

# L'inedito fregio con le storie di San Paolo in Palazzo Chigi

MARIA CRISTINA BERTOLLINI

## Storia e committenze del palazzo

In una traversa di via S. Lorenzo in Viterbo svetta un'imponente costruzione nota come Palazzo Chigi, dal nome dell'importante famiglia che acquistò l'edificio nel primo decennio del XVI secolo (fig. 1).

Il palazzo risale alla seconda metà del 1400, fu fatto costruire dai Gaetani o Caetani<sup>1</sup> famiglia di mercanti pisani trasferitasi in questa città<sup>2</sup>.

Via S. Lorenzo e la piazza che attualmente è denominata del Plebiscito erano i luoghi dove in quei secoli venivano a svolgersi le attività commerciali; non a caso la zona era chiamata "via della Mercanzia" ed era sede dell'arte dei mercanti: per i Caetani possedere un palazzo così vicino a questa area risultava, quindi, congeniale.

La costruzione del palazzo avvenne solamente dopo il 16 febbraio 1473, data in cui la famiglia ebbe la cittadinanza viterbese; lo statuto di Viterbo prevedeva, infatti, che soltanto chi l'avesse ottenuta potesse possedere una dimora nella città<sup>3</sup>.

La famiglia Caetani svolgeva attività commerciali concernenti in particolare la vendita del ferro e dell'allume<sup>4</sup>. Questo divenne un materiale molto richiesto in quegli anni ed a Viterbo furono trovati i primi campioni di minerale di qualità elevata. La scoperta fu dovuta



Fig. 1

a Giovanni de' Castro, Bartolomeo Framura e Carlo Caetani; i tre stipularono un accordo con la Camera Apostolica mediante un contratto in vigore dal 1 novembre 1462 al 1 novembre 1465 ed un secondo valevole per nove anni dalla scadenza del primo. Tutto ciò portò a questi imprenditori un introito straordinario.

Carlo Caetani scacciò i Frangipane, gli antichi proprietari della Tolfa, e si inserì nelle controversie tra Sisto IV ed i Medici ottenendo dal Papa l'incarico di scrittore presso la Penitenziaria; a Piombino si occupò anche del commercio del ferro.

Il figlio Alfonso cercò di ampliare l'attività paterna dopo aver ottenuto la concessione di estrarre

oro, argento e piombo; ma la morte prematura, l'eredità divisa tra i figli e la concorrenza sempre maggiore andarono a ledere il patrimonio di famiglia.

Furono i Chigi, in particolare Agostino il Magnifico, che agli inizi del XVI secolo raggiunsero il primato nella gestione dell'allume della Tolfa; proprio quei Chigi che acquisteranno anche il loro palazzo.

La nota famiglia di banchieri senesi fece il suo ingresso in Viterbo con Agostino di Nanni<sup>5</sup>, chiamato nel 1438 dall'arte dei mercanti della città, nel fondaco di S. Biagio, per il commercio della lana e della seta<sup>6</sup>. Già nel dicembre 1434 Agostino ottenne la cittadinanza viterbese per sé e per i suoi eredi

<sup>1</sup> I Caetani o Gaetani sono così chiamati a seconda dei rami in cui si divide la famiglia: il ramo di Aragona usò la "G" mentre quello di Sermoneta usò dal XVI secolo l'iniziale "C".

<sup>2</sup> La famiglia Gaetani nella metà del 1100 si divise in due nuclei: quello di Pisa e quello di Anagni; il primo conservò come stemma lo scudo inquadrato rosso e argento della città di Gaeta al quale nel 1400 furono aggiunti i pali aragonesi. I Gaetani di Anagni usarono lo scudo d'oro con due bande in azzurro.

Nel palazzo Chigi lo stemma di questa famiglia è costituito da due sezioni: quella sinistra presenta una coppia contrapposta di bande color argento e rosso, quella di destra è composta da pali rossi su fondo oro; questa tipologia è propria del ramo pisano.

<sup>3</sup> ARCHIVIO DI STATO DI ROMA, Osp. SS. Salvatore ad S. Sanctorum, Arm. V, mazzo IV, n. 82 A.

<sup>4</sup> Durante il pontificato di Pio II, intorno al 1461, venne scoperto l'allume nella Tolfa nelle terre dei

Frangipane. L'allume serviva per colorare le stoffe e si otteneva cuocendo le pietre e gettandovi sopra acqua. Il tutto si metteva poi ad essiccare in tini di legno.

<sup>5</sup> Agostino di Nanni fu banchiere; nel 1445 riformò lo Studio della città di Siena e ne divenne uno dei Savi. Nel gennaio 1448 ritirò da Paolo di Astolfo e da Cipriano, suo fratello, i denari dati loro e nel febbraio 1451 fece credito a Domenico di Guido Guidarelli della dote di sua moglie Giovanna. Risiedette in Concistoro

negli anni: 1426; 1428; 1437; 1450; 1455 e 1457. Mori in Siena nel 1560 (U. FRITTELLI, *Albero Genealogico della nobile famiglia Chigi patrizia senese*, Siena 1922, p. 104).

<sup>6</sup> Percorrendo via S. Lorenzo provenendo da piazza del Plebiscito sulla sinistra la famiglia Chigi possedeva un banco per la sua attività commerciale. Tutt'oggi rimangono incisi in un negozio di abbigliamento sugli stipiti della porta di ingresso e della vetrina lo stemma con i sei monti e la stella ad otto punte.

e successori<sup>7</sup>, inoltre nello stesso anno il figlio Mariano fece una dote alla Cappella di S. Agata nella chiesa della SS. Trinità che divenne quindi il luogo di sepoltura della famiglia<sup>8</sup>.

Fin dalla prima metà del 1400, dunque, i Chigi svolgevano attività commerciali in Viterbo e dai documenti pervenuti risulta che possedevano una dimora nella città<sup>9</sup>.

Interessante per le nostre ricerche è la figura di Francesco di Mariano<sup>10</sup>, nipote di Agostino di Nanni: questi si trasferì a Viterbo nel 1501 per dirigere il Banco di S. Spirito, fondato dal nonno, per dedicarsi all'attività commerciale e per tenere la carica di Tesoriere dal 1510 al 1513<sup>11</sup>. Nel 1508 si unì in nozze con Battista Gatti<sup>12</sup> discendente del famoso Raniero<sup>13</sup>.

Si deve proprio a Francesco di

Mariano l'acquisto del palazzo dei Caetani, da quel momento denominato Chigi. Lo stesso, con atto notarile del 5 novembre 1510<sup>14</sup>, comperò una metà del palazzo a S. Biagio da Emilia e Lucrezia Caetani, mentre il 17 novembre 1511<sup>15</sup> rilevò la metà restante da Madonna Cristofora Margani. Il Chigi morì nel 1519 lasciando come eredi la moglie ed i figli Bernardino, Ludovico, Margherita e Laura.

Francesco di Mariano ebbe anche tre fratelli: Lorenzo, Agostino e Sigismondo: quest'ultimo, unitosi in nozze con Sulpicia Petrucci, ebbe riconfermata nel 1525 la cittadinanza viterbese, così come fu nel 1531 per i suoi figli Mario, Pandolfo, Agostino, Alessandro e Sigismondo mentre il figlio Lorenzo dovette attendere fino al 1538.

Altra figura di rilievo fu quella del primogenito di Francesco di Mariano: Bernardino che nel 1520 acquistò l'ufficio del piombo<sup>16</sup>, nel 1551 fu Capitano nella guerra contro Orazio Farnese<sup>17</sup> e dal 1535 al 1578 fu priore del Comune. Dall'unione con Laura de' Planis ebbe due figli: Artemisia e Francesco.

Francesco di Bernardino<sup>18</sup> venne a nozze con Lucrezia Poggi figlia di Domenico doganiere del Patrimonio, ebbe quattro figli tra cui Lorenzo<sup>19</sup> che si unì alla marchesa Dionora o Dianira Montoro.

Da Lorenzo e dalla marchesa nacquero Francesco e Lorenzo: il primo Capitano dei Cavalleggeri, Conte Palatino, Cavaliere dello Speron d'Oro e Nobile Romano; il secondo, più volte priore del Comune tra gli anni 1645 e 1682.

<sup>7</sup> BIBLIOTECA DEGLI ARDENTI DI VITERBO, "Riforme" V, anni 1433-1436, foll. 101-102.

<sup>8</sup> La cappella esisteva dal 1388; il primo vero atto di transazione si ebbe nel 1438 con la presenza di Agostino di Nanni. Successivamente sarà definito un giuspatronato attraverso una convenzione del 1514 ed una nuova donazione di cinquecento scudi avvenuta nel 1629 da parte di Lucrezia Poggi in Chigi.

<sup>9</sup> BIBLIOTECA APOSTOLICA VATICANA, Archivio Chigi, vol. 3605, nn. 18, 19, 21 del 1444 ed oltre.

<sup>10</sup> BIBLIOTECA APOSTOLICA VATICANA, Mss. Chigiano, F. CHIGI, *Chigiae familiae Commentarii*, A 1 (2536) fol. 57b e 58b.

<sup>11</sup> BIBLIOTECA DEGLI ARDENTI DI VITERBO, codice 457.

<sup>12</sup> ARCHIVIO NOTARILE DI VITERBO, notaio Spinello Altobelli, protocollo IV, p. 84.

<sup>13</sup> La famiglia Gatti proveniva dalla Bretagna, non a caso venivano chiamati anche Brettoni. Fin dall'883 si hanno notizie di un Rodilanus che svolgeva l'attività di giudice a Viterbo e proprio da questo dovrebbero derivare i rami della famiglia che attraverso vari matrimoni e parentele si autonominarono Gatteschi.

Nei primi anni del XIII secolo i Gatti si erano arricchiti molto diventando proprietari di vari immobili adiacenti

alla chiesa di S. Pietro all'Olmo ed alla piazza del Sepale.

Raniero Gatti fu uno dei più importanti esponenti della famiglia e fu il primo ad adottare questo cognome derivante dal felino che, come lui, accoglieva le doti di indipendenza, agilità ed abilità; così allo stemma azzurro a cinque fasce d'argento fu aggiunto un gatto.

Con Raniero hanno origine i cavalieri "cum clave", infatti, nel 1270, dopo anni di indecisione per l'elezione papale, il Gatti fece chiudere a chiave i cardinali che si trovavano nella sala del Palazzo Papale di Viterbo; poco dopo fece scopercchiare il tetto lasciandoli alle intemperie, infine li privò del cibo. Solo in questo modo si arrivò all'elezione di Teobaldo Visconti con il nome di Gregorio X. Nella biblioteca comunale di Viterbo si può vedere ancora oggi l'antica pergamena con i diciassette sigilli dei cardinali rinchiusi che protestarono contro quanto avvenuto.

Battista Gatti discende proprio da questo casato, in particolare si presume che il padre fosse Giovanni figlio di Princivalle Gatti che impose con la forza la sua politica scatenando le ire di altre famiglie viterbesi, come i Maganzesi che sostenuti dai Tignosi e dagli Orsini lo assassinarono. Nel 1496 distrussero anche il suo palazzo che aveva ospitato personaggi di ri-

lievo tra i quali Ludovico il Bavaro e Federico II d'Asburgo.

C'è da dire comunque che la maggior parte dei membri della famiglia Gatti fu costituita da individui piuttosto litigiosi che spesso si attirarono le ire del popolo, dei rivali e dei Papi (U. FRITTELLI, *op. cit.*, Siena 1922, pp. 112-116; G. SIGNORELLI, *Gli ultimi gatteschi*, in "Rivista Araldica", anno XXI, n. 4, 1923, pp. 41-43; M. SIGNORELLI, *Le nobili famiglie viterbesi nella storia*, in "Enciclopedia delle Famiglie Nobili et Illustri d'Italia: Regione Lazio", Genova 1968, pp. 41-43).

<sup>14</sup> ARCHIVIO NOTARILE DI VITERBO, notaio Spinello Altobelli, protocollo IV, p. 160.

<sup>15</sup> ARCHIVIO NOTARILE DI VITERBO, notaio Agostino Almadani, protocollo XX.

<sup>16</sup> ARCHIVIO NOTARILE DI VITERBO, notaio Spinello Altobelli, protocollo VII, p. 84.

<sup>17</sup> BIBLIOTECA DEGLI ARDENTI DI VITERBO, "Riforme" XLVII, anno 1551, p. 28.

<sup>18</sup> "Franciscus Bernardini Chigi militum ducis et Laurae Planea filius Viterbii, uxorem duxit Lucretiam Poggiam, ex qua Lauram suscepit, Victoriam, Ludovicum, Laurentium, Poggium, Laura Petro Francisco Bussio, Victoria Paulo Gualterio in matrimonium datae sunt: de filiis in-

fra suo loco dicimus. Ceterum Franciscus erexit, ornavitque sacellum, quod ingredientibus ad dexteram secundo occurrit Viterbii in templo Sanctissimae Trinitatis Coenobii Eremitarum Sancti Augustini. Obiit V. Ian. MDXCII" (BIBLIOTECA APOSTOLICA VATICANA, Mss. Chigiano, F. CHIGI, *op. cit.*, A 1 (2536) fol. 113a).

<sup>19</sup> "Laurentius ideo Ludovici frater, ut proli ac posteris consuleret anno MDCXXV Romam tendens, duxit uxorem Heleonoram Federici Montorii Marchionis filiam, et ... Montorii Episcopi Neocastriensis ex fratre nepotem.

Verum parum diuturno matrimonio, anno enim MDCXXVII mense augusti extintus est, relicta dote quatuor millium aureorum, ventri si femina nasceret, institutoque herede filio Francisco, eodemque ventre, si marem peperisset uxor, eique substituto fratre Poggio; obiit die XVII Iulii anno MDCXXVII. Eo demortuo masculum peperit coniunx, quem de patris nomine, uti postumis assolet, dixere Laurentium, qui una cum Francisco fratre heres fuit patris et patrum Poggii, duxitque uxorem, extinto Francisco maiore natu, Lauram Marchionis Lancellotti filiam, ex qua suscepit anno 1659 Franciscum, anno 1660 Ludovicum" (BIBLIOTECA APOSTOLICA VATICANA, Mss. Chigiano, F. CHIGI, *op. cit.*, A 1 (2536) fol. 128a).



Fig. 2

in alcuni atti datati 1684 venne chiamato "Marchese di Montoro", probabilmente perché sua madre fu l'ultima erede di questa famiglia<sup>20</sup>. Lo stesso ebbe ben dodici figli tra i quali Luigi che si sposò con Drusilla Santa Croce, unione dalla quale nacque l'ultimo erede della casa Chigi di Viterbo, ovvero Giovanni di Luigi di Lorenzo che ricoprì la carica di Conservatore del Comune nel 1741 e cinque anni dopo fu annoverato fra i Corscritti del Senato di Roma.

Giovanni si sposò con la marchesa Virginia Patrizi ultima discendente di questo casato; dai due nacque Porzia che si unì in nozze con il marchese Francesco Noro di Siena e partorì Giovanni che sostituì il cognome Noro con quello Chigi Patrizi; tra i suoi discendenti ricordiamo in particolare Donna Laura Noro Patrizi Montoro che stipulò il 25 luglio 1918 il contratto di "compra e vendita" del palazzo Chigi con l'avvocato Francesco Egidi i cui figli tuttora lo hanno in possesso.

Si può quindi affermare che la famiglia Chigi con un fiorente banco si inserì in maniera incisiva e rilevante nella vita commerciale ed

amministrativa della città, fino a costituirne uno dei casati più importanti.

### Analisi iconografica degli affreschi con le storie di San Paolo

In una delle stanze del piano nobile di Palazzo Chigi si può ammirare un alto fregio raffigurante storie tratte dalla vita di San Paolo (fig. 2).

Il ciclo risale alla seconda metà del 1500, ciò si deduce non soltanto da un'analisi stilistica, ma anche dalla presenza degli stemmi che vi sono riportati ed in particolare di quello della famiglia Poggi. In quegli anni, infatti, Lucrezia Poggi si unì in nozze<sup>21</sup> con Francesco di Bernardino Chigi, Priore dal 1578 al 1592; probabilmente gli affreschi furono eseguiti in occasione di questo matrimonio e non è da escludere che l'ambiente fosse la camera da letto degli sposi.

Il soffitto ligneo, piuttosto deteriorato, è suddiviso in cassettoni all'interno dei quali sono dipinti i monti e le stelle Chigi, il ramo di rovere e la mezza luna dei Poggi.

Le travi portanti sono arricchite



Fig. 3

ora con motivi circolari, all'interno dei quali compaiono decorazioni geometrizzanti a forma di fiore, ora con motivi a dentelli attraversati da un ramo di verzura; ad intervallare il tutto, all'interno di cerchi di colore rosso cupo, appaiono colombe che stringono un ramoscello d'ulivo nel becco.

Il fregio è suddiviso in dodici scomparti raffiguranti le Storie di San Paolo narrate negli Atti degli Apostoli; questa iconografia era molto consueta nel periodo della Controriforma e tra gli esempi più significativi ricordiamo gli arazzi di Raffaello<sup>22</sup>. Bisogna tuttavia aggiungere che, oltre al perduto ciclo del Cavallini in San Paolo Fuori le Mura a Roma, è assai difficile trovare un così abbondante numero di scene tratte dalla vita del Santo. Sia in chiese sia in edifici privati sono riprodotti ogni volta soltanto alcuni episodi tratti dalle Storie Paoline, ed è proprio per questo che il fregio di Palazzo Chigi può ritenersi esauriente ed abbondante nel suo insieme.

La narrazione ha inizio nella parete sud dove chiaramente si riconosce la Lapidazione di Santo Stefano<sup>23</sup>.

<sup>20</sup> BIBLIOTECA DEGLI ARDENTI DI VITERBO, "Riforme" CVI, anno 1684, p. 206.

<sup>21</sup> Vedere nota 18.

<sup>22</sup> Leone X ordinò l'esecuzione di dieci arazzi figurati per decorare la parte inferiore delle pareti della Cappella Sistina, al fine di portare a termine l'opera iniziata da Sisto IV e Giulio II, cioè quella di ricollegarsi ad una tradizione risalente ai Pontefici di età carolingia ed a forme di mecenatismo proprie della famiglia Medici. I dieci arazzi con le Storie degli Apostoli avevano lo scopo di trasmettere con le loro immagini il programma politico del Papa: l'avvento di un'età di pace e di unione per la Chiesa ed il mondo, inoltre, attraverso

allusioni simboliche, avevano il fine di presentare Leone X come il diretto e autentico successore di San Pietro e San Paolo ed il garante dell'unità della Chiesa.

Tra la fine del 1514 e l'inizio del 1515, il Pontefice commissionò al Sanzio dieci cartoni per la serie di arazzi; alcune Scene Paoline sono le stesse presenti in Palazzo Chigi quali la Lapidazione di Santo Stefano e la Conversione di Saulo. È ovvio che la qualità della scene sistine sia notevolmente migliore non solo per l'importanza della commissione e del luogo di destinazione, ma, naturalmente, anche per l'ideatore e l'artefice della composizione. Nonostante ciò i due episodi sono simile in entrambi i cicli

sia per l'attinenza di Raffaello e del pittore di Palazzo Chigi agli Atti degli Apostoli, sia per l'utilizzo di canoni e schemi iconografici tradizionali da parte di entrambi gli artisti (G. BERNINI PEZZINI-S. MASSARI-S. PROSPERI VALENTI RODINO', *Raphael invent: stampe da Raffaello*, in "Collezioni dell'Istituto Nazionale per la grafica", Quasar, pp. 129 e ss.; L. DUSSEL, *Raphael, a critical catalogue of his pictures, wall-painting and tapestries*, London 1971, pp. 101-108.; R. HARPRATH, *Gli arazzi di Raffaello*, in "Raffaello in Vaticano", Milano 1984, pp. 246-256.; J. WHITE SHEARMAN, *Raphael's tapestries and their cartoons*, in "The Art Bulletin", vol. XI, 1858, pp. 193 e ss.).

<sup>23</sup> Per l'analisi iconografica ed iconologica di questo ciclo si è fatto riferimento agli Atti degli Apostoli in cui sono riportate, in maniera precisa, le vicende della vita del Santo. Un ulteriore approfondimento si può avere consultando in maniera integrale l'opera in quanto, negli affreschi qui studiati, molti episodi sono stati omessi (C.M. MARTINI S.I.E. e N. VENTURINI a cura di, *Atti degli Apostoli*, Città del Vaticano 1967; C. PIETRANGELI, *San Paolo fuori le mura a Roma*, Firenze 1988, pp. 17-25).

L'inedito fragio con le storie di San Paolo in Palazzo Chigi



Fig. 4



Fig. 5

Negli Atti degli Apostoli <sup>24</sup> si racconta di come Stefano dicesse di vedere alla sua destra Dio e Cristo e di come il figlio dell'uomo

partecipasse ai poteri di Dio; ma i falsi testimoni, ritenendo che stesse bestemmiano, lo trascinarono fuori le mura della città, si tolsero le vesti depositandole ai piedi di Saulo e lo lapidarono sotto gli occhi dello stesso che non si era ancora convertito alla religione cristiana.

La scena (fig. 3), conformemente al Testo Sacro, si ambienta fuori le mura cittadine ed il Santo al centro della composizione sta per essere lapidato, mentre rivolgendo lo sguardo al cielo gli appaiono Dio e Cristo. I soldati seminudi mostrano dei corpi possenti e muscolosi, che rendono più veritiera la violenza dell'evento, e sono in procinto di scagliare le pietre contro Stefano. L'evento si svolge di fronte ad alcuni spettatori tra cui un vecchio, all'estrema sinistra, ed un giovane soldato seduto che assiste con indifferenza al tragico avvenimento: il giovane è proprio Saulo pur se ai suoi piedi questa volta non sono riportati gli abiti dei carnefici, forse per una dimenticanza o noncuranza dell'autore della pittura.

La seconda scena raffigura Saulo dinanzi al Sommo Sacerdote per chiedergli delle lettere di presentazione alle sinagoghe di Damasco al fine di poter incatenare i cristiani di Gerusalemme <sup>25</sup>. Da un edificio religioso, una sinagoga, escono degli uomini, a capo della fila sta il Sommo Sacerdote vestito di giallo e verde il quale dona a Saulo, inginocchiatosi dinanzi a

<sup>24</sup> C.M. MARTINI S.I.E. e N. VENTURINI a cura di, *op. cit.*, 7,55-8,1a.

<sup>25</sup> C.M. MARTINI S.I.E. e N. VENTURINI a cura di, *op. cit.*, 9,1-9a.



lui, le lettere di presentazione richieste; sullo sfondo i soldati lo attendono per dare inizio alle persecuzioni.

Sulla stessa parete si svolge la Conversione di Saulo (fig. 4). Circondato da una luce intensa Gesù gli domanda il motivo per il quale lo perseguitasse, mentre Saulo, ormai caduto da cavallo, si converte alla religione cristiana<sup>26</sup>. Avvolto in una nuvola d'oro, Gesù è raffigurato in cielo mentre intorno a lui si irradia una luce diretta verso il Santo già caduto a terra, a fianco un soldato usa lo scudo per proteggersi dalla luce accecante, mentre alle due estremità altri soldati in groppa ai loro destrieri fuggono impauriti; la città di Damasco fa da scenario alla composizione.

L'autore dell'opera ha dipinto i soldati come se fossero abbagliati dalla luce, in realtà negli Atti degli Apostoli è chiaramente riportato come gli stessi abbiano udito la voce di Cristo ma non abbiano visto nulla; anche per questo episo-

dio, dunque, il pittore si è concesso alcune libertà.

Le scene si susseguono nella parete est con San Paolo nella città di Damasco dinanzi ad Anania<sup>27</sup>, al quale Gesù aveva ordinato di soccorrere Saulo perché voleva farne il proprio strumento per diffondere il Cristianesimo. Anania è raffigurato mentre, per ordine di Cristo, impone le mani sugli occhi del Santo per fargli riacquistare la vista perduta dopo la conversione; quest'ultimo gli è inginocchiato davanti mentre intorno a loro fanno da scenario numerosi edifici, in particolare una grande costruzione circolare, probabilmente una chiesa od un battistero, ed a sinistra una colonna che ricorda quella Traiana.

Seguono il Battesimo di San Paolo ed il Santo che si rifocilla alla mensa di Anania. Gli Atti degli Apostoli narrano del battesimo in maniera piuttosto approssimativa<sup>28</sup>. Il pittore ha dipinto l'interno di una chiesa nel cui centro, di-

nanzi all'altare, Paolo viene battezzato al cospetto di alcuni cristiani. Nella scena successiva, seduti davanti ad una tavola bianca, il Santo ed Anania discutono mentre vengono servite loro delle pietanze.

La parete contigua racconta la predicazione di San Paolo a Damasco (fig. 5): sulle scale di una sinagoga il Santo, non più vestito con gli abiti da soldato ma con quelli di apostolo (il rosso ed il verde sono i suoi colori), predica rivolto ad un gruppo di uomini, gli stessi lo guardano però con una certa titubanza avendolo riconosciuto proprio come colui che poco tempo prima voleva incatenare ed uccidere i cristiani<sup>29</sup>.

La narrazione segue con la Fuga di San Paolo dalla città (fig. 6) in quanto i giudei avevano deciso di ucciderlo<sup>30</sup>. L'artista in questa scena si è rifatto più che mai al Testo degli Apostoli, l'episodio infatti ci mostra le grandi mura di Damasco e le sue porte dove erano stati posti alcuni soldati per sorvegliare

<sup>26</sup> C.M. MARTINI S.I.E. e N. VENTURINI a cura di, *op. cit.*, 9,1-9.

<sup>27</sup> C.M. MARTINI S.I.E. e N. VENTURINI a cura di, *op. cit.*, 9,10-19a.

<sup>28</sup> C.M. MARTINI S.I.E. e N. VENTURINI a cura di, *op. cit.*, 9,10-19a.

<sup>29</sup> C.M. MARTINI S.I.E. e N. VENTURINI a cura di, *op. cit.*, 9,19b-25.

<sup>30</sup> C.M. MARTINI S.I.E. e N. VENTURINI a cura di, *op. cit.*, 9,19b-25.



Fig. 7

che Paolo non fuggisse, ma i discepoli nascosero il Santo in una cesta e di notte lo calarono fuori le mura, come si può vedere all'estrema destra nell'affresco.

Una volta uscito dalla città, San Paolo iniziò la sua predicazione presso gli abitanti della Grecia e dell'Asia Minore meritandosi il titolo di "apostolo delle genti"; continuò la sua missione nel Vicino Oriente e nelle zone di influsso ellenistico dove venne perseguitato dai suoi "ex-correligionari", fu lapidato a Listra e, creduto morto, venne portato fuori le mura della città, ma ancora vivo proseguì il suo cammino per diffondere la parola di Cristo. Tutti questi eventi non sono però riportati nelle nostre pitture, l'artista infatti, dopo aver affrescato nelle otto scene

iniziali gli episodi verificatisi prima e subito dopo la conversione, trascura tutto il periodo della predicazione per descrivere negli ultimi quattro riquadri alcuni avvenimenti accadutigli più tardi.

La storia prosegue con il Santo fuori le mura di Gerusalemme<sup>31</sup>; sono riportate le mura della città e l'imponente porta d'accesso dinanzi alla quale Paolo discute con un uomo, probabilmente con un altro cristiano.

Scorrendo lo sguardo ci si mostra poi l'episodio (fig. 7) in cui, incontrati gli anziani, racconta loro l'operato di Dio e successivamente entra nel tempio per la purificazione e l'offerta<sup>32</sup>. San Paolo è raffigurato seduto mentre parla ad una folla di uomini in un ambiente che potrebbe chiaramente alludere al

tempio del quale ci parlano i Sacri Atti.

La penultima scena descrive l'Arresto del Santo fuori dal Tempio. Paolo è circondato dai soldati e legato con alcune corde<sup>33</sup>. Gli Atti degli Apostoli riportano che fu condannato dopo l'arresto nel tempio e che in quell'occasione le dieci porte che immettevano nell'ambiente vennero chiuse: non a caso un tribuno viene rappresentato con una chiave in mano mentre si sta allontanando dal gruppo, forse proprio per eseguire questo incarico; si narra inoltre di una cosiddetta Fortezza Antonia che confinava con l'angolo nord-ovest della spianata del tempio e che era ad esso collegata tramite una scalinata. Nella nostra pittura un centurione indica a San Paolo una costruzione la quale, benché più che una fortezza sembri un palazzo signorile, non escluderei possa essere proprio il suddetto edificio realizzato dal nostro artista in maniera personale.

La vita dell'Apostolo prosegue con la sua prigionia svoltasi tra Gerusalemme, Cesarea e Roma ed i discorsi che lo stesso fece in sua difesa di fronte a Felice, re Agrippa e Festo per dimostrare come non disprezzasse la religione paterna e mostrare la propria innocenza. Tuttavia anche questi avvenimenti non vengono riportati nel nostro ciclo che si conclude, invece, con il Miracolo di San Paolo a Malta (fig. 8). Prima che ciò avvenisse il Santo fu imbarcato

<sup>31</sup> C.M. MARTINI S.I.E. e N. VENTURINI a cura di, *op. cit.*, 21,15-26.

<sup>33</sup> C.M. MARTINI S.I.E. e N. VENTURINI a cura di, *op. cit.*, 21,1-14 e 21,27-40.

<sup>32</sup> C.M. MARTINI S.I.E. e N. VENTURINI a cura di, *op. cit.*, 21,15-26.

Fig. 8



su una nave ancora carcerato, per essere giudicato dinanzi al tribunale di Cesare, ma una tempesta sconvolse la nave e solo le indicazioni di Paolo consentirono la salvezza di tutti i presenti<sup>34</sup>. Fu prima di giungere a destinazione che avvenne lo scalo a Malta: sull'isola i soldati raccolsero la legna e per scaldarsi accesero un fuoco, ma dal fascio di San Paolo uscì una vipera che gli si attaccò ad un dito. Tale episodio venne interpretato dagli abitanti del luogo, giunti a soccorrere gli stranieri, come segno del destino, come se Paolo fosse un assassino e la vipera il segno della provvidenza venuta per punirlo; ma il Santo non venne morso e con una lieve scossa della mano fece cadere il serpente sulle fiamme. Vedendolo salvo ed illeso i maltesi lo ritennero un dio e lo accolsero nelle loro case.

Il motivo per il quale siano stati scelti questi episodi piuttosto che altri ci è ignoto, così come è sconosciuta la ragione per la quale furono volute dalla committenza vicende della vita di questo Santo il cui nome non è legato a quello di alcun membro delle famiglie Chigi e Poggi. E' comunque molto probabile che questi casati fossero particolarmente devoti a San Paolo, inoltre gli stessi Chigi risultavano essere legati al Cristianesimo ad alla curia, possedevano infatti nella SS. Trinità la cappella di famiglia e dagli atti notarili emerge che sia gli stessi che Lucrezia Poggi fecero ricche donazioni alla chiesa sopracitata (vedere nota 13).

<sup>34</sup> C.M. MARTINI S.I.E. e N. VENTURINI a cura di, *op. cit.*, 28, 1-10.



Fig. 9

Le dodici scene si trovano all'interno di finte cornici che talvolta si dispiegano come bordature di tende con gli stemmi Chigi e Poggi: in particolare nel riquadro che riporta la Fuga di San Paolo da Damasco al centro di questo tipo di decoro compare il ramo di rovere.

Nella parte inferiore ogni storia è munita di un finto cartiglio dove in origine era probabilmente indicato il titolo di ogni specifico avvenimento; la decorazione presenta inoltre ai quattro angoli un motivo ornamentale costituito da una

coppia di colonne o pilastri colorati ed arricchiti da motivi poco consueti. Al centro di quelli che si potrebbero identificare come i capitelli di queste colonne si diparte un nastro che si collega ad una testina color oro posta nella parte centrale di tutta la composizione, da questa a sua volta un fiocco pendente sorregge un festone ricco di ogni tipo di frutta. Ad intervallare gli episodi paolini sono realizzati dei puttini telamoni di buona fattura che illusoriamente sorreggono la trabeazione.



Fig. 10

### Affinità con le opere del pittore Marzio Ganassini

Interessante è notare come questo ciclo abbia evidenti analogie con gli affreschi nel chiostro della chiesa della SS. Trinità, dove i Chigi possedevano la loro cappella.

la. L'opera riproduce scene della vita di Sant'Agostino attribuite a Marzio Ganassini.

Di questo artista<sup>35</sup> non si hanno molte notizie. Nato probabilmente a Roma dal pittore Antonio Orsini o Ossini noto come Cola Antonio, fu attivo dall'anno 1599 al 1620. Le sue opere certe sono una Natività nella Cappella della Madonna dei Monti ed alcuni affreschi nella Cappella dei Pescatori in S. Maria della Consolazione<sup>36</sup>. Nel 1606 affrescò le Storie di Sant'Agostino nel chiostro della SS. Trinità in Viterbo: "per maggior ornamento e decoro di quel bellissimo claustro, essendo prima bianco, il Sig. Jacomo Nini ... lo fece dipingere per mano d'eccellente Pittore"<sup>37</sup>. Questo Nini, con il proprio testamento del 9 dicembre 1594, rogato dal notaio Rosino Pennacchi, lasciò duecento scudi per far dipingere il chiostro della Trinità con storie agostiniane.

Nei libri dell'amministrazione del convento, datati 1606, sono indicate le spese che nel maggio di quell'anno si dovettero sostenere per il vitto dei pittori, inoltre il 30

settembre 1611 è registrato come fossero dovute "a maestro Marzio pittore ova n. 12 per ritoccare le pitture et ova n. 10 per lui cinque sere che veniva di notte"<sup>38</sup>. Oltre al nome di Marzio Ganassini non compaiono quelli di altri pittori anche se le lunette sono attribuite al viterbese Giacomo Cordelli che affrescò una parete del chiostro di Gradi, opera ormai andata perduta<sup>39</sup>. Il Ganassini risulta essere stato attivo anche in altri cantieri per l'esecuzione di alcuni lavori: sono sue le pitture nella Cappella della Madonna di Loreto alla Aracoeli a Roma, nella Cappella Nuova nel Palazzo dei Priori a Viterbo e nella Palazzina Montalto a Villa Lante in Bagnaia<sup>40</sup>.

Nel novembre 1606 Marzio Ganassini e Filippo Caparozzi accettarono di affrescare tre pareti, oltre a quella dell'altare, nella Cappella Nuova del Palazzo dei Priori seguendo il disegno di Domenico Bianchi per un compenso di cinquanta scudi<sup>41</sup>, ma nell'ottobre del 1613 vennero rimproverati per aver trascurato l'opera<sup>42</sup> che nell'aprile del 1615 non

<sup>35</sup> M. LACLOTTE, *Dizionario della pittura e dei pittori*, Torino 1989, p. 487. S. CAMILLI, *Direzione per osservare i monumenti più cospicui di Viterbo*, Viterbo 1824, p. 41.

F. NOACK, voce M. GANASSINI, in Thieme Becker XIII, Leipzig 1920, p. 147.

C. GRADARA PESCI a cura di, *Le Vite de' Pittori Scultori et Architetti dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano VIII del 1642*, di G. Baglione, Velletri 1924, I, p. 165.

<sup>36</sup> Vedere nota 35.<sup>37</sup> BIBLIOTECA CAPITOLARE DEL DUOMO DI VITERBO, Codice XXVIII, fogli 476-529.

Cronica della Chiesa e Convento della SS. Madonna della Trinità di Viterbo dell'ordine di S. Agostino, foglio 512.

<sup>38</sup> P.G. LEPORE O.S.A., *Il chiostro degli Agostiniani nel convento della SS. Trinità in Viterbo*, in "Bollettino Municipale di Viterbo", anno IV, mese di luglio, Viterbo 1931, pp. 8-9.

<sup>39</sup> Giacomo Cordelli nacque probabilmente a Viterbo nel 1578. Di lui sappiamo ben poco; figlio del pittore Carlo Cordelli, affrescò il chiostro di Gradi e le lunette di quello della SS. Trinità. (I. FALDI, *Pittori viterbesi di cinque secoli*, Milano 1970, p. 52).

<sup>40</sup> L. RUSSO, *S. Maria in Aracoeli*, Roma 1988, pp. 133-136.

M. PETRASSI, *L'arte del palazzo: leggenda storica e fede*, in "Palazzo dei Priori a Viterbo", Roma 1985, pp. 105-163.

C. CAROSI, *Note sul Palazzo Comunale di Viterbo*, Viterbo 1988, pp. 61 e 62.

P. CAVAZZINI, *New Documents for Cardinal Alessandro Peretti Montalto's Frescoes at Bagnaia*, in "Burlington Magazine" CXXXV, 1993, pp. 316-327.

G. BRIGANTI a cura di, *La decorazione pittorica della Palazzina Montalto*, in "La Villa Lante di Bagnaia", Milano 1961, p. 156.

L. SALERNO, *Guida Artistica*, in "Villa Lante di Bagnaia", Firenze 1969, pp. 20 e ss.

M. V. BRUGNOLI a cura di, *Le pitture della Palazzina Gambaia*, in "La Villa Lante di Bagnaia", Milano 1961, p. 115.

G. RUGGIERI, *Villa Lante*, Firenze 1998, p. 40.

C. LAZZARO, *The Villa Lante at Bagnaia*, Ph. d. dissertation, Princeton University, 1974, p. 210.

<sup>41</sup> In data 15 novembre 1608 i pittori Marzio Ganassini e Filippo Caparozzi si impegnarono con i conservatori Domenico Bianchi, Paolo Nini, Alessandro Mazzatosta e Gio. Lorenzo Franchini a "pingere et facere pitturas in Cappella Palatii, videlicet in tribus parietibus, sive facciatis, de celo ad terram, videlicet in pariete ubi est porta dicte Cappelle et aliis duabus contiguis ex utroque latere, et in eis pingere quid eis ordinatum fuerit ab ill.mo domino Doinico su-

pradicto, infra terminum totius mensis Januarii proximi, bene et diligenter, ac cum bonis coloribus, ad omnem ipsorum pictorum rem et facturam ac expensis, exceptuata incollatura ... pro pretio et mercede scudorum quinquaginta monetarum, iuliorum decem pro scudo" (BIBLIOTECA DEGLI ARDENTI DI VITERBO, "Riforme", vol. 75, c. 169).

<sup>42</sup> "16 ottobre 1613 al signor Marzio Ganassini pittore, Roma. Abbiamo fatto intimare messer Filippo Caparozzi, che finisca la pittura nella nostra Cappella, si come si è obligato in solido con V.S., non dovendosi più trattenerne un'opera così necessaria et tralasciata per spatio di tanto tempo. Però habbiamo voluto insieme con lui farlo sapere anco a V.S., acciò se ne venga a finir l'opera conforme all'obbligo suo, et non volendo venire, noi saremo forzati farla finire, et se si spenderà più, doverà V.S. rifarlo. Ma noi crediamo che non vorrà mancar

risultava ancora completata<sup>43</sup>. I quattro affreschi piuttosto grandi raffigurano Storie Mariane ed in particolare la Natività, la Presentazione al Tempio, lo Sposalizio e, per finire, l'Incoronazione. Il loro stato di conservazione non appare buono, soprattutto per un incendio che divampò nei locali nel 1817.

Cominciando a fare dei raffronti tra il Ciclo Paolino dei Chigi e le opere del Ganassini notiamo subito delle forti similitudini: se esaminiamo il riquadro che rappresenta San Paolo che predica nel tempio (vedere fig. 7) vediamo come la struttura sia notevolmente affine a quella con l'episodio in cui Sant'Agostino parla ad alcune genti (i manichei) (fig. 9). In entrambe le storie a sinistra abbiamo i Santi seduti che discutendo sollevano un braccio e stendono l'indice della mano come segno di insegnamento, mentre al loro fianco una colonna, posta sopra un alto basamento e avvolta da una tenda color porpora, compare quasi identica in tutte e due le scene. Come fondo nella storia paolina, a sinistra, troviamo una parete intervalata da una nicchia, mentre in quella agostiniana la parete è occupata da una finestra; in ambedue l'edificio si apre a destra con un grande finestrone, un balcone che lascia intravedere un cielo con nuvole. Un'ulteriore analogia è data dalla presenza di alcuni personaggi che, con dei libri in mano, ascoltano i Santi. Infine in entrambe le soluzioni compare un pavimento disegnato in prospettiva; lo

stesso pavimento che nella decorazione di Saulo è costituito da grandi riquadri bordati di bianco si ritrova poi in altre scene agostiniane.

Altre similitudini si possono riscontrare con il riquadro in cui Sant'Agostino incontra Sant'Ambrogio che presenta sullo sfondo delle mura cittadine tipologicamente vicine a quelle dipinte in alcuni episodi delle Storie Paoline: nella Lapidazione di Santo Stefano, nella Fuga di Saulo da Damasco ed ancora nel ritorno del Santo a Gerusalemme, dove i due personaggi che vi compaiono risultano notevolmente somiglianti nei tratti somatici ai due uomini che occupano il centro della composizione dell'Incontro nella pittura del chiostro.

Il volto dell'uomo seduto all'estrema sinistra nell'affresco che raffigura San Paolo mentre predica dinanzi ad un edificio sacro (vedere fig.5) è identico a quello di un uomo, posto sempre all'estrema sinistra, nella pittura con il battesimo (fig. 10) nella chiesa della SS. Trinità: entrambi hanno una parte della mascella destra coperta dalla spalla ed i tratti somatici sono così vicini che sembra che l'artista abbia raffigurato la stessa persona nei due cicli.

Affinità si riscontrano anche per le finestre nella trabeazione e nei vetri che presentano una sorta di palline bianche che danno quasi la sensazione di essere dei fiocchi di neve, nonché per alcune strutture architettoniche. Interessanti sono anche il motivo decorativo, che si



Fig. 11

trova nelle colonne-pilastro agli angoli del Ciclo Chigiano e in alcune colonne-pilastro degli affreschi di S. Agostino, ed il motivo a dentelli attraversato da un ramo di verzura dipinto nelle travi portanti

del suo debito, come la preghiamo a fare, et avvicinarci quanto prima l'animo suo (BIBLIOTECA DEGLI ARDENTI DI VITERBO, "Letterario" XIII, c. 36).

<sup>43</sup> A. CAROSI, *op. cit.*, Viterbo 1988, p. 30 e pp. 61-62.



Fig. 12

nella Stanza di San Paolo e presente nella cornice in finto marmo che percorre tutta la parte superiore degli affreschi del chiostro. Simili sono anche i muscolosi polpacci dei personaggi protagonisti di entrambe le composizioni, il modo di realizzare i tendini proprio sopra il tallone e dietro al ginocchio, nonché i piedi ed i malleoli.

Anche gli affreschi della Cappella del Palazzo dei Priori sono dei palesi rimandi al nostro ciclo: osservando, infatti, l'uomo posto di spalle a destra nell'affresco della SS. Trinità e quello dipinto nella stessa posizione nella Presentazione della Vergine al Tempio, nella Cappella suddetta, si evidenzia una forte somiglianza, mentre

il sacerdote di questa scena presenta delle analogie con quello del Ciclo Chigiano. Simili sono poi i pavimenti, i panneggi ed i volti di alcuni personaggi presenti in tutti e tre le composizioni.

A Bagnaia, la presenza del Ganassini è confermata dalle parole di Agostino Tassi, anch'egli pittore attivo nelle decorazioni della Palazzina Montalto. Proprio in occasione di un processo avvenuto nel 1619, pubblicato dal Bertolotti<sup>44</sup>, lo stesso Tassi in data 8 ottobre afferma: "Sei anni sono fui a lavorare a Bagnaia nel Barcho del Sig.r cardinale Montalto. E fra i miei garzoni e lavoratori avevo Claudio Borgognone francese, Bartolomeo Fiammengo, Martio Garassini. Non erano al soldo mio,

bensì del cardinale; io però era capo et haveva cura de tutti"<sup>45</sup>.

Al piano superiore nell'ingresso sono affrescate due Storie di Alessandro Magno, quella di destra viene attribuita da Luigi Salerno a Marzio Ganassini ed al Cavalier d'Arpino; confrontando alcuni elementi presenti nella Battaglia con altri del Ciclo di San Paolo appaiono evidenti affinità: il cavallo rampante posto all'estrema sinistra dell'affresco è quasi identico a quello collocato nella stessa zona nell'episodio di Saulo dinanzi al Sommo Sacerdote ed il cavaliere in groppa al suo destriero, nella Battaglia di Villa Lante, appare assai somigliante a quello presente nel riquadro che riproduce la Conversione del Santo.

### Affinità con Villa Lante e con le opere di Agostino Tassi

Il ciclo con le Storie Paoline in Palazzo Chigi mostra delle somiglianze anche con alcuni affreschi, attribuiti al Tassi<sup>46</sup>, presenti nelle lunette della scaletta che porta alla Sala dei Paramenti nei Palazzi Vaticani nonché con una scena, nella Sala del Trono, raffigurante la Decapitazione di San Paolo ritenuta opera della scuola del Cavalier d'Arpino<sup>47</sup>. Ancora più vicini al Ciclo Chigiano sono gli episodi raffiguranti le Storie di Santo Stefano nella Stanza di San Lorenzo della Palazzina Gambarà,

<sup>44</sup> A. BERTOLOTTI, *Agostino Tassi, suoi scolari e compagni pittori in Roma*, in "Giornale di Erudizione Artistica", vol. VI, fasc. VII e VIII, 1976, pp. 208 e ss.

<sup>45</sup> G. BRIGANTI, a cura di, *op. cit.*, Milano 1961, p. 156.

<sup>46</sup> F. CAPPELLETTI, *Il trattamento dei virtuosi. Le collezioni seicentesche di quadri dei Palazzi Mattei a Roma*, Roma 1994, pp. 15 e ss.

<sup>47</sup> Vedere nota 46.



Fig. 13



Fig. 14

benché si possa subito vedere che le opere sono di mano diversa, la struttura e l'impostazione nella Lapidazione di Santo Stefano e la scena con Saulo dinanzi al Sommo Sacerdote, nonché quella con San Paolo al cospetto di Anania, sono affini ad alcuni riquadri di Villa Lante i quali sono attribuiti a Giovan Battista Lombardelli<sup>48</sup>.

Si è notato come le pitture di Bagnaia siano un'ottima pietra di paragone per gli affreschi del nostro palazzo, infatti, le Storie Paoline sono intervallate da angioletti telamoni, dai volti paffuti e dalle guance rosate, le cui fattezze risultano innegabilmente somiglianti a quelle dei puttini che si articolano nel fregio del Salone di Conversazione della Palazzina Montalto.

L'angioletto, riprodotto di spalle, che tiene con la mano destra la mezza luna dei Poggi (fig. 11) è chiaramente assai vicino, per quanto concerne i tratti somatici, al putto che si china verso un compagno situato nell'angolo nord-ovest del fregio a Villa Lante (fig. 12): i capelli biondi ondulati e mossi dal vento, il naso tondeggiante, i grandi occhi, le labbra ed il viso paffuto sono molto simili.

Anche l'angelo posto ad intervallare l'episodio di San Paolo con Anania e l'episodio del Battesimo si avvicina nelle forme e nelle fattezze a quello con la camicia verde che gioca con la criniera di un leone.

Un altro piccolo telamone, che con la mano destra ed il capo piegato per lo sforzo regge la trabeazione (fig. 13), somiglia nei tratti del viso al "bimetto" che tira per un braccio un puttino seduto sulla groppa di un leone (fig. 14); così pure l'angioletto che versa dell'acqua da una piccola brocca, raffigurato con un volto giocondo e labbra sorridenti e dalle guance rosse e paffute (fig. 15), è affine a quello dai capelli argentati che, abbracciando un suo compagno, sorregge con la mano destra una stella a più punte (fig. 16).

Dei riscontri si hanno anche per quanto riguarda i corpi "cicciozzellati", i ventri e le gambe abbondanti ed i drappi che coprono in parte alcune figure.

Il fregio di Bagnaia viene attribuito ad Agostino Tassi<sup>49</sup>. Che l'artista dipinse varie opere nella Palazzina Montalto è confermato nella sua biografia scritta da Giovan Battista Passeri<sup>50</sup>, nonché

in un processo del 1619. Il suo genere pittorico è incentrato su paesaggi e vedute prospettiche, ma mostra anche una notevole abilità nella resa anatomica e somatica delle figure umane.

Oltre al Tassi alla decorazione intervennero altre personalità, in particolare è da ricordare il Cavalier D'Arpino sotto la cui direzione si svolsero questi lavori tra il 1613 ed il 1615.

Ad Agostino Tassi si deve l'impianto prospettico della loggia i cui porta a compimento le sue ultime esperienze maturate nella Sala Regia del Quirinale e nel Casino delle Muse a Palazzo Rospigliosi. Le voliere, gli elementi pittorici e l'idea di sfondamento erano, infatti, già presenti nelle pitture al Quirinale<sup>51</sup>.

Problemi di attribuzione sono sorti per le quattro figure allegoriche della loggia in quanto secondo il Passeri si devono ad Orazio Gentileschi che già aveva lavorato con il Tassi a Palazzo Rospigliosi, ma la tipologia dei volti, i panneggi e la resa pittorica sembrano escludere la mano del Gentileschi che non doveva comparire a fianco di Agostino poiché in quel periodo erano tra loro in lite a causa

<sup>48</sup> M.V. BRUGNOLI, a cura di, *op. cit.*, Milano 1961, p. 115.

G. RUGGIERI, *op. cit.*, Firenze 1998, p. 40.

<sup>49</sup> L. SALERNO, *I pittori di vedute in Italia (1580-1830)*, Roma 1991, pp. 14-15.

T. PUGLIATTI, *Agostino Tassi, tra conformismo e libertà*, Roma 1977, pp. 17-23 e 25-29.

P. CAVAZZINI, *Palazzo Lancellotti ai Coronari*, Roma 1998, pp. 171-192.

G. BRIGANTI, *op. cit.*, Milano 1961, pp. 155 e 156.

L. SALERNO, *op. cit.*, 1969, p. 35.

G. RUGGIERI, *op. cit.*, Firenze 1998, p. 40.

F. CAPPELLETTI, *op. cit.*, Roma 1994, pp. 15-17.

<sup>50</sup> G.B. PASSERI, *Vite de Pittori, Scultori et Architetti che hanno lavorato in Roma morti dell'anno 1641 sino all'anno 1673*, a cura di J. Hess, Lipsia e Vienna 1934, pp. 123 e ss.

<sup>51</sup> F. BORSI-C. BRIGANTI, *Il Palazzo del Quirinale*, Roma 1982, pp. 7 e ss.

L. LAUREATI-L. TREZZANI, *Il patrimonio artistico del Quirinale. Pittura antica: la decorazione murale*, Milano

1993, pp. 313-314.

J. HESS, *Agostino Tassi, der Lehrer des Claude Lorrain*, Munchen 1935.

M.R. WADDINGHAM, *Alla ricerca di Agostino Tassi*, in "Paragone" n. 139, 1961.

A. BERTELOTTI, *op. cit.*, Firenze 1976, pp. 208 e ss.



Fig. 15



di un processo per stupro avvenuto nel 1612<sup>52</sup>.

La loggia dunque si deve considerare nel suo insieme opera del Tassi così come il fregio del grande Salone di Conversazione nel quale il gioco prospettico del finto cornicione, lo spazio continuo, le stelle definite "matematiche" sono elementi propri del suo stile<sup>53</sup>.

I pittori, o il pittore, che si sono occupati della realizzazione del Ciclo Chigiano sono molto vicini stilisticamente a questi artisti qui analizzati e, a mio giudizio, risultano essere maestri dotati di una certa capacità artistica. La fattura e lo stile delle Storie di San Paolo sono piuttosto buoni e dettagliati nei particolari, inoltre la mano che si è occupata degli angioletti rivela un'elevata capacità per quel che concerne il rispetto delle proporzioni anatomiche e la tecnica pittorica; anche l'attento studio dei frutti nei festoni sottolinea l'alta qualità di questi affreschi.

*Desidero ringraziare i proprietari del palazzo in particolare il Signor Luciano Egidì per la disponibilità, la cortesia e l'amicizia che da anni mi dimostra.*

Fig. 16

<sup>52</sup> G. BRIGANTI, *op. cit.*, Milano 1961, pp. 158-159.

<sup>53</sup> Importante comunque è ricordare che, oltre al fregio del Tassi, ai lavori del Salone intervennero il Cavalier d'Arpino ed altri artisti che parteciparono alla realizzazione delle stanze ad esso adiacenti: la Sala della Fama, quella della Gloria, la Saletta con le Storie del Vecchio Testamento ed il Gabinetto di Loth. Le loro mani si in-

trecciarono e sovrapposero impedendo di individuare con esattezza la paternità di ogni opera. Nella decorazione della Palazzina Montalto furono attivi, infatti, Niccolò Trombetta, Cecco del Caravaggio, Prospero Orsi detto Prosperino delle Grottesche, Filippo Francini e Marzio Ganassini (L. SALERNO, *Cavalier d'Arpino, Tassi, Gentileschi and their assistant*, in "The Connoisseur", 1960, vol. CXLVI,

pp. 157 e ss.; E. ROTTGEN a cura di, *Il Cavalier d'Arpino*, Catalogo della Mostra, Roma 1973, pp. 47-53; L. SALERNO, *op. cit.*, 1969, pp. 35 e 36; G. BRIGANTI, *op. cit.*, Milano 1961, pp. 156 e 157; G. RUGGIERI, *op. cit.*, Firenze 1998, p. 40).

## ERRATA CORRIGE

**Dal nostro collaboratore Genaro Esposito, riceviamo e pubblichiamo:**

Nonostante la massima cura prestata nella correzione e riletture di ogni lavoro, qualche svista è pressoché inevitabile. Segnalo di seguito un refuso relativo all' articolo da me pubblicato sul precedente numero di questa rivista, dal titolo: "Giuseppe Bastiani a Caprarola, Un pittore per i Gabinetti dei Prelati di Palazzo Farnese, per gli oratori di S. Anna e S. Lucia", scusandomi con i lettori interessati.

Le note n° 8 e 9 vanno invertite e corrette nel seguente modo: la nota n° 8 diventa:

8 Un'altra sfera presenta il campo diviso in due longitudinalmente, nella metà sx è una banda marrone scuro orizzontale in campo rosso, nella metà dx sono tre bande azzurre in campo oro, stemma riconducibile alla casa degli Asburgo.

La nota n. 9 diventa:

9 L'ultima sfera presenta il campo bianco con 5 scudi azzurri posti a croce, il campo è delimitato da una banda marrone costellata da lo torri, questo stemma è riconducibile alla casata dei Braganza del Portogallo.