Ma non sono solo i reperti materiali dei primitivi insediamenti palustri e degli antichi canali di drenaggio a rendere meritevole interventi di salvaguardia e valorizzazione. Basti pensare alla centrale idroelettrica “Officina Torlonia” a Capistrello, una delle più antiche sorte in Italia e quindi dall'indubbio interesse archeologico industriale.

Anche sotto quest'aspetto, il parallelismo con il sito umbro è immediato: a Piediluco recenti campagne di scavi e ricognizioni hanno messo in luce residui di palafitte sommerse dal terreno che risalgono all'Età del Bronzo<sup>38</sup>; mentre sul pianoro soprastante la rupe di Marmore sono ancora visibili antichi canali in disuso (canale Gregoriano o Reatino, cava Paolina) ed imponenti ruderi dei primordiali impianti per lo sfruttamento industriale dell'energia idraulica realizzati dai Comuni di Terni e di Spoleto, nonché la diga mobile “Stoney” entrata in funzione nel 1929 per controllare il flusso del Velino e garantire l'approvvigionamento idrico alla Centrale idroelettrica di Galleto, voluta dalla Società Terni per alimentare la produzione siderurgica delle famose acciaierie ternane.



20/ Edward Lear, *Lago Fucino*, in *Illustrated Excursions to Italy*, 1846.

20/ Edward Lear, *veduta di Celano e del lago Fucino*, in *Illustrated Excursions to Italy*, 1846.

<sup>37</sup> Si vedano sull'argomento R. PARISI, A. PICA, *L'impresa del Fucino: architettura delle acque e trasformazione ambientale nell'età dell'industrializzazione*, Napoli 1996; C. GRAUDI, F. GALADINI, P. GALLI, *Studi geologici sugli antichi canali di bonifica del lago Fucino*, in *Il Fucino e le aree limitrofe nell'antichità*, Atti del II Convegno di archeologia in memoria di Antonio Mario Radmilli e Giuliano Cremonesi (Museo della Preistoria, Paludi di Celano, 1999), Avezzano 2001, pp. 363-370; G. JETTI, *Avezzano e il prosciugamento del Fucino*, Avezzano 2016.

<sup>38</sup> Si segnala per opportuna conoscenza l'attività svolta dal Dipartimento di Scienze dell'Antichità dell'Università “La Sapienza” di Roma (“Conca Velina Project”, 2011-2016), i cui risultati sono stati illustrati più volte nel corso di conferenze tenute tra Rieti e Terni dall'archeologo Carlo Virili.

<sup>39</sup> Sul tema della ricezione letteraria ed artistica dei paesaggi e dei monumenti abruzzesi si rinvia alla raccolta di studi di A. GHISSETTI GIAVARINA, *Viaggi in Abruzzo. Artisti, letterati, storici, architetti tra Ottocento e Novecento*, Pescara 2016.

<sup>40</sup> Il diario del viaggio abruzzese di Lear è stato tradotto in lingua italiana e pubblicato integralmente: cfr. E. LEAR, *Viaggio attraverso l'Abruzzo pittoresco (26 Luglio 1843 - 14 Ottobre 1844)*, traduzione di I. DI IORIO, presentazione di L. PICCIONI, Cerchio 2001.

<sup>41</sup> Ringrazio Marco Vinciarelli e Stefano Grilli per la frequente condivisione di riflessioni sull'argomento, e con loro tutto lo staff dell'A.T.I. "165m Marmore Falls" per l'affetto dimostratosi in anni di collaborazione. Sono grato anche a Emanuele Salvati per la segnalazione del disegno da lui attribuito a d'Azeglio e a Francesca Romana del Fattore per il supporto nella ricerca di interesse archeologico.

Dedico questo contributo alla memoria di mio padre Claudio Ricci (Terni, 1943-2015): lo ricordo sostenitore entusiasta, fin dagli Novanta del secolo scorso, di un progetto di tutela e valorizzazione del sito delle Marmore, avendo compreso ben prima di me che dovesse essere considerato non come mera bellezza paesaggistica, bensì quale testimonianza dell'altissimo livello di civiltà raggiunto, in varie epoche, da coloro che ci hanno preceduto.

Inoltre, lo scenario suggestivo dell'enorme conca a fondo piatto, soprattutto ma non unicamente prima del definitivo prosciugamento del bacino lacustre, è stato soggetto di notevole fortuna descrittiva e rappresentativa, soprattutto se si tiene conto che il territorio regionale fu appena sfiorato dal fenomeno del *Grand Tour*<sup>39</sup>.

Le celebri incisioni con paesaggi marsicani tratte dagli splendidi disegni di Edward Lear (figg. 20-21)<sup>40</sup>, i bei dipinti di Xavier Bidauld esposti al Louvre e al Metropolitan, il libro di viaggio dell'aristocratico Richard Keppel Kraven e il resoconto del geografo tedesco Kurt Hassert sono solo alcuni dei tasselli che compongono il variegato mosaico testimoniante la sua intensa capacità di suggestione.

Sarebbe interessante e proficuo approfondire tali analogie, istituire ulteriori raffronti come quelli appena delineati e in ultimo costituire un network di siti candidabili, il cui *trait d'union* sia la caratteristica di paesaggio naturale modificato da titanici interventi compiuti dall'uomo per imbrigliare e dominare la forza dell'acqua, e, oltretutto, nobilitato attraverso i secoli dalla letteratura e dall'arte<sup>41</sup>.