

Gli affreschi inediti del salone di Palazzo Especo y Vera a Viterbo

MARIA CRISTINA
BERTOLLINI

Genesi del Palazzo

Percorrendo via Cavour, in Viterbo, nella direzione che va da piazza del Plebiscito a piazza Fontana Grande, all'intersezione con via Annio, sulla destra, possiamo notare un imponente edificio, oggi denominato Palazzo Especo y Vera (fig. 1), fatto costruire dalla famiglia Spadensi nella seconda metà del Cinquecento. Sappiamo in proposito che fin dal 1573 il Cardinale Alessandro Farnese, Legato del Patrimonio, volle fare una ristrutturazione urbana che

portò alla creazione dell'attuale via Cavour; il suo fine era quello di migliorare la struttura ed i collegamenti della città, ma anche quello di far emergere visivamente Palazzo dei Priori e Piazza del Comune mirando, in questo modo, a dare agli edifici di rappresentanza un maggior prestigio ed una maggiore imponenza ed incisività anche sul tessuto urbano¹. La costruzione della via Farnesiana o via Nuova, oggi via Cavour, pur servendo a collegare tra loro i punti nodali di Viterbo, portò alla demolizione di chiese, dimore,

botteghe che intralciavano lo sbocco della stessa². L'intervento diede vita anche a nuove costruzioni tra le quali possiamo ricordare proprio palazzo Especo y Vera che fu fatto edificare su progetto dell'architetto Giovanni Malanca di Roma per volere di Leonardo Spadensi che ottenne nel marzo 1578 due terreni sulla via sopra citata³. Dai documenti ci è noto che il Comune di Viterbo cedette gratuitamente vicoli o lotti di terreno ai proprietari di edifici che volevano accorpate alcuni immobili propri con altri non adia-



¹ A. PERUGI, *La via Farnesiana a Viterbo*, Viterbo 1988, pp.17-22.

² I proprietari di piccoli lotti o di modeste dimore potevano essere costretti a vendere al loro vicino qualora questi intendeva costruire un palazzo di una certa rilevanza e pregio, ciò poteva avvenire soltanto se il valore della nuova costruzione superava di quattro volte quello dello stabile da inglobare e qualora l'edificio da

ingrandire confinasse su tre lati con quello che si voleva acquistare. Il piccolo proprietario costretto a vendere la propria dimora, bottega o qualsiasi altro stabile, non aveva alcuna voce in proposito, poteva solamente innalzare il prezzo di un quinto e prorogare la consegna dell'edificio di sei mesi.

² G. PETRUCCI, *La via Farnesiana - Analisi di uno sventramento cinquecentesco*, Bologna 1988, p. 7.

³ BIBLIOTECA DEGLI ARDENTI DI VITERBO, *Riforme*, v. 62, r. 62.



2

centi: allo “Spadaro” vennero concessi due terreni comunali che si estendevano dinanzi alla sua abitazione ed erano situati presso la parrocchia di San Giacomo e lungo la strada che andava al Macello Maggiore, attuale via Annio⁴.

La famiglia Spadensi o Spadari si trasferì da Lucca in Viterbo nel corso del XVI secolo e risulta essere stata molto religiosa ed in particolare devota ai Gesuiti; Donato Spadensi nel 1626 lasciò, infatti, millecinquecento scudi a favore del Collegio di questo ordine⁵ e nel suo testamento ne lasciò altrettanti per la fabbrica della chiesa gesuitica e per quella dei Carmelitani Scalzi; elargì ben mille

scudi per la ricostruzione del campanile della chiesa di Santa Maria della Quercia, purché vi fosse posto il proprio stemma, e trecento per la Cappella della Madonna sempre alla Quercia. Infine donò duecento scudi per la Compagnia di San Giovanni del Gonfalone⁶.

Allo stesso si devono con molta probabilità gli affreschi presenti all'interno del palazzo, ma purtroppo non risulta essere sopravvissuto alcun atto notarile e di archivio che attesti con certezza la committenza di tali pitture, così come non ci è noto il nome dell'artista che si occupò della loro realizzazione.

Donato Spadensi, alla sua

morte, avvenuta nel 1638, lasciò il palazzo alla madre Adriana de Antiquis⁷ la quale lo donò al nipote Paolo Vittorio Fani, figlio di Girolama Spadensi e Gabriele Fani. Nel 1708, a causa dell'estinzione della linea diretta di questo casato, l'ultima discendente Giovanna Rosa Fani vendette lo stabile a Sempronio Cherofini di Soriano⁸. Intorno al 1730 il Marchese Luigi Especo⁹, originario di Cordoba, ma residente a Roma, si trasferì in Viterbo con la moglie Marchesa Teresa Marescotti ed ottenne in affitto dal principe Girolamo Pamphili il palazzo in questione; dopo la sua morte, nel 1754 la moglie, in difficoltà finanziarie, chiese di poter tramutare l'affitto in enfiteusi, richiesta accolta fino alla quarta generazione maschile degli Especo¹⁰.

Successivamente il palazzo venne definitivamente acquistato da questa famiglia, in particolare dal Tenente Colonnello Ignazio Especo y Vera nel 1798¹¹.

Analisi iconografica degli affreschi

Il piano nobile di palazzo Especo y Vera presenta tre ambienti affrescati con fregi che corrono nella parte superiore delle pareti: il primo salone, piuttosto ampio, è decorato con scene di caccia e di pesca; il secondo, di dimensioni più ridotte, presenta storie vetero testamentarie ed il terzo

⁴ BIBLIOTECA DEGLI ARDENTI DI VITERBO, Riforme, v. 62, r. 62.

⁵ BIBLIOTECA DEGLI ARDENTI DI VITERBO, Riforme LXXXVI, 119.

⁶ ARCHIVIO NOTARILE DI VITERBO, not. Carlo Bacci, protocollo 155.

⁷ ARCHIVIO NOTARILE DI VITERBO, not. Carlo Bacci, protocollo 155.

⁸ ARCHIVIO NOTARILE DI VITERBO, not. Carlo Banconi, protocollo 168.

ARCHIVIO NOTARILE DI VITERBO, not. Pietro Giusti, protocollo 1169.

⁹ G. SIGNORELLI, *Famiglie nobili di Viterbo*, in *Rivista Araldica*, Roma 1928, p. 311.

¹⁰ ARCHIVIO NOTARILE DI VITERBO, not. Vincenzo Morgna, protocollo 1581.

¹¹ ARCHIVIO NOTARILE DI VITERBO, not. Pietro Anselmi, protocollo 138.

è arricchito da raffigurazioni venatorie.

Il salone principale, probabilmente quello di rappresentanza, si affaccia sulla loggia ed è affrescato (fig. 2), nelle pareti lunghe, da puttini telamoni e, in quelle corte, da motivi a grottesca con figure mitologiche che intervallano le scene di caccia e di pesca sopra citate; ad impreziosire le pitture è la presenza, nei quattro angoli del fregio, di stemmi cardinalizi risalenti alle famiglie Farnese, Muti, Aldobrandini e Cobelluzzi.

Passando ad una analisi iconografica degli affreschi possiamo chiaramente identificare le scene e le figure mitologiche che, racchiuse in scomparti verdi, intervallano nelle pareti brevi il fregio. La parete posta alla destra della porta di ingresso del salone presenta, da sinistra a destra, dapprima una sorta di parasta decorata con un cherubino in basso ed al centro una figura mitologica alata, che suona una tromba e tiene nella mano destra una spada, identificabile come la Fama, mentre più in alto si scorge un motivo a candelabra che riproduce una fiaccola accesa. Proseguendo lungo il fregio possiamo ammirare una scena di pesca (fig. 3) raffigurante due barche con pescatori; a seguire, inserito nel motivo a candelabra, sopra descritto, compare la figura di Cupido bendato munito di arco e frecce; la silhouette è raffigurata come una statua su un piedistallo sotto al quale si legge: "OMNIA VINCIT AMOR".

Al centro della parete si apre ai



3



4

nostri occhi un ovale con un paesaggio raffigurante una chiesa posta sopra un'altura che si affaccia ad un ruscello. Consecutivamente si identifica la figurina di Venere con a fianco Cupido.

L'altro grande scomparto della parete è sempre affrescato con una scena di pesca più ricca della prima per la presenza di un maggior numero di personaggi e di dettagli quali una città turrita che si scorge sullo sfondo. Questa par-

te del fregio termina con la figura della dea Diana riprodotta con i propri attributi: lo spicchio di luna sulla fronte, il cane da caccia, le armi.

All'angolo compare un grande stemma con l'emblema della famiglia Farnese (fig. 4): lo scudo presenta infatti i gigli ed è coronato dal cappello cardinalizio. Tutto questo è indicativo per poter risalire alla data di esecuzione degli affreschi ed ai rapporti tra questo



5



6

casato e la famiglia Spadensi.

La parete contigua, ai suoi estremi, è decorata con finestre fittizie nei cui strombi sono dipinti finti marmi in cui compaiono, fra scomparti polilobati di color azzurro, i gigli ed in alto una stella. Le scene venatorie sono qui intervallate da tre puttini telamoni che sorreggono la trabeazione.

La prima scena da sinistra riproduce la caccia allo struzzo (fig. 5) e vede tre uomini a cavallo intenti ad uccidere, con l'ausilio di cani, il grande volatile in primo piano. Il comparto successivo, invece, rappresenta la caccia all'orso.

All'angolo si ripropone un altro stemma (fig. 6) costituito da una sorta di mazze decussate incrociate e congiunte alle estremità da una catena, proprie della famiglia Muti; anche questo è coronato, come gli altri, dal cappello cardinalizio.

La narrazione prosegue con l'altra parete breve che si apre, come la corrispettiva, con la parasta decorata in cui al centro capeggia la figura del dio Marte; subito dopo appare all'occhio dello spettatore una caccia al cinghiale e nella cornice attigua la figura mitologica di Ercole riconoscibile per la presenza della mazza che stringe nella mano destra e per la pelle di leone che gli fa da mantello.

Al centro, intercalata da due festoni di frutta, si apre un'altra finestra fittizia questa volta arricchita negli strombi laterali dalla spada

simbolo della famiglia committente.

Spostando lo sguardo a destra incontriamo un'altra divinità: è Mercurio il messaggero degli dei raffigurato con il caduceo, i calzari alati e l'elmo; l'ultima scena della parete riproduce due giovani a cavallo intenti ad uccidere un toro (fig. 7).

Prima dello stemma angolare ancora una volta è presente una figurina: una fanciulla che tiene nella mano destra un'asta e nella sinistra uno scudo, identificabile pertanto come Minerva. Lo stemma che segue è caratterizzato da una banda dentata, una sorta di croci greche unite, accompagnata sia in alto e che in basso da tre stelle; la famiglia cui questa effigie appartiene è quella Aldobrandini.

L'ultima parete da analizzare presenta la stessa partitura di quella dirimpetto: agli estremi due finte finestre e, intercalate da putti telamoni, un paio di scene venatorie riferibili rispettivamente alla caccia al cervo (fig. 8) ed a quella alla lepore (fig. 9).

Il tutto si conclude con l'ultimo stemma angolare che riproduce l'emblema della famiglia Cobelluzzi, raffigurante un cane rampante ed una banda di colore rosso e bianco.

Gli stemmi

Un'analisi degli stemmi nel fregio qui analizzato può essere utile per risalire alla data delle pitture che stilisticamente si possono col-



7



8

locare all'inizio del XVII secolo.

Il salone di palazzo Especo y Vera presenta agli angoli del fregio quattro stemmi cardinalizi; il primo descritto appartiene alla famiglia Farnese ed è costituito dai gigli emblema di questo casato.

L'affresco in particolare riporta il cappello cardinalizio e si collega nello specifico ad Odoardo Farnese: questi nacque a Parma nel 1574, fu creato diacono cardinale assente di S. Eustachio e abate di

Grottaferrata nel 1591 da Papa Gregorio XIV e nel 1624 fu nominato da Urbano VIII vescovo di Tuscolano.

Odoardo fu particolarmente devoto all'ordine dei Gesuiti tanto che commissionò la sagrestia della chiesa del Gesù e vi aggiunse la casa professa; nella stessa chiesa fece erigere anche un monumento al cardinale Roberto Bellarmino ed infine fece costruire una chiesa con convento per i Carmelitani



9

Scalzi nella villa di Caprarola. Morì a Roma nel 1626 dove fu sepolto nella chiesa del Gesù¹².

Odoardo Farnese fu uomo amante della cultura e dell'arte chiamò infatti i Carracci affinché eseguissero il ciclo di affreschi a palazzo Farnese a Caprarola, nonché gli affreschi nel palazzetto con giardino dietro palazzo Farnese a Roma, ove collaborò anche il Domenichino al quale venne poi commissionato dallo stesso il ciclo nella abbazia di San Nilo a Grottaferrata; il Cardinale fu anche un acquirente di antichità e di tele di pittori noti e fece edificare sempre a Caprarola la chiesa di Santa

Teresa¹³.

Importante è sottolineare che nel 1600 ottenne la legazione del Patrimonio, ambita dai Farnese perché attribuiva loro il governo dell'alto Lazio e del ducato di Castro; il tutto avveniva con grande soddisfazione dei viterbesi¹⁴ e lo stesso Odoardo affermava di aver ricevuto tale legazione: "grazia delle più singolari che potessi ricevere, dandomi occasione di esercitare quell'ereditario affetto che ha provato sempre la vostra città e popolo"¹⁵.

Il secondo stemma presenta due mazze decussate congiunte alle estremità da una catena, emble-

ma della famiglia Muti, in particolare l'effigie si riferisce al Cardinale Tiberio Muti duca di Vallemuzia, patrizio romano, la cui famiglia si vantava di discendere da Muzio Scevola. Questi fu nominato canonico vaticano, cameriere segretario e coppiere da Paolo V il quale lo promosse nel 1611 vescovo di Viterbo e nel 1615 cardinale prete del titolo di Santa Prisca; morì a Viterbo nel 1636¹⁶.

Anche il Muti, dunque, fu legato profondamente a Viterbo ed insieme al Cardinale Scipione Cobelluzzi si adoperò a favorire come meglio poteva la città, inoltre entrambi si impegnarono a creare un collegio dove venissero impartite l'educazione e l'istruzione ai giovani che si istituì presso l'ordine dei Gesuiti proprio grazie ai due porporati in questione e all'appoggio del Cardinale Odoardo Farnese.

Presente nel fregio analizzato è anche l'effigie del Cardinale Scipione Cobelluzzi; l'emblema attraversato da una banda rossa e bianca riproduce un cane rampante.

Scipione Cobelluzzi nacque a Viterbo nel 1565, nel 1616 fu creato Cardinale diacono poi prete di Santa Susanna e nel 1619 bibliotecario del Vaticano; morì a Viterbo nel 1626. Anch'egli fu particolarmente partecipe alla vita politica e religiosa viterbese tanto che spettò proprio a lui il breve con cui fu approvata la fondazione del collegio gesuitico di Viterbo¹⁷. Fu an-

¹² G. MORONI, *Dizionario di erudizione storico ecclesiastica da San Pietro fino ai nostri giorni*, Venezia 1848, vol. XXIII, pp. 213-214.

¹³ G. MORONI, *op. cit.*, vol. XXIII, pp. 213-214. Voce "FARNESE ODOARDO", in *Dizionario bibliografico degli italiani*, Roma 1980, vol. XLV, pp. 112-118.

¹⁴ G. SIGNORELLI, *Viterbo nella storia della chiesa*, Viterbo 1969, vol. II parte II, p. 351.

¹⁵ CODICE 316 II n.7, ottobre 160.

¹⁶ G. MORONI, *op. cit.*, vol. XLVII, p. 152.

che uomo sensibile all'arte e possessore di oggetti artistici e quadri, nonché protettore del pittore viterbese Bartolomeo Cavarozza che gli fece addirittura un ritratto¹⁸. Dal testamento del Cardinale risulta che volesse essere seppellito nella chiesa di Santa Susanna e volesse lasciare i suoi beni ai gesuiti di Viterbo, il cui collegio era stato fondato nel 1622, poco prima della canonizzazione di Sant'Ignazio, della cui bolla il Cobelluzzi fu uno dei sottoscrittori;¹⁹ anche Donato Spadensi lasciò alla data della propria morte centocinquanta scudi allo stesso ordine.

L'ultimo stemma in esame è costituito da una banda merlata e da sei stelle e riproduce l'effigie della famiglia Aldobrandini. L'emblema si riferisce in particolare al Cardinale Pietro Aldobrandini nato a Roma nel 1571, nobile romano, avvocato concistoriale e prefetto di Castel Sant'Angelo per volere dello zio Papa Clemente VIII; nel 1593 fu nominato diacono cardinale e nel 1603 fece costruire la sontuosa villa di Frascati, morì a Roma nel 1621 durante il conclave²⁰. Tra i Cardinali citati Pietro Aldobrandini sembra essere il meno legato alla città di Viterbo interessandosi maggiormente agli affari tra Francia, Spagna e Savoia ed a favorire la pace fra Enrico VI e Carlo Emanuele. E' da ricordare, comunque, che fece unire in nozze una propria nipote con Ranuccio Farnese fratello del Cardi-

nale Odoardo Farnese.

Dall'analisi di questi stemmi si evince che gli affreschi furono eseguiti in una data che comprende la candidatura a cardinale dei personaggi sopra citati e quella della loro morte, dunque non prima del 1616, anno della nomina dell'ultimo Cardinale in ordine cronologico, e non dopo il 1621, anno della morte del primo personaggio rivestito con la porpora.

L'esistenza di rapporti tra il casato committente e i Cardinali in questione sembra essere confermata soprattutto dalla devozione che tutti ebbero per l'ordine gesuita, risulta infatti, come precedentemente sottolineato, che la stessa famiglia Spadensi fece donazioni e lasciò alla Compagnia del Gesù. D'altro canto è anche vero che fregiare la propria dimora con stemmi cardinalizi fosse per una famiglia signorile del tempo sinonimo di prestigio e di lustro.

Affinità con il pittore Antonio Tempesta

La presenza di scene venatorie non risulta essere un "unicum", nel panorama viterbese su tutto il territorio possiamo infatti trovare raffigurazioni analoghe, in particolare gli affreschi del salone di rappresentanza di palazzo Especo Y Vera riprendono fedelmente le acquaforti del pittore Antonio Tempesta che dovevano circolare

da un cantiere all'altro con frequenza e facilità²¹. Lo stesso produsse un'ampia gamma di incisioni delle quali ci parla anche Giovanni Baglione nelle sue Vite²²: "...numerosi disegni, e di stampe in penna, che con ogni diligenza e equisitezza condotti l'hanno fatto conoscere per tutto il Mondo".

Antonio Tempesta si specializzò anche nella realizzazione delle pitture di scene di battaglia, di caccia e di paesaggio e per questo genere viene elogiato ancora una volta dal Baglione²³: "Le sue opere di cavalcate, di cacce e di battaglie, per la grande, e bella diversità, e tante forme di uccelli, e di fiere, sono sopra modo mirabili, e mostrano l'eccellenza di questo secolo".

A questo artista si devono gli affreschi con scene venatorie realizzati nel territorio viterbese: nello scalone di Palazzo Farnese a Caprarola, nella palazzina Gambarà a Villa Lante in Bagnaia²⁴ e a Bassano di Sutri dove dipinse la facciata del cortile del palazzo di Vincenzo Giustiniani²⁵; a Viterbo in particolare non risulta essere attestato alcun lavoro da lui svolto, tuttavia la sua influenza si ritrova fortemente non solo in palazzo Especo y Vera ma anche in altri edifici poco distanti quali palazzo Chigi dove, in uno studiolo, compaiono tre scene venatorie riprese dalle sue acquaforti: una caccia al bufalo, una al cervo ed una al leo-

¹⁷ BIBLIOTECA DEGLI ARDENTI DI VITERBO, Riforme LXXIX, f. III - letter. XII, p. 2.

¹⁸ G. SIGNORELLI, *op. cit.*, vol. III parte I, p. 30.

¹⁹ Voce "COBELLUZZI SCIPIONE" *op. cit.*, vol. XXVI, pp. 433-434. G. MORONI, *op. cit.*, vol. XIV, p. 116.

²⁰ Voce "ALDOBRANDINI PIETRO", *op. cit.*, vol. II, pp. 107-112. G. MORONI, *op. cit.*, vol. I, pp. 215-216.

²¹ Antonio Tempesta nacque a Firenze nel 1555 e fu allievo di Santi di Tito e successivamente dello Stradano. Si trasferì a Roma dove la-

vorò nelle Logge Gregoriane, nella Galleria delle Carte Geografiche, nella Sala Vecchia degli Svizzeri in Vaticano e nella chiesa di Santo Stefano Rotondo. In seguito realizzò altre pitture tra cui quelle nella Cappella di San Giovanni Evangelista nel Battistero Lateranense e quelle in Palazzo Rospigliosi. Si dedicò anche alla realizzazione di molte incisioni, e di pitture di paesaggio e di caccia; le sue composizioni risultano essere animate da piccole figure su sfondi rocciosi, ma ricchi di vegetazione, vivacità, fantasia ed estro che lo stesso

apprese grazie all'esperienza maturata a contatto con i maestri toscani, romani e fiamminghi.

²² G. BAGLIONE, *Le Vite de' Pittori Scultori et Architetti dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano VIII del 1642*, Roma 1642, edizione a cura di H. Rottgen e J. Hess, Città del Vaticano 1995, p. 314.

²³ G. BAGLIONE, *op. cit.*, p. 315.

²⁴ I FALDI, *Il Palazzo Farnese di Caprarola*, Torino 1981, pp. 5-7. M. V. BRUGNOLI a cura di, *Le pitture della Palazzina Gambarà*, in *La Villa Lante*

di Bagnaia, Milano 1961, pp. 116-117. L. SALERNO a cura di, *Guida Artistica in Villa Lante di Bagnaia*, Firenze 1969, p. 23. C. LAZZARO BRUNO, *The Villa Lante at Bagnaia*, tesi di dottorato, Princeton University 1974, p. 210.

²⁵ M. V. BRUGNOLI, *I primi affreschi nel palazzo di Bassano in Sutri*, in *Bollettino d'Arte*, Roma 1957, anno XLII, n. III-IV, pp. 241-254. A. BANTI a cura di, V. Giustiniani, *Discorsi sulle arti e sui mestieri*, Firenze 1981, pp. 41-45.



10

ne; ed in palazzo Lomellino dove una serie di scene sono riconducibili alle sue incisioni. Con questo certamente non si vuole sostenere l'ipotesi che Antonio Tempesta sia stato l'autore di tali affreschi, ma si vuole sottolineare come la sua pittura abbia influito su un gruppo di piccoli artisti che poi si è diletta-

nella realizzazione delle decorazioni di questi palazzi signorili. In particolare le scene presenti nello stabile in questione, più delle altre sopra citate, mostrano una notevole attenzione nel riprodurre le incisioni tempestiane (fig. 10)²⁶ e nel riproporle con estrema fedeltà, gli stessi affreschi risultano inoltre essere di migliore fattura rispetto agli altri presi in esame; è probabile, pertanto, che l'artista che si occupò di realizzarli fosse una personalità legata più da vicino a quella del Tempesta e che abbia saputo maggiormente apprendere lo stile e l'esempio dello stesso.

Il Manierismo viterbese e la pittura di paesaggio

Per riuscire ad avvicinarci all'individuazione della paternità degli affreschi di Palazzo Especo y Vera importante è analizzare gli artisti che lavoravano nella città in quegli anni e le loro influenze reciproche.

La stagione manieristica viterbese risulta essere piuttosto vivace nei grandi cantieri quali quelli di Caprarola, Bagnaia e Bassano di Sutri già citati; a Viterbo sia per la mancanza di studi approfonditi, che per la scarsità di documenti e fonti, il panorama sembra limitarsi alla conoscenza delle pitture del Palazzo dei Priori e di quelle con tema agostiniano presenti nella chiesa della Santissima Trinità. In realtà sono numerosi i cicli pittori-

ci dei palazzi signorili rimasti tuttora nell'ombra, proprio un'analisi adeguata di questi consentirebbe di avere una visione più completa e determinante circa la produzione artistica nella Viterbo dei secoli in questione.

Sappiamo che i pittori attivi e documentati in questa città tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento furono Baldassarre Croce che affrescò nel 1592 le pareti della Sala Regia del Palazzo dei Priori, Tarquinio Ligustri e Ludovico Nucci che ne decorarono nel 1587 il soffitto con vedute e paesaggi raffiguranti città turrette e castelli soggetti alla città di Viterbo, Marzio Ganassini e Giacomo Cordelli che lavorarono nel chiostro della Santissima Trinità e Filippo Caparozzi che nel 1610 dipinse insieme al Ganassini gli affreschi della cappella sempre del Palazzo dei Priori²⁷.

Si è ritenuto fare questa premessa per calarsi meglio nella situazione pittorica della città e per introdurre un altro tema caro agli artisti che decorarono i palazzi cittadini: la pittura di paesaggio.

Sul finire del XVI secolo e l'inizio del successivo il genere paesaggistico era in gran voga grazie al pittore fiammingo Paul Bril²⁸; le sue opere riproducono vedute con montagne, distese lacustri con piccole cascate, radure verdeggianti animate da persone in lontananza e da una natura rigogliosa di alberi e vegetazione²⁹. Anche per questo genere sembra che il Tempesta

²⁶ A. BARSCH, *The illustrated Barsch*, New York 1984, voll. 28, 35, 36 e 37.

²⁷ I. FALDI, *Pittori Viterbesi di cinque secoli*, Milano 1970, p. 52.

²⁸ Paul Bril nacque ad Anversa nel 1554, nel 1575 giunse a Roma e nel 1582 fu ammesso all'Accademia di San Luca. Tra le sue opere più note si ricordano gli affreschi nelle Sale Vaticane, nella sagrestia della Cappella Paolina in Santa Maria

Maggiore, nella chiesa di Santa Cecilia ed in alcune dimore romane come Palazzo Rospigliosi, Palazzo Mattei, Palazzo Lateranense, Palazzo di Scipione Borghese, Palazzo Caetani. In seguito si dedicò alla realizzazione di opere su cavalletto con scene di paesaggio e morì a Roma nel 1626.

²⁹ G. T. FAGGINI, *Per Paul Bril*, in *Paragone*, XVI, 1965, 185, pp. 21-35. L. SALERNO, *I pittori di vedute in Italia (1580-1830)*, Roma 1991, pp. 16-17. R. BAER, *Paul Bril. Studien zur Entwicklungsgeschichte der Landschaftsmalerei um 1600*, Monaco 1930, pp. 23-27. M. LACLOTTE, voce "BRIL PAUL" in *Dizionario della pittura e dei pittori*, Torino 1998, pp. 449-450.

fosse divenuto un referente per la giovane generazione viterbese; nei due palazzi presi come elemento di paragone il comun denominatore potrebbe essere ancora una volta il maestro fiorentino. Non bisogna tralasciare, però, gli esempi su questo tema forniti dagli affreschi presenti nel soffitto della Sala Regia in Palazzo dei Priori in Viterbo eseguiti da Tarquinio Ligustri e Ludovico Nucci: la natura attraversata da personaggi sommariamente descritti, rocce, nuvole e fronde in sottofondo sono gli elementi che animano queste decorazioni. Ancora una volta, dunque, compare un motivo caro ai committenti delle dimore della Viterbo dei secoli passati. In palazzo Especo y Vera una sola parete del fregio è decorata con un paesaggio inscritto in un motivo ovale, si potrebbe anche in questo caso supporre un'influenza tra i pittori viterbesi sopra riportati, nello specifico Tarquinio Ligustri, e l'artista che ha lavorato in questo stabile.

Importante è sottolineare come lo stesso Ligustri avesse eseguito alcuni affreschi nella chiesa di San Vitale a Roma: nell'archivio della casa professa della Compagnia del Gesù, risulta che l'8 luglio 1603 riceveva il saldo per alcuni lavori eseguiti per la chiesa suddetta che apparteneva al noviziato dell'ordine³⁰; ciò risulta essere in questo contesto particolarmente significativo in quanto dai documenti già analizzati avevamo potuto vedere come la famiglia Spadensi, in particolare Donato,

fosse molto devota all'ordine dei Gesuiti, così come lo erano i Cardinali i cui emblemi sono riportati nel fregio del palazzo.

Questo anello di congiunzione che risulta essere la compagnia gesuitica non ci permette comunque, per mancanza di fonti certe, di attribuire la paternità del ciclo di Palazzo Especo y Vera a Tarquinio Ligustri, ma ci fa supporre che il suo insegnamento sia stato recepito da artisti meno noti rimasti anonimi che poi hanno lavorato per varie commissioni in tutto il territorio.

Per concludere possiamo dire che purtroppo non è stato ritrovato alcun atto notarile che ci consenta di risalire al nome dell'esecutore di questo ciclo, si pensa, con molta probabilità, che sia andato perduto un intero archivio di un notaio che si occupava di registrare tali commissioni, infatti, non solo ci è ignoto il nome del pittore in questione, ma anche quelli degli eventuali artisti che si sono occupati dei cicli presenti nelle altre dimore private viterbesi.

Stato di conservazione degli affreschi

Lo stato di conservazione degli affreschi di palazzo Especo y Vera risulta essere relativamente buono tenendo conto che l'opera non ha subito rilevanti interventi conservativi nel corso dei secoli. Alla data odierna sicuramente le pitture necessitano di restauri e misure di manutenzione, su tutto il fregio so-

no infatti presenti i danni che l'incuria ed il tempo hanno determinato.

Si è potuto procedere allo studio dello stato di deterioramento delle pitture soltanto attraverso una analisi visiva: in alcune parti delle pareti si evidenzia il sollevamento della pellicola pittorica e talvolta addirittura la sua caduta; compaiono anche delle crepe di varie dimensioni, determinate dai movimenti statici dello stabile, in particolare al centro della parete riprodotte scene di pesca una grande frattura incornicia, sulla destra, l'ovale con il paesaggio ed una si evidenzia nell'angolo sinistro all'altezza dello stemma Cobelluzzi. Purtroppo non sono soltanto queste le crepe di maggiore dimensione presenti nelle pitture, infatti un'altra compare all'estrema sinistra del riquadro con la caccia allo struzzo ed una quarta nella contigua scena con la caccia all'orso dove attraversa in diagonale tutto il riquadro, così come avviene anche negli scomparti in cui sono affrescati la caccia al cinghiale e quella al toro. Nei primi due casi tali "fessurazioni" sembrano essere state trattate con una sorta di grossolana stuccatura lungo i solchi di dimensioni maggiori creando però una discontinuità visiva e non risolvendo il problema nello specifico.

Negli strombi delle finestre fittizie, esattamente nella parte che fa da sfondo alle stesse, si notano macchie, sollevamenti della pittura e lacune determinate dall'umidità; la pittura risulta essere fortemente

³⁰ L. HUETTER - V. GOLZIO, *San Vitale*, Roma 1938, pp. 46 e 48.

danneggiata, inoltre in questo caso la decorazione non è stata eseguita a fresco, ma il motivo riproduttore il vetro della finestra probabilmente è stato realizzato su un supporto ligneo.

Lacune, fortunatamente di piccole dimensioni, intervallano un po' dappertutto il fregio e brandelli di vernici colorate "macchiano" le scene in alcuni punti, il tutto infine è annerito dalle polveri e dalle sostanze inquinanti veicolate dall'ambiente.

Il salone di palazzo Especo y Vera come si evince da questa analisi dovrebbe essere sottoposto ad una diagnosi più specifica per rilevare con maggiore attendibilità e precisione i danni in corso: fotografie a luce radente, ad infrarosso ed a ultravioletto sarebbero utili per determinare gli stati di alterazione, le abrasioni del colore, i pigmenti impiegati nella stesura dello stesso e gli eventuali materiali sovrapposti all'originale; necessario sarebbero effettuare anche micro prelievi per risalire alla natura delle sostanze depositate sulla superficie e alla definizione della struttura e composizione degli strati pittorici, nonché un adeguato trattamento delle lacune. Auspicabile sarebbe un restauro per restituire e riportare all'antico splendore questo ciclo di affreschi che risulta essere una delle chiavi di lettura più significative per comprendere la pittura delle dimore signorili viterbesi dei primi del Seicento.

APPENDICE DOCUMENTARIA

- ARCHIVIO NOTARILE DI VITERBO, not. Carlo Bacci, protocollo 155.
 ARCHIVIO NOTARILE DI VITERBO, not. Pietro Giusti, protocollo 1169.
 ARCHIVIO NOTARILE DI VITERBO, not. Vincenzo Morgna, protocollo 1581.
 ARCHIVIO NOTARILE DI VITERBO, not. Pietro Anselmi, protocollo 138.
 ARCHIVIO NOTARILE DI VITERBO, not. Carlo Banconi, protocollo 168.
 BIBLIOTECA DEGLI ARDENTI DI VITERBO, Riforme, fol. 62v.-62r.
 BIBLIOTECA DEGLI ARDENTI DI VITERBO, Riforme LXXXVI, 119.
 BIBLIOTECA DEGLI ARDENTI DI VITERBO, Riforme LXXIX, f. III-letter.XII, p. 2.
 CODICE 316 II n.7, ottobre 1600.

Desidero ringraziare il Signor Noris Angeli per la collaborazione offerta nella raccolta del materiale attinente agli atti notarili concernenti la proprietà di palazzo Especo y Vera ed i Signori Paolo Pompei e Massimiliano Sensi per la loro disponibilità e cortesia.

BIBLIOGRAFIA

- G. BAGLIONE, *Le Vite de' Pittori Scultori et Architetti dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano VIII del 1642*, Roma 1642, edizione a cura di H. Rottgen e J. Hess, Città del Vaticano 1995, pp. 314-315.
 G. SIGNORELLI, *Famiglie nobili di Viterbo* in *Rivista Araldica*, anno XXVI, Roma 1828, p. 311.
 G. MORONI, *Dizionario di erudizione storico ecclesiastica da San Pietro fino ai nostri giorni*, Venezia 1848, vol. I, pp. 215-216; vol. XIV, p. 116; vol. XXIII, pp. 213-214; vol. XLVII, p. 152.
 R. BAER, *Paul Bril. Studien zur*

Entwicklungsgeschichte der Landschaftsmalerei um 1600, Monaco 1930, pp. 23-27.

- L. HUETTER – V. GOLZIO, *San Vitale*, Roma 1938, pp. 46-48.
 M. V. BRUGNOLI, *I primi affreschi nel palazzo di Bassano in Sutri*, in *Bollettino d'Arte*, Roma 1957, anno XLII, n. III-IV, pp. 241-254.
 M. V. BRUGNOLI a cura di, *Le pitture della Palazzina Gambarà in La Villa Lante di Bagnaia*, Milano 1961, pp. 116-117.
 G. T. FAGGIN, *Per Paul Bril*, in *Paragone*, XVI, 1965, 185, pp. 21-35.
 L. SALERNO a cura di, *Guida Artistica in Villa Lante di Bagnaia*, Firenze 1969, p. 23.
 G. SIGNORELLI, *Viterbo nella storia della chiesa*, Viterbo 1969, vol. II, parte II, p. 351; vol. III, parte I, p. 30.
 I. FALDI, *Pittori viterbesi di cinque secoli*, Milano 1970, p. 52.
 C. LAZZARO BRUNO, *The Villa Lante at Bagnaia*, tesi di dottorato, Princeton University 1974, p. 210.
 Voce "ALDOBRANDINI PIETRO"; "COBELLUZZI SCIPIONE"; "FARNESE ODOARDO", in *Dizionario bibliografico degli italiani*, Roma 1980, vol. II, pp. 107-112; vol. XXVI, pp. 433-434; vol. XLV, pp. 112-118.
 BANTI a cura di, *V. Giustiniani, Discorsi sulle arti e sui mestieri*, Firenze 1981, pp. 41-45.
 I. FALDI, *Il Palazzo Farnese di Caprarola*, Torino 1981, pp. 5-7.
 A. BARTSCH, *The illustrated Bartsch*, New York 1984, voll. 28, 35, 36 e 37.
 A. PERUGI, *La via Farnesiana a Viterbo*, Viterbo 1988, pp.17-22.
 G. PETRUCCI, *La via Farnesiana - Analisi di uno sventramento cinquecentesco*, Bologna 1988, p.7.
 L. SALERNO, *I pittori di vedute in Italia (1580-1830)*, Roma 1991, pp. 16-17.
 M. LACLOTTE, Voce "BRIL PAUL", in *Dizionario della pittura e dei pittori*, Torino 1998, pp. 449-450.