Università degli Studi Roma Tre
Dipartimento Studi Storico artistici
Scuola Dottorale in
Culture della trasformazione della città e territorio
Sez. Storia e Conservazione
Dell'oggetto d'arte e architettura
XXI Ciclo

TESI DI DOTTORATO

La pittura a L'Aquila 1560-1630

Dottoranda
Arianna Petraccia

Coordinatore Scuola Dottorale
Prof.sa B. Cinelli

Tutor
Prof.sa G.Sapori

Indice

La Pittura a L'Aquila

1560-1630

Introduzione ……..7

1. La città di L'Aquila nell'assetto politico italiano fra Cinquecento e Seicento……9
2. Committenti, collezionisti ed eruditi……39
3. Trasformazioni urbane, rinnovamento e costruzioni ex novo di chiese e residenze…….55
4. La cultura e la produzione artistica……129

Catalogo I-II

Appendice Documentaria

Bibliografia

Ringraziamenti

Scrivere i ringraziamenti (dire *tabula gratulatoria* mi pare tolga slancio e sincerità) alla fine di un lavoro significa ripercorrere una storia costellata di momenti belli e momenti meno facili e ricordare chi ne è stato attore ed interprete, e come ogni storia ha un ordine di comparizione che non vuol essere anche d'importanza dei citati.

Al Prof.Daniele Benati e alla Prof.sa Rossana Torlontano che *ab origine* mi hanno insegnato a conoscere ed amare la mia terra, scoprendo l'impensabile e soprattutto un ringraziamento particolare per gli anni sereni di scambio (anche conviviale) e condivisione, lusso che non a tutti è concesso.

A seguire, il Dott.Federico Giannini e la Dott.sa Paola Tarantelli, perché tra Medio Evo e Settecento…*in medium stat virtus:*grazie per la condivisione di tutto, gioie e 'dolori'.

Un ringraziamento che purtroppo è ormai un ricordo affettuoso ed ancora doloroso, alla Dott.sa Giovanna Lippi, archivista ed epigrafista dell'Archivio di Stato dell'Aquila, vittima del sisma del 6 aprile 2009: senza di lei, il suo entusiasmo e la sua voglia di insegnare e condividere gran parte di questo lavoro non sarebbe stata possibile. Io ho perso un'amica, ma sono sicura che nutriti gruppi di dottorandi e dottori, laureandi e laureati, debbano a Gianna ed alla sua infinita disponibilità, simpatia e pazienza, tanti loro lavori, o cosa ancora più preziosa, l'autonomia in un archivio. Voglio ringraziarla qui ancora una volta insieme a Paolo Seccia ed al personale dell'Archivio di Stato dell'Aquila e della Deputazione di Storia Patria, per avermi fatto sentire sempre accolta e per tutte quelle giornate in cui fare ricerca è stata una cosa bellissima.

Alle colleghe del XXI ciclo, Dott.se Valeria Rotili, Laura D'Angelo, Giovanna Donadoni per questi ultimi quattro anni.

Alla famiglia De Luca Mastrolilli per l'ospitalità costante ed alla piccola Marta che ha allietato le mie permanenze romane.

Al Prof.Valentino Pace per gli scambi epistolari "cinquecenteschi" chiarificatori.

Alle funzionarie della Sovrintendenza BSAE L'Aquila, Dott.sa Veronica De Vecchis e Dott.sa Barbara Dall'Orso, augurando che al più presto tutto riprenda il suo corso "normale".

A Gino di Paolo e Matteo Ciavattella, alla cui professionalità e bravura si deve la parte migliore del corredo fotografico, grazie per la disponibilità totale e per

A L'Aquila e agli Aquilani che ogni giorno incontravo.

A tutta la mia famiglia che ha collaborato attivamente perchè potessi completare la stesura del lavoro e "perché solo quando si hanno radici ci si sente veramente liberi" .

Ed infine, a Fabio e a mio figlio Alessandro, nato nel giugno 2009, veri motori di tutto, che ogni giorno mi ricordano quale ne è il vero senso. Sperando di poter portare Alessandro a conoscere L'Aquila, così come l'ho potuta conoscere e vivere io fino al 6 aprile 2009.

A.P.

Introduzione

Il lavoro presentato in quest'occasione non pretende di essere esauriente, ma ha avuto come obbiettivo costante quello della ricostruzione di un contesto che potesse essere utile per comprendere i singoli episodi di cui lo studioso si volesse interessare. Una linea guida da tracciare era indispensabile, almeno per una corretta percezione diacronica di quella che fu la cultura artistica di una città come L'Aquila, caratterizzata d auna spiccata autonomia ed una vivacità culturlae che l'hanno sempre sollevata dal canto corale del Regno di Napoli entro cui cerat storiogrfaia l'aveva "appiattita". Per introdurre il lavoro, mi eprmetto di citare un brano di Ferdinando Bologna, pioniere di tali studi, ed esmplificativo di metodologie applicate durante questa ricerca:

"*Il problema sarà semmai di chiarire che, una volta riconosciuta la maggiore validità del criterio antropologico in senso lato, non si vede per quale ragione i criteri "sincronici" elabortai per studiare le culture subalterne non debbano confrontarsi ed integrarsi con i metodi prevalentemente diacronici elaborati sul terreno delle culture egemoni. Contestate le ragioni classistiche e/o razzistiche della discriminazione, rivendicato il comune denominatore antropologico dei due ambiti culturali, il problema delle trasformazioni del tempo non può non riguardare egualmente entrambi, pur variando le durate e le circostanze storiche di fatto."*[1]

[1] . F. Bologna, *I metodi di studio dell'arte italiana e il problema metodologico oggi*, in Storia dell'arte italiana Questioni e metodi vol. 1 Einaudi 1979 pp.165-1

CAPITOLO I

La città di L'Aquila nelle vicende politiche in Italia fra Cinquecento e Seicento

La storiografia sul Cinquecento e sul Seicento Aquilani indica la rivolta antispagnola del 1528, la separazione della città dal contado e l'infeudamento a capitani spagnoli quali eventi di rottura all'interno del corso storico e culturale del capoluogo abruzzese[2] che avviarono una fase di depressione economica e demografica durata sino al XVIII secolo.

Questa linea interpretativa degli eventi prese forma nelle parole dell'Antinori :

"Si sono scritti finora gli Annali della città dell'Aquila come città doviziosa e di domini; si scriveranno in appresso gli annali come di città povera e di servitù; col nome d'Aquila s'è intesa fin qui la città e tutte le terre di suo vasto contado, che con quelle facevano un corpo solo; col nome d'Aquila in avanti non s'intenderà che le mura stesse nelle quali è situata e recinta la stessa città."[3], per essere poi ribadita con enfasi risorgimentale nel secolo XIX, fino a confluire nel più ampio giudizio storiografico negativo del secolo scorso sulla dominazione spagnola in Italia.

Gli studi più recenti sono tornati su questo giudizio assoluto[4], permettendo di revisionare il profilo aquilano ed inserire la città a pieno titolo nel più ampio processo di trasformazione dei centri urbani nell'età moderna, cogliendone aspetti di ripresa economica, sociale, culturale.

Il primo trentennio del Cinquecento fu scandito dall'avventura monocratica di Ludovico Franchi, che spalleggiato da Fabrizio Colonna e dagli spagnoli stessi[5] mise in atto politiche tese a salvaguardare spazi di autonomia commerciale alla città ma l'oligarchia cittadina, che già aspirava all'ascesa

[2] La bibliografia moderna su questa fase storica aquilana è vastissima; G. Equizi, *Storia dell'Aquila e della sua Diocesi*, Torino 1957; R. Colapietra, *Dal Magnanimo al Masaniello*, Salerno 1972; Idem, *Spiritualità, coscienza civile e mentalità collettiva nella storia di L'Aquila,* L'Aquila 1984*;* Idem, *L'Aquila dell'Antinori. Strutture sociali ed urbane della città nel Sei e Settecento*, L'Aquila, Colacchi 2002; E. Pontieri, *Il comune di L'Aquila nel declino del Medioevo*, l'Aquila 1978, A. Clementi E. Piroddi, *L'Aquila*, Bari 1986 pp.30-74; Idem, *Momenti del Medioevo Abruzzese*, Roma 1976, A. Clementi, *Storia dell'Aquila: dalle origini alla prima guerra mondiale*, Bari 1997, mentre per una bibliografia aggiornata oltre tutta la precedente R. Ricci, *Profilo storico*, pp.13-26 in AA.VV., *L'Abruzzo dall'Umanesimo all'età Barocca*, a cura di U. Russo-E.Tiboni, Chieti 2002, L. Lopez, *Aquila*, pp. 515-538 ibidem.

[3] Antinori A. L., *Annali degli Abruzzi dall'epoca preromana fino al 1717 dell'era volgare* , XVIII sec. ms. vol. XIX c. 13 r., a. 1530, Biblioteca Provinciale dell'Aquila "S. Tommasi" (d'ora in poi BPA).

[4] Le aperture critiche più aggiornate e le linee di ricerca attuali sono ben descritte in Gaetano Sabatini*, Proprietà e proprietari a L'Aquila nel contado. Le rilevazioni catastali in età spagnola,* Napoli, Ed.Scientifiche italiane 1995, R. Ricci, *Profilo storico*, pp.13-26 in AA.VV., *L'Abruzzo dall'Umanesimo all'età Barocca*, a cura di U. Russo-E.Tiboni, Chieti 2002, L. Lopez, *Aquila*, pp. 515-538 ibidem.

[5] Franchi nel 1503 aveva guidato nella battaglia di Cerignola gli esuli Aquilani a fianco degli Spagnoli, ottenendo per la fedeltà dimostrata la Contea di Montorio, sino ad allora della storica famiglia dei Camponeschi.

nobiliare[6], si sentì ostacolata dalle sue politiche familiari spregiudicate e lo accusò di parteggiare per la Francia decretandone la fine ed attirando sulla città il sospetto spagnolo che divenne ira nel 1528 quando l'ultima incursione delle truppe francesi di passaggio[7] esasperò la popolazione del contado che insorse.

Nel 1529 Filiberto Chalons, principe D'Orange, fu inviato da Carlo V per sopprimere qualunque velleità autonomistica cittadina attraverso la *normalizzazione*[8] *spagnola,* cioè il definitivo adeguamento alla struttura accentratrice imperiale, che in perenne crisi di liquidità e bisognosa di risorse abbondanti vedeva nella ricchezza e nella produttività aquilana una soluzione alle sue necessità : fu imposta la taglia di 100mila scudi [9] per salvare la città da altro saccheggio, gli argenti in città furono depredati, iniziò la costruzione del forte *Ad reprimenda audacia aquilanorum* [10]e colpo di grazia, abolizione della giurisdizione dalla città sul contado infeudato a spagnoli e filospagnoli, indubbiamente il risultato più notevole e duraturo del *trend* assolutistico imperiale[11], iniziato in sordina con la dominazione del Franchi. Per usare l'espressione guicciardiana "*la città fu male trattata*" ma mai perse consapevolezza di essere simbolo di autonomia in una regione dalle caratteristiche spiccatamente feudali.

Fu questa la prima fase della *rifeudalizzazione*[12] che, insieme all'antica autonomia, distrusse la singolare struttura città-territorio alla base della vita

[6] Lo strapotere esercitato dal Franchi impediva alle famiglie d'orbita filospagnola di crescere socialmente come ambito e quando il Regno di Napoli rientrò nella politica d'equilibrio europea superando il livello peninsulare, fu chiaro che l'Aquila avrebbe perso qualunque prerogativa particolaristica dovendosi omologare all'intera struttura spagnola, nella cui orbita ricadeva.

[7] Il problema dello stanziamento di milizie di passaggio che vessavano il territorio era antico: l'ultimo era stato quello delle truppe spagnole che accorsero in aiuto di Giulio II per la battaglia di Ravenna. Il quadro storico è tracciato vivacemente da Matilde Oddo Bonafede, *Storia popolare della città dell'Aquila degli Abruzzi*, L'Aquila 1889, rist. anastatica ed. Forni Bologna 1980. La posizione strategica della città ai confini delle più grandi estensioni territoriali pontificie e spagnole, sulle principali direttrici commerciali verso la Marca, l'Umbria e Firenze, oltre che snodo tra il versante tirrenico e quello adriatico,la rendeva particolarmente appetibile soprattutto per i fiorentini interessati alla presenza costante alla Fiera di Lanciano. P. Pierucci, *L'economia abruzzese nella crisi del Seicento,* in "*L'Abruzzo dall'Umanesimo all'età Barocca*"… op. cit., pp. 27 ss.

[8] In tal senso si esprime Cortese in *I Libri dell'Estado* dell'Archivio Generale di Simancas (Valladolid) editi a c. di N. Cortese, in *Archivio Storico delle Provincie napoletane*, 1950.

[9] L'importanza della città sullo scacchiere economico europeo e la rilevanza dell'evento sono testimoniate dall'offerta del pagamento del rimanente della taglia vessatoria da parte dei due mercanti tedeschi, Francesco Incuria e Angelo Scauro, esportatori di zafferano, che speravano con tal gesto di ottenere il monopolio sulla preziosissima spezia aquilana che circolava in tutta Europa. Per la realtà economica aquilana e i suoi punti di forza (la fioritura imprenditoriale e l'export di lana e seta in Italia e in Europa, le spezie) di debolezza (il passaggio dalla mentalità imprenditoriale a quella immobiliarista delle rendite nell'ultimo decennio del XVI secolo soprattutto) e riflessi sulla vita sociale e culturale della città (le cartiere di Vetoio e l'exploit pubblicistico e del mercato del libro dalla fine del XV secolo in poi) è G. Pezzoli, *Alcuni aspetti economici e sociali dell'Aquilano tra il XVI e XVII secolo -un manoscritto aquilano del XVII secolo*, L'Aquila 1982.

[10] L'imposizione della costruzione del castello, fu un chiaro segnale di dominazione assoluta, iniziata nel 1535 con l'invio dell'architetto incaricato, Pirrus Aloysius Escrivà, M.Oddo Bonafede, *Storia Popolare della città dell'Aquila degli Abruzzi*, Bologna, 1970, p.208. In realtà la temibile iscrizione "*Ad reprimendam audaciam Aquilanorum*" non compare nel ricco fastigio in pietra dell'ingresso del forte, la prima che ne rileva la mancanza analizzando le motivazioni della diffusione del motto nella letteratura e nella percezione collettiva nel corso dei secoli è S.Mantini, *L'Aquila spagnola-Percorsi di identità, conflitti, convivenze*, L'Aquila 2008, pp.315 ss.

[11]R. Colapietra, *L'Abruzzo da Federico II ai giorni nostri, profilo storico critico,* L'Aquila, 1995, pp.15 ss.

economica del vastissimo *comitatus* aquilano che si estendeva per un raggio di oltre 40 km[13]: prima del 1529 la città era stata un sistema giuridico-economico pluralista ed integrato con un suo equilibrio produttivo, dopo tale data la città fu ridotta entro le mura spagnole, con pesanti anomalie fiscali[14] che la misero in ginocchio.

Il danno economico causato dall'infeudamento e dal conseguente mutamento del regime tributario fu immediatamente evidente alla Magistratura cittadina che nel 1537 inviò in missione diplomatica[15] l'umanista Mariangelo Accursio[16] ed il letterato Alessandro Trentacinque allo scopo di ottenere la reintegra dei castelli[17], sancita dal privilegio imperiale emanato dal Vicerè Don Pedro de Toledo che rimase disatteso per l'opposizione dei nuovi feudatari spagnoli; oltre le motivazioni economiche addotte[18], l'Accursio per primo operò un recupero storiografico consapevole del privilegio imperiale (presunto federiciano) di fondazione della città[19] presentato a Carlo V per liberare L'Aquila dal giogo del nuovo sistema con il chiaro intento di legittimare l'autorità "libera" aquilana fin dalla fondazione della città. L'Aquilano fu significativamente abbandonato dal consiglio cittadino che lo lasciò in povertà a provvedersi di tutto mentre inseguiva Carlo V: come interpretare questo silenzio in una questione che riguardava l'intera città ridotta allo stremo, se non una strisciante ed opportunista

[12] Per alcune differenze sostanziali rispetto al feudalesimo originario si veda G. Pezzoli, As*petti economici e sociali nell'aquilano op. cit*. p.8.

[13] Il legame città-contado era fondamentale per l'economia di entrambi: il contado produceva materie prime grezze che in città venivano trasformate ottenendo il sigillo delle Arti e quindi immesse sui circuiti internazionali dell'epoca.

[14] La secolare causa della *buonatenenza* riguardava la pertinenza dei beni nel contado al catasto della città o del contado si trascinò fino al Settecento, vinta da Carlo Franchi ripristinando il sistema più favorevole precedente all'infeudamento. A. Clementi, *Storia dell'Aquila*,… op. cit., p. 103.

[15] L. Palatini, *La questione della reintegrazione del dominio dell'Aquila sulle castella del contado*, Bollettino Deputazione Abruzzese Storia Patria (d'ora in avanti BDASP) 1897. Le ambascerie continuarono con Giovan Battista Perella nel 1559 e Carlo Alfieri nello stesso anno a Napoli (aprile e maggio). Cesare Rivera, Rettore dello studio di Bologna nel 1564-1565, partì alla volta di Madrid nel 1585-6 e contemporaneamente a lui Bartolomeo Porcinari andò in Fiandra con lo stesso scopo, a chiedere l'intercessione del Duca di Parma: l'elenco testimonia la resistenza del volere autonomistico fin quando non rimase che una sorta di malinconico vagheggiamento che assunse forme culturali più che economico-politiche.

[16] L'Accursio, più noto in Spagna come archeologo, epigrafista e fondatore dell'Università Complutense Madrilena durante gli anni al servizio dei Marchesi di Brandeburgo entro l'itinerante corte carolina, inizia ad emergere oggi quale chiave di volta negli sviluppi culturali aquilani: esponente di spicco della cultura antiquaria nella Roma di Leone X , in rapporto con il Goritz, Sansovino, Fra' Giocondo ed altri nomi di prima levatura, è un fondamentale anello di congiunzione con la cultura romana fin dagli inizi del Cinquecento che porta oggi a sganciare L'Aquila dall'esclusiva dipendenza culturale napoletana fino ad ora sostenuta in letteratura. Il profilo biobibliografico più aggiornato cui si rimanda per la bibliografia precedente oltre che per nutrito corpus letterario dell'autore è di A. Petraccia, *Accursio Mariangelo*, in *Dizionario Biografico Gente d'Abruzzo*, vol. 1 pp.15-26, Ed. Andromeda, Colledara 2006.

[17]Le motivazioni che convinsero Carlo V furono le prospettive di perdita economica in caso di infeudamento a chicchessia, spagnolo o no, che avrebbe assorbito le rendite territoriali distraendole dalle casse regie.

[18] L'Accursio argomentò che l'infeudamento, sebbene a fedelissimi alla corona Spagnola, avrebbe sottratto alle casse reali un volume notevole di introiti fiscali.

[19] L'intera vicenda è ripercorribile con l'ausilio di lettere dell'Accursio rinvenute nel secolo scorso, in G.Pansa, *Otto lettere inedite del celebre umanista Mariangelo Accursio relative all'ambasciata a Carlo V in Germania e nuova critica al diploma federiciano di fondazione dell'aquila contro gli antichi e moderni detrattori di esso*, in BDASP 1903 pp.3-60.

adesione all'assolutismo spagnolo iniziata fin dalla ratifica dell'infeudamento nel 1533?

In questo stesso anno era stato presentato a Napoli da Antonbattista Antonelli[20] un primo ragionato progetto di riforma istituzionale che mirava a ridurre per motivi economici le cariche di governo ed all'interno di cui era il permesso concesso agli incaricati di governo esponenti delle Arti di tornare alle proprie attività imprenditoriali; il progetto, riproposto nel 1544, fu accolto con la specifica dell'elezione del camerlengo richiesto con il significativo comparativo *"nobiliores"* [21]. Sebbene le proposte fossero oggettivamente motivate furono la prima virata in senso oligarchico che estrometteva dal governo le classi produttive dell'antica floridezza aquilana con un'evoluzione costante durata fino al XVII secolo inoltrato, mentre i nuovi "nobiliores"inseguirono qualunque carica avesse un risvolto di prestigio indipendentemente dall'utilità sociale, badando a non praticare "arte meccanica e manuale"[22], categoria che comprendeva la mercatura, reale origine della floridezza della città.

Il giudizio di Francesco Antonio Cesura[23], storico cittadino 600sco che non ebbe concezione seicentesca della nobiltà e della sua funzione, è illuminante: *"Questa riforma così inorpellata fu il primo mantice per sollevar il fumo dell'Ambizione […]cresciuto il desiderio di dominare, si cercava d'escludere i popolari dal governo del pubblico. E i popolari, vedendosi esclusi a fin di giungervi, lasciaron le loro arti per acquistar grado; onde la città che per via di mercatura s'era accresciuta, per mezzo d'ambizioni di viver d'entrate in un paese non proprio a tal mantenimento, divenne povera; e le famiglie s'andarono estinguendo per necessaria conseguenza del nuovo sistema".*

---

[20] La proposta dell'Antonelli non fu immediatamente accolta e per un effettivo restringimento del numero di eleggibili ed eletti si dovette aspettare il 1544 quando i Signori assicurarono Alessandro Oliva (agente aquilano a Napoli) di aver inviato al Consiglio Collaterale la lista di nomi eleggibili secondo l'ordine ricevuto, precisando inequivocabilmente che "*per ordine ricevuto solo si lassò di ricapare i nobili dai meno nobili*", in Lopez L*., Gli ordinamenti municipali dell'Aquila dalle origini al 1806,* L'Aquila 1982, pp.105 ss. si trova l'intero svolgimento dell'evoluzione amministrativa in senso oligarchico vissuta dalla città fino a tutto il XVII secolo.

[21] Il comparativo associato al camerlengato esprimeva la nuova realtà aristocratica per cui in città erano *homines* la cui "virtù" apriva la strada alle successive generazioni, rilevando l'antichità di casato e la ricchezza insieme alla nuova nobiltà, tale per titolo culturale (il dottorato), per cui necessitavano in ogni caso mezzi economici e accorte politiche matrimoniali; per questi ultimi, la chiamata al governo, significava il definitivo riconoscimento del proprio blasone, oltre ad esenzioni fiscali, in area spagnola soprattutto a dottorati dell'Università di Bologna su suolo italiano (in questo senso va ricordato l'aquilano Cesare Rivera, parente del primo camerlengo filospagnolo Giancarlo Rivera che divenne rettore dello studio bolognese fino al 1566 e di cui si tratterà appositamente nel capitolo seguente). Per un'ampia panoramica dei tratti sociali fondamentali del periodo J. Cooper, *La nobiltà, origine e definizione, privilegi ed occupazioni,*in "Storia del Mondo Moderno", Cambridge Press University, IV, 1971, pp.16-30.

[22] All'aristotelica divisione tra "arti liberali" e "mestieri servili", risaliva l'antico pregiudizio per cui la nobiltà non poteva attendere a "basse occupazioni" , tra cui poteva fasi risalire il commercio:l'esercizio commerciale sospendeva momentaneamente il rango finché l'esercizio non fosse cessato, mentre l'agricoltura godeva di una solida tradizione classica di onorabilità, che supportò la politica dei censi. J. Cooper, op. cit., pp. 21-22.

[23] Transunta dall'Antinori in *Annali*, op. cit., vol. XIX a. 1549, cc. 183 v.-184 r., ms. BPA.

Tali mutamenti determinarono la situazione paradossale per cui all'omologazione amministrativa e alla conseguente gerarchizzazione sociale aristocratica di marca spagnola seguì invece lo spostarsi di rapporti economici e culturali su Roma (si pensi all'incremento di rendite beneficiali ecclesiastiche, chiericati, cappellanie, censi, all'importanza che assumono i dottorati[24] che vengono conseguiti soprattutto a Roma, Perugia e Bologna[25]) e su Firenze (sono frequenti le nomine di cittadini aquilani ai Cavalierati toscani del Giglio o di Santo Stefano[26], patrocinati dai Medici dalla seconda metà del Cinquecento, di San Lazzaro e Maurizio dichiaratamente francesi dopo la riunificazione voluta dai Savoia nel 1572, o anche la spinta che a tal rapporto diede il matrimonio di Eleonora di Toledo, figlia del Vicerè con Cosimo I Medici nel 1538).

Tale mutamento di indirizzo di relazioni fu aiutato dalla presenza di Margherita d'Austria Farnese, che nel 1572 divenne governatrice della città rilanciandola ed avviando una politica d'equilibrio che alleggerisse il peso spagnolo sulla città.

La città entrò così in orbita farnesiana tentando di trarne beneficio in un momento storico in cui i Farnese, risentiti con la Spagna per il comportamento tenuto durante le manovre per la salita al trono inglese, avviarono accorte politiche di avvicinamento alla Francia sostenendone sempre il candidato pontefice in conclave; gli stessi pontefici di fine Cinquecento erano risentiti con la Spagna sia come capi della cristianità che come principi territoriali e protestavano per la mancata tutela dall'avanzata Asburgica[27]; nel frattempo il rapporto con Roma era andato rinsaldandosi fin dal pontificato di Sisto V Peretti, che trascorse i suoi anni di noviziato francescano a L'Aquila nel Convento di San Francesco a Palazzo*,* dove la tradizione letteraria vuole che l' erudito astrologo aquilano Cesare Benedetti gli avesse predetto la salita al soglio pontificio[28]. Sia su scala europea che nel "microcosmo aquilano", sotto la retorica adulatoria filospagnola, l'avversione per l'occupante imperiale dilagava: apparentemente principi e corti si

[24] Il conseguimento di una laurea era un fattore determinante dell' ascesa sociale, tanto che in area tedesca era sufficiente quale patente di nobiltà. Il risvolto negativo era la facilitazione nel conseguimento della laurea stessa, in presenza di un seppur vago sentore di nobiltà…COOPER J. P., *op. cit.* p. 22.

[25] L'Aquila ebbe un proprio *studium* solo dal secondo decennio del Seicento, con la capacità di conferire titoli solo dal 1657, nonostante la spesa per la pubblica istruzione fosse una voce rilevante nell'economia cittadina che la magistratura aggiornava costantemente badando soprattutto al curriculum vitae degli insegnanti stipendiati .

[26] L'ordine venne fondato per volontà di Cosimo I de'Medici nel 1561 in funzione di protezione delle coste toscane dal pericolo turco, distinguendosi a tal punto in tale attività che Pio V ordinò che le galere combattenti a Lepanto avessero a bordo ognuna almeno 50 cavalieri di Santo Stefano, di cui si riconosceva l'assoluta maestria nel combattimento navale. Dei cavalierati quali "intermediari culturali" si tratterà appositamente nel secondo capitolo.

[27] L'excursus completo degli avversari della Spagna su territorio italiano con l'esplicazione delle relative motivazioni è in H. Trevor Roper, *La Spagna e l'Europa 1598-1621*, in "Storia del Mondo Moderno", Cambridge Press University, IV, 1971, pp. 301-303.

[28] L'aneddoto è riportato da A. Leosini, *Monumenti storico artistici dell'Aquila e suoi contorni*, L'Aquila 1848 p. 118

mantenevano fedeli a coloro che si consideravano i loro "artefici", e clero e filosofi (Botero, Ammirato e i Gesuiti stessi[29]) elogiavano il sistema amministrativo spagnolo. In realtà tra le righe traspariva il desiderio di libertà e rivendicazione orgogliosa e nella produzione storiografica aquilana di fine '500 la carica "eversiva" iniziale del tema del privilegio imperiale a fondamento dell'autonomia cittadina che aveva presentato l'Accursio a Carlo V si trasformò letterariamente in nuovo motivo d'erudizione antiquaria imperante all'epoca.

L'omologazione alla struttura spagnola non confinò dunque la città nel problematico orizzonte del Viceregno: seguire le vicende del periodo attraverso la produzione storiografica e culturale contemporanea permette infatti di ricavare un' immagine dinamica e di apertura ad altre realtà spostandosi le coordinate principali da Napoli[30] su Roma, Firenze e addirittura Venezia e l'area padana vicentina. Francesco Abate scrive nel 2001: *"Una prova di tale attenzione verso Roma, nonché del porsi, ancora nel corso del Cinquecento, da parte di certe realtà abruzzesi come L'Aquila, in una dimensione che è arduo definire tout court come periferica (e ne abbiamo già in parte trattato nel capitolo sull'architettura cinquecentesca) è l'arrivo, nella Chiesa di San Silvestro , forse già nei primi mesi del 1520, della Visitazione di Raffaello (e bottega)…"*

Il Governatorato di Margherita d'Austria[31] nella città durò poco meno di un quindicennio, ma la portata culturale fu tale (con segni tangibili su lungo periodo) da doverle dedicare un'apposita apertura per evidenziarne i caratteri storici salienti. Come tutto il XVI e poi il XVII secolo, anche la particolare parentesi di Margherita per la storia culturale aquilana non ha avuto la fortuna critica che avrebbe meritato in età contemporanea. La disattenzione storica, durata fino al secolo scorso, trovò forma compiuta nei termini in cui si espresse la storica ottocentesca Matilde Oddo Bonafede[32] che riportando per intero il resoconto dei festeggiamenti per l'insediamento di Margherita d'Austria in città, evidenziò la cultura classica e la raffinatezza artistica della città dell'epoca, sottolineando però

[29] I gesuiti stessi occhieggiavano spesso alla cultura contemporanea dell'ordine proveniente dalla Francia ed è interpretabile in tal senso la nutrita schiera di Cinquecentine e Seicentine francesi conservate a L'Aquila provenienti dal Collegio gesuitico di Santa Margherita, un'istituzione che ebbe notevoli problemi d'insediamento su territorio proprio per il suo essere considerata strumento di controllo spagnolo ed aiutata considerevolmente dall'opera di mediazione di Margherita d'Austria durante il suo governatorato.

[30] Una prima segnalazione decisa di questo spostamento soprattutto dal punto di vista storico-artistico si trova in Francesco Abbate, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale,* 2001 p.342 dove l'autore sostiene *"Una prova di tale attenzione verso Roma, nonché del porsi, ancora nel corso del Cinquecento, da parte di certe realtà abruzzesi come L'Aquila, in una dimensione che è arduo definire tout court come periferica (e ne abbiamo già in parte trattato nel capitolo sull'architettura cinquecentesca) è l'arrivo, nella Chiesa di San Silvestro , forse già nei primi mesi del 1520, della Visitazione di Raffaello (e bottega)…"*

[31] Lo studio più completo ed aggiornato sulla figura di Margherita d'Austria è il volume degli atti del convegno tenutosi a Parma nel 2001 curato da S. Mantini, *Margherita d'Austria costruzioni politiche e diplomazia tra corte Farnese e Monarchia spagnola*, Roma 2003.

[32] M. Oddo Bonafede, *Storia Popolare …, op.cit.,* p.208.

come*"... divennero preoccupazioni le rappresentazioni di teatro, le riunioni accademiche, le feste del carnevale, le solennità religiose, insomma quell'insieme di sacro e di profano, di molle e di fantasioso, di devoto e di sensuale che da Carlo V in poi invase la Spagna e l'Italia*".

La sorella del Cattolicissimo regnante Filippo II ottenne a seguito di reiterate richieste il Governo de L'Aquila[33] conferito solennemente con Privilegio Imperiale nel 1572: elemento non trascurabile considerando che un identico atto risalente a tre secoli prima sanciva già la totale autonomia della città ed infatti la venuta di Margherita fu salutata con entusiasmo sia dalla popolazione che dalla vecchia e nuova aristocrazia fiduciose nella ricostituzione dell'antico e proficuo *comitatus* e nel ripristino dell'originaria nobile autonomia, nonostante effettivamente L'Aquila non rientrasse nello Stato feudale Farnesiano.

Perché dunque Margherita chiese con insistenza L'Aquila a Filippo II, quando già da due anni risiedeva stabilmente nella prossima Cittaducale[34]? E cosa significò per la città il suo governatorato?

Il cosiddetto Stato Farnesiano[35] di Madama d'Austria fioriva in terra d'Abruzzo fin dai tempi della sua prima unione con Alessandro Medici (1536)[36], costantemente accresciuto con accorta logica imprenditoriale tesa alla differenziazione produttiva, allo scopo di rendere il più autonomo[37] possibile un territorio che abbracciava la fascia pedemontana e collinare (Penne, Pianella e zone limitrofe), montana a Nord (Campli) in uno snodo di passaggio fondamentale tra lo Stato Pontificio ed il Regno di Napoli, a Ovest con la cerniera abruzzo-laziale costituita da Posta, Borbona, Cittaducale, Montereale e Leonessa (le cosiddette *Terre della Montagna Aquilana*) acquisita fin dal 1539, quando era ancora zona sottoposta ecclesiasticamente alla Diocesi Aquilana (che era nel frattempo divenuta di nomina regia, ovvero il vescovo doveva ottenere il *placet* reale oltre l'investitura pontificia), Ortona sulla fascia costiera. Una simile

[33] In realtà Margherita avrebbe desiderato possederla feudalmente ma ovviamente Filippo II si oppose, troppa sarebbe stata la perdita economica ed in termini di presidio del territorio per la Corona Spagnola. A. Clementi, *Storia dell'Aquila*…, op.cit. p.108.

[34] A. L. Antinori, *Annali degli Abruzzi dall'epoca preromana fino al 1717 dell'era volgare*, Ms. vol. XX, c.216 e cc.299-300, BPA.

[35] La definizione di Stato Farnesiano risale ai tempi del matrimonio di Margherita con Alessandro Medici in analogia alle estensioni territoriali dei Carafa di Maddaloni o allo Stato di Melfi dei Doria, sicuramente dovuta sia all'estensione territoriale (739 Kmq nel 1539 che erano divenuti 1083 nel 1586 alla morte di Madama), che al titolo ducale su Penne e Campli.

[36] Il quadro più attuale, lucido e completo sui possedimenti farnesiani è di G. Sabatini, *Lo "Stato Farnesiano" di Margherita d'Austria*, in *Margherita d'Austria costruzioni politiche e diplomazia tra corte Farnese e Monarchia spagnola*, a c. di Silvia Mantini, Roma 2003 pp.141 ss., a cui si rimanda anche per la completa bibliografia sulla neofeudalità Cinquecentesca in Italia Meridionale.

[37] La struttura economica creata da Margherita a L'Aquila a ridosso delle mura, la Cascina di Labarete, aveva l'obbiettivo di instaurare cicli produttivi in regime di autoconsumo e di speculazione, sfruttando logiche mercantilistiche e imprenditoriali connaturate alla società aquilana, ma soffocate dalla normalizzazione spagnola ottenendo un consistente rilancio dell'intero sistema cittadino, favorito anche dal mutamento del regime della Tesoreria, grazie alla riforma strutturata dal banchiere Richelmi su richiesta di Margherita stessa. Sul progetto di riforma degli erari pubblici avviata nelle Fiandre si veda G. Sabatini, *Lo "Stato Farnesiano"*…op.cit. pp.141-144.

estensione territoriale fu resa amministrativamente omogenea, per espresso volere di Margherita con la promulgazione degli *Ordini, Leggi e tavole di Madama d'Austria per tutti i suoi Stati d'Abruzzo* nel 1571[38]mentre ancora risiedeva a Cittaducale[39], la quale nonostante avesse beneficiato[40] direttamente dell'attività intellettuale e culturale di Bernardino Cirillo[41]e della presenza di Margherita, rimase sempre seconda a L'Aquila.

L'Aquila non aveva mai abdicato al suo ruolo culturalmente egemone in regione nonostante le traversie, iniziando a configurarsi (grazie al rinsaldarsi dei rapporti con Roma e Firenze dovuti alla prima fase spagnola) come la *Piccola Roma* citata dalla letteratura[42]. Di certo rispetto al caos urbanistico in cui era sprofondata Napoli dopo la prima razionalizzazione di Don Pietro de Toledo[43], L'Aquila grazie alla sua medievale scacchiera ortogonale era cresciuta armonicamente con una solida tradizione architettonica e scultorea classicista che le conferiva grazia, nobiltà e fasto[44].

---

[38] G. de Cesaris, *Gli ordini di Margherita d'Austria per i suoi stati d'Abruzzo del 1571*, Casalbordino 1934. Nell'opera è pubblicata integralmente la copia degli Ordini conservata nell'Archivio Comunale di Penne (ora esposta nel Museo diocesano di Penne), mentre l'originale è in Archivio di Stato di Napoli, Archivio Farnesiano, b. 1132, vol. II, f.2.

[39] La residenza di Margherita a Cittaducale fu nell'antico convento di San Francesco ristrutturato per l'occasione in chiave residenziale ma purtroppo i terremoti del XX secolo e l'incuria delle amministrazioni locali lo hanno lasciato perire definitivamente.

[40] Un primo quadro sintetico ma preciso dell'attività di Margherita a Cittaducale si trova in A. De Nicola, *Cittaducale all'epoca di Madama d'Austria*, in *Margherita d'Austria e l'Abruzzo, Atti del Convegno di Studi storici a c. di* E. Giannetti, N. Iubatti, D. Pacaccio, Ortona 1982, pp.72 ss.

[41]Il Cirillo vi risiedette come vicario vescovile dal 1527 al 1535 al rientro dal periodo dottorale romano.

[42] La definizione venne coniata da Giuseppe Maria Galanti*, Della descrizione geografica e politica delle Sicilie*, Napoli 1969, ristampa anastatica I ed. 1793-4 , che la creava sulla scia della descrizione della città di Scipione Mazzella, *Descrizione del Regno di Napoli*, rist. anastatica Forni 1981 facsimile ed. Giovambattista Cappello, Napoli, 1601, pp.253-257. La definizione fu ripresa poi da Richard Keppel Craven, *Viaggio attraverso l'Abruzzo e le Provincie Settentrionali* del Regno Napoletano, trad. dall'ed. inglese 1837 a c. di Ilio di Iorio, Sulmona 1982, p.27 ed Edward Lear, *Viaggio nell'Abruzzo Pittoresco (26 luglio 1843-14 ottobre 1840)*, trad. dall'ed. inglese 1846 a c. di Ilio di Iorio, Cerchio 2001.

[43] R. e S. De Stefano, *Il potere e lo spazio nella Napoli 500sca*, in AA.VV., *Napoli nel 500 e la Toscana dei Medici*, a c. di A. Cirillo Mastrocinque e G. Coniglio, Napoli 1980, pp.79 ss.

[44] Per l'evoluzione urbanistica di L'Aquila, considerata esemplare in Italia centro meridionale G. Spagnesi P.L.Porperzi, *L'Aquila problemi di forma e storia della città*, Bari 1972; A. Clementi- E Piroddi, *L'Aquila*, Bari 1976; G.Stockel, *La città dell'Aquila, il centro storico tra il 1860 e il 1960*, L'Aquila, 1981. E. Sconci, *Il centro storico dell'Aquila:struttura urbana e modelli di rappresentazione*, L'Aquila 1983; M.Centofanti, *Breve descrittione delle Sette città più illustri d'Italia di Geronimo Pico Fonticulano,* 1992.; la digressione introduttiva di O. Antonini, *Architettura religiosa aquilana*, L'Aquila 1985 pp.13 e ss. è una sintesi efficace ed adeguata in quanto evidenzia con chiarezza i rapporti tra sviluppo urbanistico, sociale ed architettonico. S. Gizzi, *La città dell'Aquila: fondazione e preesistenze*, in *Storia della città*, 28.1983 pp.11 ss.
"Alla serie dei castelli nel territorio corrisponde un gruppo di case o di torri o un intero isolato della città, all'interno del quale la giustizia viene ancora esercitata localmente[…]ogni nucleo tende a differenziarsi sia politicamente sia per il culto (santi "locali" all'interno della stessa città) sia per la stessa provenienza degli abitanti". E Guidoni, *L'Architettura delle città medievali: rapporto su una metodologia di ricerca (1964-1974)* in *Melanges de L'Ecole Française de Rome*, LXXXVI (1974), pp.491.

Margherita fece il suo primo ingresso trionfale in città il 18 maggio 1569[45] di ritorno dalla deludente stagione fiamminga in cui aveva realizzato di quanto lei stessa fosse soltanto pedina in mani altrui, probabilmente sentendosi mortificata nella propria intelligenza governativa, da sempre improntata al *bonum publicum* ed alla razionalizzazione amministrativa e delle risorse; l'evento fu descritto dal cronachista aquilano Francesco Ciurci[46] e ripetuto "dai cronachisti aquilani fino al Muratori"[47]: un testimone diretto ed attendibile in patria della sua propensione tutta spagnola per cerimoniali e feste artisticamente intesi dev'essere stato quel Francesco da Montereale, pittore aquilano attivo a L'Aquila fin dal 1492 e contemporaneamente a Roma, la cui ultima traccia documentaria è un pagamento a saldo di un rapporto non chiaramente specificato, nel 1549 a Francesco di Iacopo Torni detto l'Indaco[48], all'epoca attivo nello studiolo (oggi perso) di Madama d'Austria a Roma in Palazzo Medici, tanto decantato da Vasari. Le poche indicazioni vasariane contenute nella vita di Iacopo Torni permettono di identificare in Francesco di Iacopo Torni uno degli esecutori privilegiati degli apparati effimeri e trionfali al servizio dei Medici e dei Farnese[49], riportati in una città che avrebbe fatto tesoro di tali racconti, speranzosa in un miglioramento della propria condizione.

Margherita, insoddisfatta per la mancata riuscita della politica di mediazione a livello europeo che si era proposta, scelse L'Aquila quale sua occasione di riscatto personale, con il rilancio di un economia stagnante e del prestigio culturale di cui aveva goduto per tradizione la città che adesso si arricchiva di raffinatezze fiamminghe in onore alla sua origine, riuscendo ad individuare con occhio sicuro le personalità e le strategie che modernamente si definiscono "d'immagine".

Il suo ampio progetto di "giusto governo" teso alla funzionalizzazione permise allo stato farnesiano d'Abruzzo di entrare a pieno titolo nella storia europea del secondo Cinquecento, grazie soprattutto alle sue capacità dimostrate

---

[45] Per le valenze simboliche e culturali degli ingressi trionfali di Margherita d'Austria si rimanda a S. Mantini, *Cerimonie, ingressi, funerali: simboli e potere di Margherita d'Austria*, in *Margherita d'Austria costruzioni politiche…*op. cit., pp. 227-269, con esauriente ed aggiornata bibliografia anche sul tema del trionfo e sul rapporto tra simboli e potere nella monarchia spagnola e nella seconda metà del Cinquecento. Della valenza artistica dell'apparato aquilano commissionato a Pompeo Cesura e Giovan Paolo Cardone si tratterà appositamente nel capitolo dedicato alla produzione artistica.

[46]Francesco Ciurci, *Familiari ragionamenti*, ms. 48, Libro IV, 1580-1592, cc. 190 r.-191 v, BPA.

[47] S. Mantini, *Cerimonie…op. cit.,* p.250.

[48] Il documento del pagamento è stato rinvenuto e segnalato da *R. Cannatà, Francesco da Montereale e la pittura a L'Aquila dalla fine del '400 alla metà del '500. Una proposta per il recupero e la conservazione*, in *Storia dell'Arte*, 41/43.1981, pp. 51-75, in part. p.70 n.67 dove Francesco da Montereale pittore paga a "bon conto" a Francesco detto l'Indaco. Anche sulla rilevanza di questo rapporto si tornerà appositamente nel capitolo riguardante la produzione artistica.

[49] G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architetti*, a c. di R. Bettarini, P. Barocchi vol. III p. 631

durante la residenza a Parma, quando seppe mediare tra potere imperiale e forze locali, ribadendole nello svolgersi del governatorato aquilano[50].

Margherita, da governatrice vagheggiata qual era da una città che l'aveva acclamata soprattutto per il bisogno di vedere in lei il "buon principe" atteso, dimostrò da subito le direttrici dei suoi progetti politici: dal controllo della feudalità locale armentaria alla valorizzazione delle risorse locali, tentò di mantenere il controllo e la subordinazione tanto della nuova oligarchia cittadina quanto dell'autoritarismo regio nelle sue forme più scoperte. Un'attività dunque di accentramento, contenimento dei cittadini e negoziazioni locali per il *bonum publicum* (tanto che L'Aquila durante il suo governo fu notevolmente alleggerita del carico economico imposto per la costruzione del Castello*)*.

Con accorta intuizione al suo arrivo Margherita decise di insediare la sua corte nel Palazzo di giustizia del Capitano con l'intento di rigenerare le proprie origini allontanandosi dal simbolo della repressione spagnola che era il castello dell'Escrivà ed installandosi nel simbolo stesso del potere cittadino[51]; il palazzo nel frattempo era stato occupato significativamente dal banchiere fiorentino Andrea Ardinghelli[52], percettore provinciale di Abruzzo Ultra, abile e spregiudicato uomo d'affari in società con altri mercanti fiorentini a L'Aquila[53] e dunque d'intralcio al progetto margaritiano di omogeneizzazione amministrativa, snellimento dei sistemi e risparmio.

Fu proprio tale carica ad aver fatto la sua fortuna e consapevole del suo rappresentare il coagulo di politica ed economia che appesantiva l'erario imperiale

[50] Si pensi al progetto di Bartolomeo Richelmi, banchiere lombardo ad Anversa che Margherita approvò, di creare una rete di banchi pubblici per stabilizzare il debito della corona con i privati, eliminando i tesorieri dalla gestione individuale dei capitali della corona, manovra dai diversi pregi, dal risparmio degli stipendi dei tesorieri e la conoscenza puntuale dei capitali disponibili dalla corona. Il problema fu ancor più evidente durante il governatorato aquilano quando Margherita si trovò a dover ridimensionare la gestione individualistica del fiorentino Ardinghelli. G. Sabatini, *Lo Stato farnesiano di Margherita*, in Mantini op. cit 2003 pp. 143 ss.

[51] Il palazzo del Capitano era stato del discusso Ludovico Franchi, conte di Montorio, all'epoca di proprietà di Pompeo Colonna.

[52] Andrea Ardinghelli era stato inviato a L'Aquila dal padre Lorenzo, uno degli esponenti più in vista delle famiglie filomedicee fiorentine per entrare in società con i mercanti fiorentini Giovan Donato Barbadoro e Bastiano Peri. La sua fortuna economica e politica ebbe un'impennata grazie al matrimonio con la dama fiorentina Margherita dall'altisonante cognome Strozzi nel 1559 che gli portò in dote la considerevole somma di 3300 ducati che gli permisero di rendere fiorenti i suoi commerci accumulando un capitale tale da acquistare la fondamentale carica di percettore del regio fisco nel 1561 G. Sabatini, *Lo Stato farnesiano d'Abruzzo,* in S. Mantini, *Margherita d'Austria… op. cit.* p.159.

[53] È interessante sottolineare come la presenza fiorentina a L'Aquila risalisse al secolo precedente, grazie alla fiorente mercatura della lana che aveva portato a scambiare il pregiato panno aquilano con l'oro sul mercato fiorentino nelle annate del 1512 e del 1520, in T. Bonanni, *Le antiche industrie della provincia di Aquila*, L'Aquila, 1888 ed anche M. R. Berardi, *Fonti notarili sui tiratori dei lanaioli aquilani nella seconda metà del XV secolo*, in BDASP, a. 1976-78, pp. 453 ss. in cui l'autrice segnala che da Firenze venivano inviati giovani a perfezionarsi in tale arte. In realtà, sebbene i dati sulla presenza fiorentina a L'Aquila e nel contado non manchino, come si vedrà nel corso della trattazione, manca ancora uno studio specifico che permetta di inquadrarne meglio l'influenza a livello culturale sul territorio. In P.Pierucci, *L'economia abruzzese nella crisi del Seicento,* in *"L'Abruzzo dall'Umanesimo all'età Barocca*", 2002, pp.27 ss., sono citate le tesi di Braudel e Aymard sulla trasformazione dei mercati nel periodo, che individua la componente fiorentina nei traffici economici del tempo anche attraverso vie di comunicazione principali di cui L'Aquila era snodo fondamentale.

grazie all'utilizzo personale delle somme riscosse che Margherita intendeva estirpare, inizialmente si oppose al cedere la propria significativa residenza a Margherita in occasione della sua venuta a L'Aquila, ma immediatamente si rese conto delle intenzioni stabili della Duchessa e dunque decise di rendersi collaborativo; alcuni atti della Duchessa all'indomani del suo insediamento aquilano suggeriscono che la tensione venne subito superata, sicuramente anche grazie alla capacità di mediazione di Margherita che tenne a battesimo un figlio dell'Ardinghelli nel 1573[54].

La nobiltà fiorentina, di cui Margherita sentiva nostalgia fin dai tempi del suo primo matrimonio con Alessandro Medici[55] e che pensava di sostituire con quella già residente a L'Aquila, fu un incentivo notevole, oltre le accorte valutazioni economiche, a mutare la residenza di Margherita da Cittaducale a L'Aquila; quest'atteggiamento filofiorentino di Margherita (che non può definirsi filo mediceo, vista anche l'annosa controversia[56] con i Medici per rendimenti di terre avute dalla Duchessa dal primo matrimonio) fece si che L'Aquila divenne con Margherita il punto di snodo tra Monarchia spagnola, Papato e Toscana medicea: la formazione di uno "Stato Farnesiano" a confine con lo Stato Pontificio era ben visto sia dall'Impero, a contenimento di eventuale espansione ecclesiastica, che dallo Stato Pontificio stesso, sicuro di trovare in Margherita un baluardo contro eventuali infiltrazioni protestanti in Italia meridionale.

I fiorentini già numerosi in città, aumentarono con la sua corte abruzzese[57]: Muzio Davanzati suo segretario che firma nel 1571 gli Ordini per gli

[54] R. Colapietra, *Aquila e i domini farnesiani della montagna ai tempi di Margherita* , in AA. VV., *Margherita d'Austria e l'Abruzzo*, Atti del Convegno… op. cit. pp.53-75.

[55] Per un'accorta politica di equilibri tra Medici, Farnese e Papato, Cosimo I sposò la figlia del Vicerè Don Pedro de Toledo, Eleonora, mentre Margherita andò sposa ad Ottavio Farnese, matrimonio avversato dalla giovane Duchessa che agognava il ritorno a Firenze, anche sposa del ben più anziano Cosimo se necessario. Per l'intera vicenda matrimoniale di Margherita ed i suoi risvolti storici e politici si veda oltre alla citata M. Belardini, *Margherita d'Austria sposa e vedova di Alessandro Medici*, …op. cit. pp. 47 ss. , D. Morsia, *Da una corte a l'altra, il matrimonio con Ottavio Farnese*, ibidem pp. 59 ss.

[56]Per clausole contrattuali risalenti al matrimonio con Alessandro, Cosimo era costretto a pagare un affitto annuale per i possedimenti toscani di Alessandro su Firenze, Arezzo, Pisa. Ferdinando II, erede di Cosimo I alla sua morte vantò un credito nei confronti di Margherita che rispose chiedendo ai maggiorenti della città di redigere apposita protesta affinché non venisse molestata nei propri diritti. R. Lefevre, *Madama Margherita d'Austria*, 1986 pp.114-121, M. Belardini, *Margherita d'Austria sposa e vedova di Alessandro Medici*, in *Margherita d'Austria-costruzioni poltiche*…op. cit. pp. 49-51.L'annosa questione dell'eredità del suo primo marito Medici è stato per lo più l'unico motivo fino ad oggi addotto per i suoi rapporti con Firenze. Per la relativa *protestatio* di Margherita improntata in Curia aquilana attorniata dalla sua corte e da esportare in curia a Roma nel 1576, si veda l'efficace affresco che ne delinea A. Clementi, *L'Università dell'Aquila dal placet di Ferrante I d'Aragona alla statizzazione. 1458-1982*., Bari 1992 pp. 38-40, in cui si evidenzia la capacità di Margherita di sfruttare il potenziale culturale aquilano a favore suo e della città, con la messa in campo di personaggi di chiara fama giuridica aquilani ma operanti anche fuori della città come Baldassare Quinzi, addottoratosi a Venezia ma titolare di Diritto civile nel prestigioso *studium* giuridico Padovano, il fido Alessandro Trentacinque noto anche in Germania per i volumi di *Consilia* di esegesi di diritto feudale, Cesare Rivera, rettore dello *Studium iuris Bononiensis*.

[57]Molti fiorentini trovarono adeguata collocazione anche entro la curia romana, come i fratelli Ardinghelli, Nicolò (creato cardinale da Paolo III Farnese) e Giuliano, che dopo essere stato al servizio di Alessandro Farnese nel 1556 venne inviato in Fiandra a preparare l'arrivo di Margherita e dove rimase come precettore

Stati farnesiani d'Abruzzo, Giraldo Giraldi il cui figlio naturale Umberto sarà poi a servizio dei Farnese, Giovanni e Pietro Lippi, Pietro Aldobrandini, Baroncelli, Nuccio Sirigatti e il già citato fiorentino naturalizzato Aquilano Andrea Ardinghelli. Tutti esponenti di famiglie toscane con cui la duchessa entrò in contatto negli anni romani, in una Roma che a metà del XVI secolo vide nuova e massiccia immigrazione fiorentina soprattutto del partito antimediceo, che contava di trovarvi residenza grazie ai rapporti clientelari e finanziari tessuti negli anni tra le due città. A Roma gli Strozzi i Rucellai e gli Ardinghelli furono una consorteria compatta, affiancata da Barberini, Farnese, Falconieri, Sacchetti, Magalotti, Corsini[58].

Il suo risiedere stabilmente in città giustifica oggi senz'altro l'intensificarsi dei rapporti di questa con la capitale medicea, il reale grande rimpianto della vita della Duchessa fin dalla sua prima vedovanza, e l'ulteriore arricchimento "fiammingo"dovuto alla sua corte; ma il rapporto tra L'Aquila e Firenze, mediato da Margherita può retrodatarsi al 1571, grazie alla conoscenza e la stima che Margherita ebbe del patriziato aquilano, poiché gli Auditori di Madama per lo Stato Aprutino di Penne furono quasi sempre aquilani come Alessandro Oliva nel 1564 e Fabrizio Trentacinque nel 1568[59], già attivi per Margherita all'inizio del suo dominio feudale sulle Terre della Montagna aquilana che come si è detto comprendevano Cittaducale , Leonessa, Montereale, Amatrice.

La continuità territoriale di questi due comparti, aquilano e delle Terre della Montagna, determinò la loro affinità storica e culturale, in cui il maggior ruolo politico svolto da L'Aquila assicurò alla città la funzione di centro propulsore culturale ed artistico fin dalla fine del '400[60], sebbene la partenza di Margherita avesse raffreddato il fervore di Cittaducale, dove le cronache segnalano che l'avvento di Margherita avrebbe incrementato la presenza artistica

di Alessandro fino al matrimonio con Maria di Portogallo; dalla sua posizione favorì vari esponenti della sua famiglia, Pietro Aldobrandini e Ginevra suoi nipoti, figli di Francesco Aldobrandini e Clarice Ardinghelli. Ginevra divenne amatissima dama del seguito di Margherita fino a tutto il suo soggiorno aquilano, Pietro Aldobrandini rimase al suo servizio fin dai tempi del Governatorato delle Fiandre e le fu fedele fino alla morte, quando nel 1586 si occupò personalmente del trasporto, del funerale e della sepoltura di Madama a Piacenza secondo i suoi voleri. Anche il Sirigatti le fu caro, segretario della reggenza in Fiandra, nel 1585 ottenne l'ascrizione al patriziato aquilano, città in cui continuò ad operare finanziariamente. Margherita corrispondeva anche con Iacopo Aldobrandini, nunzio Apostolico a Firenze. Quando Ginevra andò sposa a Bernardo Soldani, fiorentino, ad accompagnarla in patria da L'Aquila è il cugino Andrea Ardinghelli insieme a sua moglie Margherita Strozzi nel 1573. Le notizie sono poche e per lo più tratte da Archivio di Stato di Parma, *Computisteria farnesiana*, bb.141-146, G. de Caesaris, *Gli ordini di Margherita d'Austria per li suoi stati d'Abruzzo del 1571*, Casalbordino 1934. A. Reumont, *Margherita d'Austria*, p.63, T. Valenti, *Notizie di personaggi fiamminghi alla corte di Margherita d'Austria duchessa di Parma e Piacenza durante la sua dimora in Abruzzo*, in *Bulletin de l'Institute historique belge de Rome,* fasc. XIV (1934) p.148. R. Colapietra, *L'Aquila e i domini Farnesiani della montagna ai tempi di Margherita d'Austria,* in *Margherita d'Austria e l'Abruzzo, Atti del Convegno di Studi storici a c. di* E. Giannetti, N. Iubatti, D. Pacaccio, Ortona 1982, pp.57-58 e 70-71.

[58] I. Fosi, *All'ombra dei Barberini. Fedeltà e servizio nella Roma Barocca*, Roma 1997 pp.12-23.

[59] A. Rubini, *64 documenti inediti su Margarita d'Austria*, Pescara 2000 p.20 con i relativi riferimenti alle collocazioni notarili nell'Archivio di Stato di Pescara in n.10 p.29.

[60] Per l'intreccio storico tra L'Aquila e le Terre della Montagna sin dalla fine del XV sec., A. Clementi, *L'Università* …op. cit., pp.5-20.

fiorentina e fiamminga con profonde influenze sul gusto ed unito Penne ed i suoi dintorni farnesiani a questa zona geograficamente distante, ed oggi per di più smembrata dai confini regionali attuali tra Abruzzo e Lazio: questo può spiegare la circolazione di manufatti artistici che trovano la propria ragion d'essere nell'egemonia culturale aquilana.

Fu sempre l'amato ambiente toscano che favorì il suo aprirsi ad esperienze religiose riformate, tanto che nel suo periodo di permanenza romano Ignazio di Loyola fu suo confessore[61] e fu lui a piegare l'avversione di Margherita al matrimonio farnesiano; l'ancora giovane Margherita fu influenzata misticamente al punto tale che di li a poco sposò la causa della diffusione dei Gesuiti sul territorio, normalmente contrastata vista la percezione della Compagnia che si ebbe all'epoca, di strumento dell'autoritarismo spagnolo, in particolare a L'Aquila[62].

Il matrimonio con Ottavio Farnese portò la nuova consapevolezza di essere esponente non secondario della famiglia pontificia[63], anello di raccordo fondamentale tra Spagna e Papato: ecco dunque che alla corte aquilana di Margherita troviamo fin dal suo insediamento Giovanni de Torres[64], a ridosso cronologicamente della battaglia di Lepanto che condusse la famiglia spagnola in Italia con onor militare sotto Pio V, e fatta insediare appositamente da Madama a L'Aquila con lei, affinché fungesse da cinghia di trasmissione tra L'Aquila e la Roma papale. Quanto Margherita avesse chiara la funzione degli strumenti di mediazione e raccordo si vide fin dal governatorato dei Paesi Bassi (1559-1567), in cui si fece affiancare da Antoine Perrenot de Granvelle vescovo di Arras, di li a poco creato cardinale per mediare con la nobiltà locale capeggiata dal Principe D'Orange, il primo occupante dell'Aquila nel 1528, alle cui pressioni autoritaristiche si devono le dimissioni di Margherita dal governatorato fiammingo[65]. L'accordo con il Granvelle continuò negli anni, tanto che questi le fece visita proprio a L'Aquila nel 1577[66] con l'intento di un rientro fiammingo che

[61] G. Brunelli, *Tra eretici e gesuiti. I primi anni di Margherita a Roma*, in S. Mantini, *Margherita d'Austria …op. cit*. 2003 pp. 66 ss. Il rapporto con i gesuiti fece emergere la personalità di Margherita come indipendente dal contesto familiare: forse un espediente personale per convivere meglio con i piani dinastici familiari che la gravavano, in particolare il matrimonio farnesiano. Carlo V di fatti lo organizzò anche nell'intima convinzione d'ascendenza franco borgognona che i matrimoni e la trasmissione d'eredità fossero lo strumento primario dell'ingrandimento dello stato.

[62] Lo svolgersi esatto e documentato del travagliato insediamento gesuitico in città si segue in A. Clementi, *Storia dell'Aquila…op.cit.*, pp.128-137.

[63] Non va sottolineato che Paolo III Farnese era di madre aquilana e nobilissima, Vittoria Camponeschi, esponente della reale antica nobiltà aquilana che subendo il contraccolpo dell'infeudamento lasciò spazio politico ai nuovi nobili.

[64] Anche a proposito della Famiglia De Torres si rimanda al Cap.II.

[65] Per l'intera vicenda fiamminga si veda J. Van Houtte, *Madama Margherita nei Paesi Bassi*, in *Margherita d'Austria e L'Abruzzo, Atti del Convegno di Studi storici a c. di* E. Giannetti, N. Iubatti, D. Pacaccio, Ortona 1982, pp. 5-10.

[66] A. L. Antinori, *Annali…op.cit*., XX, II c.421, BPA.

sconfortò gli aquilani, al punto da indurre una delegazione di maggiorenti a fare precise richieste di grazia nel tentativo di mantenere l'equilibrio riconquistato con Madama, in prospettiva di una sua partenza che poi non avvenne. Sempre per capacità e volontà di mediazione andrebbe considerata la compresenza alla corte di Margherita tanto dei filo spagnoli De Torres, quanto della famiglia Rivera rappresentata nel 1573 (in occasione della venuta di Don Giovanni d'Austria) da Ludovico, Cavaliere del francesista Ordine di San Lazzaro, assorbito l'anno precedente dall'ordine savoiardo di San Maurizio per volere di Carlo Emanuele[67].

Anche l'acquisto di Ortona nel 1580[68], che è stato interpretato come un oscillare dell'interesse di Margherita tra l'Aquila ed Ortona, va inteso non quale disinteresse ma come precisa manovra di differenziazione territoriale tesa alla difesa costiera dal pericolo turco ed un avvicinamento alle floride fiere di Lanciano cui si giungeva da L'Aquila, mantenendo L'Aquila intatto il prestigio culturale[69], tanto che l'Abruzzo di Madama d'Austria è stato definito lo "Stato-giocattolo"[70], proprio per la soddisfazione delle sue aspettative ed il lavoro costante per il loro raggiungimento. La volontà di assoluta autonomia e prestigio del proprio esteso dominio è valutabile anche grazie alle testimonianze che rimangono della costituzione della sua unità suburbana a Lavarete (attuale Barete)[71], che si configura quale esperimento di gestione, investimento ed autoconsumo che Margherita conobbe sicuramente grazie alle proprie origini fiamminghe, e che a L'Aquila trovò accoglienza favorevole poiché era ciò che in quel momento più si avvicinava alla reale anima municipale e commerciale della città, mai definitivamente sopita.

Le sue politiche relazionali furono talmente lungimiranti che L'Aquila fu rappresentata in curia romana dal Cardinal Alessandro Farnese , alla cui morte seguì il Cardinal Enrico Caetani, ed alla morte di questo nel 1600 dal Cardinal Odoardo Farnese[72], indice di quanto l'accorta politica Margheritana avesse avuto effetti benefici sulla città su periodo più lungo della sua presenza aquilana,

---

[67] Ordine dei Santi Maurizio e Lazzaro, *Regi magistrali provvedimenti relativi all'ordine dei Sanit Maurizio e Lazzaro preceduti da breve Storia dello stesso ordine*, Torino 1864. G. Donna d'Oldenico, V. Prunas Tola, M. Zucchi, *La Sacra religione ed ordine militare dei Santi Maurizio e Lazzaro*, 1572-1972, Torino 1973.

[68] Ortona venne acquistata da Orazio de Lannoy per 54000 ducati con tutte le relative pertinenze territoriali, come in Archivio di Stato di Napoli, Archivio Farnesiano, b. 1203 ff.1-4, in G. Sabatini, *Lo "Stato farnesiano"*…op.cit., p.152 n.44.

[69]Ibidem p.154.

[70]A.Clementi, *Storia dell'Aquila…*, op. cit., p.117

[71] La cascina di Margherita nonostante fosse dotata di giardini, frutteti e fontane ed avendo una precisa vocazione alla produzione, autoconsumo e investimento delle risorse, non pare avesse anche caratteristiche residenziali. Per una ricostruzione puntuale degli atti notarili con cui si costituì il fondo si veda A. Clementi, *Storia dell'Aquila…*op.cit pp.114-122, attraverso cui lo storico è riuscito a quantificare il portato economico dell'impresa sia per la corte di Margherita che per l'intera città.

[72] L. Donvito– B. Pellegrino, *L'organizzazione ecclesiastica degli Abruzzi e Molise e della Basilicata nell'età Tridentina*, Quaderno n.2 dell'Archivio dell'Atlante storico dell'Età moderna, Firenze 1973, p.15. Nel testo si cita solo il cardinal Alessandro Farnese ma la sequenza Alessandro Farnese-Enrico Caetani-Odoardo Farnese è ricostruibile grazie al materiale A.C.A.(Archivio Civico Aquilano).

risollevandola e reimmettendola nel circuito storico e culturale più vivace dell'epoca, per quanto la storiografia moderna l'abbia stigmatizzata entro il profilo negativo della dominazione spagnola in Italia.

La sua avventura nei feudi farnesiani e del governatorato aquilano furono dunque la reale espressione della tanto agognata autonomia, in cui sperimentò proficuamente la mediazione e la comprensione delle differenze, unificando culturalmente un territorio vasto e frammentario, superando i limiti cronologici della sua attività di governo.

La congiuntura favorevole del 15ennio di Margherita non aveva però sanato le pecche dell'infeudamento spagnolo che prosciugava in ogni senso l'economia aquilana, né tantomeno la mediazione tra poteri e il contenimento delle pressioni dei nuovi "nobili proprietari armentari" ne aveva sopito interamente le velleità di dominio ridimensionandosi sempre più rapidamente il ruolo delle arti[73]. Il riassetto e rilancio della città fuori dai confini regnicoli, avviati con decisione da Margherita, avevano restituito alla città consapevolezza del proprio ruolo e della propria identità ma il cambiamento economico determinato dall'infeudamento aveva mutato la classe dirigente ed il rapporto stesso tra classi, e portato una decisiva affermazione della gravitazione su Roma, sempre più evidente nel corso del XVII secolo, passando Napoli decisamente in secondo piano.

La città era sempre basata sulla tradizionale divisione in *quarti*, all'interno di cui i meccanismi di eleggibilità e quanto resta dei verbali consiliari permettono di ridisegnarne il volto politico ed amministrativo[74]: emblematico l'episodio del 1599 in cui il medico, poeta e letterato, Salvatore Massonio[75] non viene ammesso al ballottaggio per la carica di camerlengo in quanto la medicina viene annoverata dai maggiorenti tra le "arti manuali"…*protegè* del cardinal Bandini ed in rapporto con i circoli culturali di Vicenza grazie all'aquilano naturalizzato vicentino Cesare

[73] I dati riportati dal *Libro di imposizione sullo zaffrano* (conservato n Archivio di Sato de L'Aquila)indicano come già dal 1596, dopo l'impennata degli anni precedenti si avvertisse la crisi produttiva, in G. Pezzoli, *Alcuni aspetti economici* ...op. cit.,1982 pp.22-23.

[74] In L. Lopez, *Gli ordinamenti*…op. cit, si trova un'accuratissima descrizione dell'evoluzione dei meccanismi politici e dei personaggi implicati.

[75] Salvatore Massonio era esponente di una sorta di categoria "democratica" in contatto con i più vivi ambienti culturali romani di fine Cinquecento che annoverava tanto i letterati-giuristi, quanto i medici, esercenti un'attività considerata manuale, dunque *meccanica*, esclusi a priori dal ballottaggio. La battaglia per l'inclusione (pericolosissima per la nuova aristocrazia) fu clamorosamente persa da Salvatore Massonio che intentò ricorso alla Regia Camera per l'imbussolamento dei medici per il camerlengato , ritenendo la medicina non un ostacolo ma un merito, nel suo caso specifico "*per esser Dottor fisico siccomo anco fu dottore il padre*" e perché in passato (fatto fondamentale) erano ballottati. Massonio chiedeva dunque alla Regia Camera di ordinare al governatore della città (il capitano) di inserirlo fra i candidati del quartiere di Santa Maria: Muzio Branconio e Muzio Carli, esponenti della nobiltà di lignaggio aquilano si opposero, invocando le novità catastali del Gesualdo del 1550 che prevedevano l'assoluta nobiltà del Camerlengo e Massonio non fu così imbussolato. L. Lopez, *Gli ordinamenti…,* op.cit. p.123.

Campana[76], nel rifiuto della sua candidatura può adombrarsi più che una volontà di svilimento dell'arte medica e letteraria (si ricordi che L'Aquila nel'ultimo 30ennio del Cinquecento incrementa costantemente la spesa municipale per l'istruzione pubblica stipendiando precettori di chiara fama ad uso del popolo), una tendenza all'autoconservazione dei privilegi di casta ottenuti opportunisticamente dall'occupazione spagnola, un atteggiamento che nei confronti dei medici stessi si consolidò nel corso del XVII secolo.

Un quadro reale della città si può desumere dal manoscritto di Claudio Crispomonti del 1629[77]: sono date notizie di quarantasette famiglie, di cui quaranta sono aquilane provenienti dai castelli inurbati nel XIII secolo, sette provengono da altre regioni italiane (esempio amatissimo dalla storiografia locale i fiorentini Ardinghelli) già in possesso di titolo nobiliare, le altre lo acquistano in età moderna; di alcune viene precisata l'attività determinante per il prestigio sociale conseguito, come nel caso dei Fibbioni, mercanti provenienti da Novara. Delle quaranta famiglie provenienti dal contado, dodici sono dichiarate di antica nobiltà, mentre di altre è precisabile la data del titolo, di altre ancora, viene segnalato l'acquisto recente, identificabili quindi come "neofeudatarie". Le attività principali, prima dell'acquisizione del titolo sono: "dottore in legge, notaro, medico e speziale"; la mercatura ed altre sono considerate "vili e mechaniche".

La nobiltà diviene così gradualmente titolo di cui fregiarsi piuttosto che servizio di pubblica utilità come era stato fino a quel momento, e requisito base per accedere al camerlengato, fatto che scatenò una doppia reazione: la corsa alla nobiltà o il rifiuto delle cariche (Giovambattista Porcinari rifiutò espressamente la propria candidatura perché intento alla cura del patrimonio familiare come altri)[78].

L'immagine resa è di un'oligarchia nobiliare e conservatrice, perfettamente integrata nel sistema livellante spagnolo , ma per comprendere meglio quest'atteggiamento cristallizzante della gerarchia sociale, va considerata anche la situazione psicologica di una popolazione vessata da guerre che spesso la riguardavano marginalmente e di cui pativa le conseguenze per il suo essere in posizione strategica: era un susseguirsi di appropriazioni, saccheggi, violenze, incertezze a cui l'assolutismo spagnolo sembrava offrire una garanzia di pacificazione, a dispetto dei tentativi di mantenimento di spiragli di autonomia[79].

---

[76] La biografia più aggiornata di Cesare Campana è di L. Artese, s.v. *Campana Cesare*, in *Gente D'Abruzzo-Dizionario biografico*, Colledara, Ed. Andromeda 2006, Voll. 10, vol. II, pp. 115-122.

[77] *Dal Crispomonti-Elenco delle famiglie nobili e patrizie aquilane e loro origini-Manoscritto,* a seguire *Tavola delle Famiglie Nobili della città dell'Aquila ricavate dalla raccolta fatta da Claudio Crispomonti, Patrizio Aquilano del 1629*, Ms.1, Biblioteca Provinciale "S.Tommasi", L'Aquila. Il Manoscritto originale conservato con segnatura Ms.1 ha subito un lungo restauro che non ne ha permesso l'utilizzo diretto, ma la fedeltà della trascrizione ottocentesca all'originale garantisce della validità dei dati utilizzati.

[78] L. Lopez, *Gli ordinamenti…,* op.cit. p.123.

L'idea della nobiltà di sangue, tanto connaturata alla mentalità spagnola, era ormai anacronistica e destava perplessità, soprattutto in zone dal passato municipalistico come era stata l'Aquila e se per ovvi motivi storici contemporanei, era ammissibile la creazione di un barone con la vendita terriera del contado, sicuramente questa non significava la creazione di un gentiluomo; di conseguenza, l'antica nobiltà (Pretatti e Camponeschi su tutti) si chiuse in un orgoglio di casta vedendosi minacciata nelle prerogative di privilegio e si reputava umanisticamente la più adatta a reggere le sorti della città, creando un ulteriore frattura all'interno della stessa oligarchia cittadina che ora comprendeva i nuovi proprietari terrieri[80].

Al duplice volto aquilano che si andava così disegnando fu dato impulso decisivo dall'affermarsi degli ordini religiosi quali reali portatori di istanze culturali e politiche: emblematico il caso su cui si tornerà dall'affrontarsi dei gesuiti e degli oratoriani, che da subito ebbero valenza politica. I gesuiti furono avversati in quanto spagnoli, gli oratoriani furono salutati invece quali solutori di problemi assistenziali, spirituali e culturali ereditati dalla Spagna, tanto che furono spalleggiati nella loro attività educativa e di promozione culturale universitaria dall'ordine francescano, prestigioso pilastro dell'identità aquilana dagli inizi del XVII secolo.

In definitiva, la realtà sociale aquilana, pur caratterizzata da questa tendenza alla gerarchizzazione aristocratica, comune a tutto il regno, è vivificata da una ricchezza di sfumature dovuta alla costante mobilità sociale e dalla ricerca di contatti e rapporti da tessere fuori dal rigido orizzonte spagnolo, nella corsa alla salvezza della propria identità ed affermandosi quale cuore pulsante dell'area comprendente la Montagna Aquilana attualmente laziale di Leonessa, Cittaducale, Montereale, Posta e Borbona.

Questo legame risalente al XV secolo e consolidatosi nel XVI, perde le sue ragioni amministrative nel XVII con la separazione delle diocesi aquilana e laziale e le mutate sorti dello Stato Farnesiano dopo Margherita, ma rimane testimoniato dall'irraggiarsi della cultura aquilana che si ritrova ad oggi sul territorio.

---

[79] Questa motivazione è stata ritenuta alla base della presunta remissiva accettazione della dominazione spagnola che s'intravede tra le righe delle prime pagine degli *Annali* della città dell'Aquila di Bernardino Cirillo. R. Colapietra, *Spiritualità, coscienza civile e mentalità collettiva nella storia di L'Aquila*, L'Aquila 1984, pp.24 ss.

[80] Va ricordato come all'epoca, all'interno dell'orbita culturale spagnola entro cui gravitava l'Aquila, vigeva indiscutibile il precetto del "viver nobilmente", che non contemplava le attività speculative ritenute vili, praticate dalla nuova piccola nobiltà.

La Diocesi aquilana, nata nel 1257[81] dalla fusione delle più antiche diocesi di Amiterno e Forcona[82] a seguito della prima edificazione medievale consapevolmente progettata che la rese unica, ebbe fin dall'inizio la duplice funzione di rappresentare un territorio vasto (oltre 40 kmq) di cui L'Aquila era capoluogo, e di sottrarla alla *longa manu* delle gerarchie ecclesiastiche con l'istituzione della potente giurisdizione particolare amiternina[83]. La persistenza sul territorio di giurisdizioni particolari, che osteggiavano apertamente i poteri costituiti percepiti come esterni, fu una caratteristica dell'intera regione che si evidenzia dalla seconda metà del Cinquecento[84] dove a L'Aquila l'antica *Amiternum,* rappresentata in città dalla Chiesa di San Biagio sorta significativamente alle spalle della Cattedrale, divenne il simbolo della nobiltà e delle condizioni originarie più floride anche grazie all'erudito cinquecentesco aquilano Salvatore Massonio[85] con il suo *Dialogo sull'origine della città dell'Aquila* (1594) .

L'estensione territoriale notevole della diocesi sorta ed accresciuta grazie ad accorpamenti spiega la presenza di 4 santi protettori: a San Massimo e Sant'Equizio [86](rappresentativi dei due nuclei originari) si aggiunsero San Pier Celestino e San Bernardino.

L'assetto territoriale di L'Aquila e la sua evoluzione sono caratterizzati, e noti in letteratura urbanistica, dall'assoluta concomitanza delle componenti

---

[81] La pergamena contenente la bolla di traslazione è conservata in Archivio della Curia Aquilana, di cui si riporta la traduzione di G. Equizi, *Storia…op.cit* , p.10 *"Stabiliamo che questa terra dell'Aquila sia in avvenire città e perciò le concediamo la dignità vescovile. E poichè vi concorrono anche i voti del fratello nostro, il vescovo Bernardo, nonché del capitolo già forconese, trasferiamo la sede di Forcona con tutti i suoi diritti, dignità ed onori nella chiesa dei Santi Massimo e Giorgio dell'aquila che decretiamo essere d'ora in poi Cattedrale ed ordiniamo che il vescovo si chiami non forconese ma aquilano"*.

[82] La sintesi delle vicende è tratta da G. Equizi, *Storia … op.cit.,* Torino 1957 pp.9 ss.

[83] A seguito dell'edificazione medievale con la bolla del 1257 fu statuita l'unione in unico regime ecclesiastico di cui L'Aquila fu nominata capoluogo da Alessandro IV che autorizzò la traslazione della sede vescovile da Forcona alla Cattedrale di San Massimo; contemporaneamente venne rogato accordo tra il vescovo Bernardo da padula e i 3 arcipreti di San Paolo di Barete, San Vittorino e San Pietro di Coppito, prelati delle chiese amiternine. Amiterno fu egemonica in tutti i sensi (economico, politico e spirituale) fin dall'inizio della vita comunitaria della diocesi forse per la superiore forza economica dovuta all'abbondanza di risorse del proprio territorio. L'esenzione dalla giurisdizione vescovile ufficializzata con bolla papale del 1489 sanciva per gli arcipreti di San Vittorino (attuale San Biagio, significativamente collocata alle spalle della Cattedrale) il diritto di impartire cresima e sacramenti e l'uso dei pontificali a vita. G. Equizi, *Storia … op.cit.,* p.3.

[84] L. Donvito- B. Pellegrino, *L'organizzazione* ...op.cit*.,* 1973, pp.9-13 dove si tratteggia un istruttivo confronto tra diocesi teramana e diocesi aquilana: entrambe caratterizzate da scarsa incidenza del potere vescovile, nel teramano tale stato di cose era dovuto alla presenza feudale storicizzata di famiglie quali carafa e Farnese che lottavano per mantenere le titolarità giurisdizionali ecclesiastiche particolari al fine di percepirne gli introiti fiscali e produttivi.

[85] La figura del Massonio è ad oggi ignota ma lo studio attento delle sue opere darebbe un contributo notevole alla conoscenza dell'erudizione antiquaria, dell'archeologia e del collezionismo come si presentavano a L'Aquila tra la fine del Cinquecento e gli inizi del Seicento.

[86] Sant'Equizio predicò la regola anacoretica soprattutto nell'antica provincia Valeria (che oltre L'Aquila comprendeva significativamente Tivoli, Norcia e Rieti) durante l'invasione longobarda del VI secolo D.C. Ricordato da San Gregorio Magno che tramanda come il suo corpo fosse conservato nell'oratorio di San Lorenzo di Pizzoli da cui nel 1461 per volere del Vescovo Agnifili fu poi traslato nella parrocchia di San Lorenzo di Pizzoli *intus*, attuale chiesa della Madonna della Lauretana ed oggi nella Cappella della Consolazione in Santa Margherita dal 1785, dopo il sisma del 1703. G. Equizi, *Storia…op.cit.*, p.92.

ecclesiastiche diocesane e quelle feudali, tanto che Donvito e Pellegrino nel 1971 la inserirono nella categoria territoriale della *Ville eglise*, seconda solo a Napoli per estensione in età moderna[87]: L'Aquila fu dunque un *unicum* in cui confini diocesani e del contado coincisero fin dalle origini, in un delicato gioco di equilibri in cui si affrontavano potere laico e potere ecclesiastico, da sempre consapevoli dell'importanza strategica e produttiva della città. La saldatura tra struttura religiosa ed amministrativa e l'organizzazione in base a regole di accorpamento ecclesiastiche offrì un valido strumento di controllo[88] per un comparto così ampio alla monarchia spagnola che, già segretamente affidataria di L'Aquila dal 1501 con l'accordo di Cambrai, rinegoziò con Clemente VII nel 1532 le condizioni di alcune diocesi che divennero "di nomina regia" con il beneplacito papale: tra queste era la città amiternina, stringendo ulteriormente il controllo dopo l'infeudamento violento del 1529[89].

La tradizione letteraria aquilana[90] riporta che nel gonfalone donato al Pontefice in occasione del Giubileo del 1575 campeggiasse il motto

Aquila Urbs Princeps Sannitum
Nullum Metropolitanum praeter
Romanum Pontificem agnoscens

Coniato dal Pontano precedentemente all'infeudamento con il completamento *…(sicut Neapolis dives itaque potens)…* da quel momento in poi fu sempre significativamente apposto dalla magistratura cittadina in calce agli atti emanati testimoniando sia del ruolo strategico ed economico riconosciuto alla città fin da allora che della volontà indipendente e rivendicativa delle proprie

[87] La definizione è in L. Donvito B. Pellegrino, *L'organizzazione* ...op.cit. 1973, pp.13-15. E' la crescita abnorme di una struttura già sovradimensionata alla nascita, che con la propria potenzialità partecipativa, salva la diocesi dalla frattura con la città. Inoltre la diocesi aquilana è caratterizzata da un'omogeneità devozionale, a carattere prevalentemente mariano che funzionò da ulteriore collante, non riscontrata altrove grazie soprattutto alla presenza di ordini mendicanti attivi sul territorio del contado.

[88] "Alla serie dei castelli nel territorio corrisponde un gruppo di case o di torri o un intero isolato della città, all'interno del quale la giustizia viene ancora esercitata localmente[…]ogni nucleo tende a differenziarsi sia politicamente sia per il culto (santi "locali" all'interno della stessa città) sia per la stessa provenienza degli abitanti". E Guidoni, *L'Architettura delle città medievali: rapporto su una metodologia di ricerca (1964-1974)* in *Melanges de L'Ecole Française de Rome*, LXXXVI (1974), pp.491.

[89]Il rapporto tra Monarchia spagnola e Papato nel secondo Cinquecento visse momenti di tensione a causa della costante ingerenza spagnola su territorio e giurisdizioni, tanto che nel 1580 il Reggente del Consiglio Collaterale Francesco Antonio Villani tentò una regolamentazione puntigliosa con la silloge dei "*Trattati diversi in materia di giurisdizione del regno di Napoli*": una raccolta di soluzioni ad ogni possibile punto di contestazione o conflitto con relativa collazione di documenti a sostegno dei diritti imperiali su Roma. Dopo la lettera di Filippo II del 1564 con cui si dava attuazione alle normative tridentine su territorio ma salvaguardando prerogative e diritti regi, fu lasciato ampio margine interpretativo nei rapporti politico-religiosi. La nomina regia vescovile ebbe la funzione di diminuire tali possibilità di conflitto. M. Rosa, *La Chiesa meridionale nell'età della Controriforma*, in *Storia d'Italia*, 9, *La chiesa e il potere politico*, Torino 1986, in particolare *Una pace guerreggiata: i rapporti tra Roma e Napoli nell'età post tridentina*, pp.295 ss.

[90] L'ultima citazione in ordine di tempo con i riferimenti precedenti è in G. Equizi, *Storia della diocesi* ... op.cit.,p.3.

origini[91], nonostante l'ingombrante presenza spagnola dovuta all'*escamotage* della nomina regia vescovile.

Antonini ha parlato di triplice aspetto[92] del *comitatus* aquilano (ecclesiastico, giurisdizionale e di incastellamento[93]), che proprio grazie alla struttura diocesana riesce a mantenere la propria identità dopo il 1529: questa gli avrebbe infatti "prestato" le proprie strutture logistiche e architettoniche (tav.1) venendo a coincidere i confini della diocesi e quelli del contado, con un prolungamento ad ovest in coincidenza del comparto farnesiano.

Ne derivò la commistione di funzioni negli spazi religiosi, che tipica dell'età comunale perdurò fino al primo Seicento: dopo la fase margaritiana di modernizzazione dell'immagine cittadina non si incontrano mutazioni profonde nelle strutture per cui lo spazio devozionale aquilano non solo è collettivo, ma può all'occorrenza divenire laico[94] ed infatti nella Chiesa aquilana di San Silvestro il *Battesimo di Costantino* del Ciarpi è collocato *ab origine* nella Cappella del Popolo di Collebrincioni, che al momento dell'arrivo del dipinto in chiesa ospitava ancora le riunioni di locale; le modifiche strutturali richieste dal nuovo corso controriformato vennero infatti attuate soprattutto grazie all'autocelebrazione dei neofeudatari.

Quest'evoluzione dell'urbanistica aquilana condizionata dal rapporto con la sovrastruttura ecclesiastica trova la massima evidenza figurativa e portata simbolica nella seconda metà del Cinquecento nelle due piante icnografiche del matematico architetto Geronimo Pico Fonticulano datate 1575 (tavv.3-4), disegnate dal matematico a seguito della modernizzazione dell'impianto cittadino voluto da Margherita d'Austria al suo ingresso in città. La quantità di strutture

[91]La leggenda fondativa della città divenne espressione e simbolo della difesa della propria identità che rischiava di soccombere: ugualmente la vicenda fondativa della diocesi divenne pretesto per ribadire la propria autonomia ed un riconoscimento diretto dal potere papale a seguito dell'intitolazione della Cattedrale a San Massimo; la sua fortuna letteraria aumentò alla fine del Cinquecento, a causa della naturalizzazione spagnola della diocesi dopo il 1532, grazie alla spinta culturale oratoriana che iniziò a sentirsi in città, caratterizzata dal recupero della religiosità delle origini.

[92]Lo studio più completo che evidenzia i rapporti tra urbanizzazione e struttura ecclesiastica è nella ricerca finanziata con i fondi europei *Rapahel* per lo sviluppo territoriale entro cui O. Antonini, *Il comitatus aquilanus nella sua vicenda ecclesiale ed architettonico-religiosa*, in *Recupero e riqualificazione dei centri storici del comitatus aquilanus*, a c. di Marcello Vittorini, Teramo 2001, VOL. I, PP.147 SS.

[93] Dopo la sconfitta di Manfredi a Benevento nel 1266 dovuta a Carlo d'Angiò, la nuova città fu impostata in senso cardo-decumanico rigoroso(l' *addizione angioina* che organizzò il territorio anche grazie all'opera di polarizzazione attuata dagli ordini entrati in città a seguito della fusione della diocesi ed entro cui furono forzatamente inurbati i castelli del circondario, pena la propria distruzione qualora si fossero rifiutati. I confocolieri dei castelli ebbero l'obbligo di riprodurre *intramoenia* il proprio assetto territoriale esterno con chiesa parrocchiale sulla piazza di "locale" e abitazioni dalle misure determinate in base al numero dei residenti: una sorta di ricostruzione delle strutture amministrative e religiose di provenienza, con il reticolato di abitazioni attorno alla piazza su cui svettava quale fattore aggregante la chiesa parrocchiale che assommò in sé funzioni ecclesiastiche e civili e già in questa prima fase il numero effettivo dei castelli inurbati fu all'incirca di 80, esagerato dalle leggende a 99, divenendo il numero simbolico rappresentativi dell' "*aquilanità*". Per un excursus bibliografico dell'argomento in letteratura si rimanda alla nota 44.

[94] Trasgredendo ai precetti tridentini per cui lo spazio religioso doveva essere *"lo spazio privilegiato della pedagogia controriformista*". G. Signorotto, *Lo spazio delle devozioni nell'età della Controriforma*, in *Luoghi Sacri spazi della Santità*, a c. di S. Boesch Gajano e L. Scaraffia, Torino 1990 pp.315 ss.

ecclesiastiche "di presidio" entro le mura della città è ancor più evidente nelle piante cronologicamente quasi contigue dello stesso autore ed edite a Roma (tavv. 5-6)[95] in cui, sono inseriti lateralmente indici che aiutano ad individuare ogni singola emergenza architettonica religiosa[96].

L'assoluta volontà di dominio che mostrò l'autorità spagnola con la nomina regia[97] dovette infastidire[98] non poco la cittadinanza se il secondo vescovo eletto in tal modo, De Acuña, scrisse al magistrato aquilano una lettera da Napoli il 25 settembre 1559: "le factio intendere che quello che più mi occorre e desidero è la pace universale tra lo clero e la Signoria vostra[99]". Dal canto suo, consapevole del potere contrattuale, economico e di persuasione dell'elemento religioso, la municipalità aquilana rappresentata dalla Camera richiese l'espressa protezione cardinalizia per la città de L'Aquila all'interno della Curia romana: Alessandro Farnese già durante il governatorato di Margherita[100], Enrico Caetani in singolare coincidenza con il suo incarico come capo degli affari francesi per la corte pontificia e Odoardo Farnese[101] che gli succedette alla sua morte nel dicembre del 1599 . È evidente una linea della magistratura aquilana che, se non velata di filo francesismo, tentava di accreditarsi ed ottenere protezione dalle altre potenze sullo

[95] Sulla cartografia storica aquilana e la sua capacità di illustrare l'evoluzione architettonica della città è datato ma normativo L. Rivera, *Le piante e i prospetti della città dell'Aquila*, BDASP, XVII, L'Aquila, 1905, pp.104-141, a cui segue Ieronimo Pico Fonticulano, *Breve descrittione …*, op. cit. a c. di M. Centofanti, L'Aquila 1996. La situazione aquilana nei manoscritti del Fonticulano conservati in BPA è ancor più evidente quando si confronti la pianta icnografica cittadina con la stessa di Napoli dello stesso autore nel volume della *Geometria,* in cui è evidente come il caos si fosse sovrapposto all'impianto razionale ed ortogonale toledano, rendendo impossibile una rappresentazione di questo tipo.

[96] Per una lettura più agevole degli indici allegati alle piante si rimanda a L. Rivera, *Le piante …op.cit*., pp.113-116.Negli indici sono indicate: 21 chiese collegiate, 98 chiese parrocchiali, 20 conventi fraternali, 10 monasteri femminili, 10 ospedali, 12 confraternite, 10 chiese a ridosso delle mura (perciò ancora cittadine ma non del contado). Le emergenze residenziali segnalate sono i due Palazzi magistratuali, il Vescovato e l'invaso della piazza del Mercato (su cui la Cattedrale).

[97] L'elezione di Bernardo Sancio per nomina di Carlo V e conferma di Paolo III ribadì le direttive della Casa reale di Spagna che fin dal tempo di Ferdinando Cattolico e Isabella di Castiglia richiedevano quali caratteristiche essenziali per i vescovi la nazionalità ("naturales destos reinos"), onestà e provenienza medio bassa (in realtà Ferdinando avrebbe caldeggiato sempre per nomine nobiliari), la provata cultura teologica ("hombres generosos e grandes letrados e de vida onesta (…)pastores de almas,a las que han de enseñar la doctrina cristiana por medio de la predicacion" nonché con "competente formacion teologica, moral y canonica") principalmente per rimediare alla persistente assenza e seguente decadenza delle diocesi spagnole, nonostante San Carlo Borromeo le additasse quali esempi di residenzialità (che in realtà non erano). Inoltre invalse l'uso da parte della corona spagnola dopo l'elezione del Sancio, di legare a sé il Vescovo con il titolo di "Regio consigliere", affiancando ai doveri episcopali quelli civili demandati dalle autorità del Regno (il Sancio in particolare quando non era in diocesi si avvaleva dei servigi del dotto canonico Benedetto Oliva) lasciando insoluto sia il problema della residenzialità che quello dell'affidamento della comunità al proprio pastore che da questa non veniva riconosciuto tale. B. Llorca R.G. Villoslada F.J. Montalban, *Historia de Iglesia Catholica*, III ed., Madrid 1977[2] (Biblioteca des Autores Cristianos, 199) pp. 608-611.

[98] Si veda in M. Morelli, *Appunti di storia religiosa aquilana* , in *L'Archidiocesi dell'Aquila dal 1876 al 1976*, L'Aquila 1977, p. 318 ss. la valenza dell'excursus dei sinodi diocesani convocati con insistenza ma attuati sempre con una certa difficoltà.

[99] M. Morelli, *Appunti…op.cit.,* p. 345, il testo originale è in A.C.A., cod. U 67 f.214.

[100] in A.C.A. U 69 nella Reformagione del 14 giugno 1583 la città gli oppone rifiuto alla sua preghiera di cessione di reliquie al Duca di Mantova, preghiera avanzata in qualità di Cardinal Protettore.

[101] Cfr. ACA U67 f. 190, Antinori A. L., *Annali…*op.cit.,Vol. L p.298. Il Farnese fu eletto protettore dal pubblico aquilano in seduta del 1600 a seguito della morte del Cardinal Enrico Caetani.

scacchiere europeo dell'epoca[102], faticando a volte nel contenere le velleità "indipendentiste" degli aristocratici di vecchia tradizione aquilana riuscendo a volte solo a limitarle entro le più riparate mura delle istituzioni culturali di Ordini religiosi radicati sul territorio da prima dell'infeudamento. Uno studio del Colapietra[103] sui protocolli notarili testamentari ha ben evidenziato i comportamenti sociali derivati dai diversi sensi di appartenenza alle strutture diocesane della variegata popolazione aquilana post infeudamento, comportamenti che si traducevano in lasciti e committenze, comprendendo anche il rapporto tra città e contado che pare esaurirsi in breve[104]: la popolazione spagnola in città, per lo più con incarichi presso il castello, è il gruppo che ha maggior deferenza verso il potere vescovile con richieste di sepolture e lasciti alla Cattedrale e alla persona del Vescovo[105], mentre fino a fine Cinquecento (ed anche oltre) gli Aquilani, tra le più di 30 chiese nominate per la sepoltura, prediligono statisticamente San Bernardino, con la Cattedrale che aumenta impercettibilmente solo durante il decennio di lavori in corso a San Bernardino, aumentando anche le richieste ed i lasciti per San Francesco e Sant'Agostino; dal 1610 in poi la forbice tra San Bernardino e la Cattedrale aumenta,e la sede vescovile è addirittura superata dalle *capoquarto* Santa Giusta, Santa Maria di Paganica e la "semplice" San Francesco. La mancanza della Basilica celestiniana di Collemaggio è motivabile sia con la posizione eccentrica della Basilica sia col venir meno del culto "civile" celestiniano in concomitanza con il venir meno della *libertas* aquilana Trecentesca a causa del pugno di ferro imperiale.

D'altra parte i vescovi spagnoli raramente assunsero come proprie le esigenze della cittadinanza e le loro iniziative, spesso causa di contrasti, espressero più che altro la volontà giurisdizionalista della chiesa non creandosi un rapporto diretto con la cittadinanza tanto che Antonini ha definito il potere ecclesiastico vescovile "sussidiario a componenti ecclesiali locali quali le comunità religiose di Collemaggio, S. Domenico e S. Bernardino fin dal medioevo: una sussidiarietà che si espresse anche architettonicamente per cui la comunità aquilana sembrava più attenta alla cura del complesso delle Chiese che alla Cattedrale" [106]. Per considerare come il potere vescovile durante il lasso

[102] Quanto meno significativo il rapporto tra la magistratura cittadina e i Medici a fine Cinquecento in nome della Santificazione di San Giovanni da Capestrano, nel momento di riacquistata vicinanza dei Medici alla Francia: in A.C.A. U 68 a C.7 r. Don Antonio Medici si offre di adoperarsi a Roma per la canonizzazione di San Giovanni da Capestrano in datata 13 maggio 1594, da Firenze; a c.9 r.: Ferdinando I Medici rassicura la magistratura di aver caldeggiato il suo ambasciatore a Roma per seguire e favorire la causa della canonizzazione di San Giovanni da Capestrano, in data Firenze, 28 maggio 1594.

[103] R. Colapietra, *Gli Aquilani d'antico regime davanti alla morte 1535-1780,* Roma, 1986.

[104] Solo la fascia di popolazione d'estrazione rurale chiede raramente sepoltura nel luogo d'origine, richiesta che scomparve agli inizi del Seicento.

[105] Esemplare in questo senso il capitano di fanteria spagnolo Francisco Belen Pace che nomina erede universale il Vescovo de Rueda, in R. Colapietra, *Gli Aquilani…op. cit*., p.94 n.38 con relativi estremi notarili del testamento.

[106] O. Antonini, *Archiettura religiosa aquilana*, L'Aquila, 1985, I, p.22.

cronologico in esame (1560-1630) abbia avuto difficoltà di gestione e di riconoscimento della propria autorità si osservi la tabella cronologica (tav.7) all'interno di cui sono inseriti (insieme alle committenze) durata temporale delle cariche e motivi di cessazione delle stesse: in nessun caso è stato un naturale compimento del proprio incarico, quanto una serie ininterrotta di destituzioni a favore delle particolarità giurisdizionali del territorio, espressioni delle liti perenni tra il potere vescovile e le ambizioni autonomiste delle forze locali .

L'estensione territoriale e la peculiarità nel periodo esaminato, caratterizzato dalla speculazione terriera e feudale del secondo Cinquecento che vede rapidissimi passaggi di proprietà dei numerosissimi comparti feudali a cui afferivano molte "Ville"[107], rendono difficile una schematizzazione utile; anche queste 'Ville', considerate patrimonio rurale nel senso riduttivo del termine, ebbero caratteristiche urbanistiche, architettoniche, abitative e risvolti culturali artistici tali per cui se ne farà cenno nei termini e nei limiti utili a questa ricerca.

Il problema principale in questa fase dello studio è proprio l'identificazione dei feudatari e le relative proprietà, sia per la perdita di documenti nell'incendio dell'Archivio di Stato di Napoli[108], sia a causa dell'estensione territoriale fortemente frammentata su cui incidono sistema diocesano, feudale, comunitario ante 1529 in cui vige ancora la struttura delle *universitates*, mai definitivamente abbandonata. Lo strumento più utile a rendere visivamente la situazione tra il 1530 (anno della ratifica dell'infeudamento) e il 1570, prima del Governatorato di Margherita è la mappa zenitale del contado, entro cui è segnalato lo stato delle località distribuite nei quarti di San Pietro, San Giovanni, Santa Maria e San Giorgio. Le condizioni segnalate per ciascun insediamento sono classificate come *abitato*, *diruto* (ovvero abbandonato fin dall'inurbamento forzato del XIII secolo) ed unico caso di *dishabitato*, la Cascina, località piana e rigogliosa nei pressi di Barete. La pianta, anonima ma attribuita per lo più al Fonticulano, può ben datarsi a ridosso del periodo margaritiano grazie alla segnalazione della Cascina, che priva di status giuridico non avrebbe

[107] G. Incarnato, *Il possesso feudale in Abruzzo Ultra dal 1500 al 1670*, in *Archivio storico per le province napoletane*, serie III, a. X (1972)p.221-291. A p.230 n.23 sono elencati una serie di feudi con relativo numero di ville annesse, ad es. Bagno con 7 ville, Preturo e Scoppito con 5, San Demetrio (7 ville), Sassa (5 ville).

[108] G. Incarnato, *Il possesso feudale in Abruzzo Ultra*…op. cit., n.1, p.221 segnala le fonti superstiti per il XVI e inizi XVII secolo in Archivio di Stato di Napoli, in particolare i *Quinternioni, Significatorie dei relevi, Registarzioni Assensi e refute*. G. Sabatini, *Proprietà e proprietari a L'Aquila e nel contado. Le rilevazioni catastali in Età Spagnola*, Napoli 1995, a p.303 fornisce un elenco pressoché completo di fonti e collocazioni archivistiche utili alla ricostruzione della proprietà fondiaria attraverso i catasti nell'area di nostro interesse, seppur non sempre sia possibile seguire l'avvicendarsi delle proprietà sui feudi.

dovuto figurare tra i *castella*, ma viene inserita mentre è in fase di costituzione[109] ad opera della governatrice Farnese.

Il contado-diocesi dell'Aquila viene geograficamente definito un "agglomerato compatto" (fig.4) la cui estensione andava dalla conca dell'Aterno[110] (il versante meridionale interno del Gran Sasso era la Baronia di Castel del Monte dei Piccolomini) fin quasi alle gole di Popoli con Collepietro e San Benedetto in Perillis, a Nord con Pizzoli e Barete fino al limitare della conca di Montereale, mentre a Nord ovest con Posta e Borbona arrivava alle pendici meridionali del Terminillo; il Monte delle Serre e della Murieta separavano il contado dalla regione del Cicolano mentre il confine meridionale con la Marsica era dato dall'altipiano delle Rocche; le terre regie dell'Aquilano erano tutte sulla cosiddetta Montagna Aquilana, zona ricca di pascoli dei Monti della Laga e del Terminillo all'interno di cui rientrano Leonessa, Cittaducale, Amatrice[111]; l'intera Valle dell'Aterno era attraversata dalle principali vie di comunicazione romane tra i due versanti: la Cecilia che si biforcava in Claudia nuova connettendosi alla Tiburtina Valeria, e con il possesso di Antrodoco sul Monte Velino L'Aquila controllava la Salaria, dunque tutta la viabilità per l'Adriatico.

Non è possibile considerare il sistema territoriale feudale aquilano come un sistema chiuso, visto che le zone geografiche confinanti sono i percorsi "obbligati" di comunicazione verso l'esterno di un territorio che tentava di ampliare l'orizzonte dei possibili rapporti per sopravvivere all'occhiuto e rapace fiscalismo spagnolo[112].

Sul versante settentrionale teramano del Gran Sasso erano situati due importati comparti feudali, lo "Stato di Montorio" e la baronia della Valle Siciliana. Lo Stato di Montorio era l'illustre titolo dei Camponeschi, che si andavano estinguendo nei Carafa, mentre la baronia della Valle Siciliana di dominio Orsini, con la sua notevole estensione su 21 località, aveva più

[109] È noto come Margherita avesse avviato un'accorta politica di acquisti di terreni nella zona in prossimità di Barete accorpandoli fino ad ottenere un'entità produttiva notevole nella zona di Cascina. Se ne parlerà più diffusamente a breve entro il discorso sulla residenzialità di feudatari e proprietari terrieri.

[110] Il sistema territoriale costituito dall'Aquila e dal suo contado è situato in situazione geografica particolare: un'ampia conca sulle pendici del Gran Sasso attraversata dall'Aterno e tagliata a metà dal colle su cui sorge l'attuale città che segnava in antico il confine tra Sabini e Vestini. Attraverso il bacino corre la Via Caludia Nova, affiancata dal tratturo, aorta principale della transumanza, la risorsa che integra i ricchi pascoli montani estivi con quelli invernali. La matrice dell'insediamento medievale aquilano e delle zone limitrofe (Leonessa, Amatrice e Cittaducale, considerate un unicum con l'Aquila angioina) è da rinvenirsi nell'esperienza mercantile e produttiva delle *bastides* francesi: siti correlati alla presenza territoriale cistercense di età normanna. Come le abbazie cistercensi sono organizzate produttivamente intorno al chiostro, così le *bastides* e quindi i centri del contado e L'Aquila stessa sono organizzati intorno alla piazza o area di mercato, in AA. VV., *Recupero e riqualificazione dei centri storici del comitatuts aquilanus…op.cit.,* a c. di Marcello Vittorini, pp.15 ss.

[111] Amatrice fu infeudata ai Vitelli fin dal 1529, e rimase alla famiglia fino alla fine del XVII secolo.

[112] Per un prospetto esauriente delle zone limitrofe e relative presenze feudali si veda G. Incarnato, *Il possesso feudale…op.cit.,* pp.231-238.

importanza strategica che redditizia. Entrambi erano corridoi preferenziali per rapporti con le Marche che la politica spagnola tentava di soffocare. In direzione Nord Ovest il Contado confinava con l'esteso tenimento Mediceo del Principato di Capestrano e della Baronia di Carapelle[113]. In Marsica e Val Roveto (a Sud) dominano fin da inizi Cinquecento i Colonna e i Piccolomini mentre il Cicolano, a confine Ovest con la Montagna Aquilana fu infeudato ai Mareri, ai Savelli ed ai Colonna di Zagarolo. Il possesso dei Colonna in Abruzzo si era inoltre definitivamente consolidato dopo il 1500 quando netta fu la loro supremazia sugli Orsini del Ducato di Tagliacozzo; nel 1532 il Cardinal Pompeo Colonna acquistò per il nipote Marzio l'intero contado di Mareri per 22000 ducati consolidando la posizione strategica familiare al confine con lo Stato della Chiesa e al confine con L'Aquila[114] e contemporaneamente diede in moglie la nipote Porzia a Giovan Giuseppe Cantelmo, Conte di Popoli ed aquilano per discendenza materna, aumentando il controllo sulle vie per le Puglie e per il mare (Popoli) ed acquisendo potere in città tramite la parentela con la più antica aristocrazia aquilana dei Camponeschi.

Gli studi guida ineludibili per tracciare un profilo utile dell'area aquilana sono di G. Incarnato[115] ed i più recenti e completi di G. Sabatini[116], in cui la ricchezza di dati ed il rigore documentario permettono una rilettura "[meno] netta ed intransigente"[117] di quella avviata dall'Antinori a metà Settecento e consolidatasi fino al XX secolo.

L'utilizzo dei catasti alla base dello studio di Sabatini permette inoltre, attraverso la comparazione dei dati, di osservare come il patriziato urbano aquilano[118] si trasformi gradualmente in ceto possidente attraverso i meccanismi di speculazione fondiaria[119] avviati a seguito dell'infeudamento nel quarto decennio del Cinquecento. In quegli stessi anni la scalata sociale favorita dall'Impero con l'aristocratizzazione e riduzione delle cariche pubbliche aveva determinato una "corsa alla terra" che ridisegnò economia e società del capoluogo in cui l'avvento

[113] Quando nel 1566 morì Inigo Piccolomini duca di Amalfi, sua figlia Costanza per necessità economiche vendette lo stato di Carapelle e Capestrano di cui faceva parte Calascio. Nel 1567 fu acquistato da Ottavio Cattaneo con patto di ricompra mai effettuato. Nel 1579 Francecso de'Medici Granduca di Toscana unì i propri domini a quelli già posseduti (Bussi, Valle del Tirino, piano di Navelli, Santo Stefano) con il titolo di Marchesato di Capestrano prima e Principato poi. Si osservino le istruzioni in merito inviate nel 1579 da Francesco de'Medici al governatore Gentile Acciaioli. La vicenda nel dettaglio in M.Marcone, *Un contributo decisivo alla poco nota storia del tenimento di Calascio*, in BDASP 1975 pp.629-635.

[114] Si veda M. A. Visceglia, *Dislocazione territoriale e dimensione del possesso feudale nel Regno di Napoli a metà Cinquecento*, in AA.VV., *Signori, Patrizi, Cavalieri nell'età moderna*, a c. di M. A. Visceglia, Bari 1992 pp.3 ss.

[115] G. Incarnato G., *Il possesso feudale in Abruzzo*…op.cit, 1972.

[116] G. Sabatini, *Proprietà e proprietari a L'Aquila e nel contado. Le rilevazioni catastali in Età Spagnola*, Napoli 1995.

[117] G. Sabatini, *Proprietà e proprietari a L'Aquila*…op.cit. 1995 p.16.

[118] Da sempre composto dai più ricchi esponenti del ceto mercantile.

[119] Una disamina precisa ed esauriente degli eventi che avviarono il fenomeno che si protrasse per tutto il secondo Cinquecento è in G. Sabatini, *Proprietà e proprietari a L'Aquila*…op.cit. 1995 pp. 48 ss.

dell'industria armentaria, i fitti degli erbaggi ed accorte politiche matrimoniali, equivalenti a vere *partnership* economiche, furono i mezzi di avanzamento della nuova nobiltà aquilana che si trovava a fare i conti con la presenza spagnola sul territorio.

Nel 1530, a seguito dell'assoggettamento dell'intera città, i 66 castelli aquilani insieme ai feudi di Antrodoco, Posta e Borbona furono organizzati in 40 complessi feudali assegnati per la maggior parte a capitani spagnoli come ricompensa per meriti militari e per aumentare il controllo territoriale. Fecero eccezione i feudi di Civita Retenga, S. Pio, Filetto e Pescomaggiore che andarono i primi due a Ferrante Caracciolo, i restanti a Ferrante Spinelli[120], in un'ottica di stanziamento sul territorio aquilano e di collocazione di personalità di comprovata fedeltà alla corona spagnola in punti amministrativi strategici.

La costruzione del Castello[121] nella zona rialzata della città, operazione per cui furono rase al suolo le abitazioni del *locale* di Intempera e 6 chiese, fu il compimento ufficiale dell'affermazione spagnola sul territorio sancita dal motto scolpito sull'ingresso monumentale *Ad reprimenda audacia aquilanorum*. Unico caso di tentativo di crescita territoriale da parte degli spagnoli fu quello di Alfonso de Medina che aveva riscattato in 10 anni 7 feudi da altri capitani spagnoli premiati raggruppandone in totale 10. Rocca di Mezzo fu acquistata dai Piccolomini[122] nel 1534 ed i Savelli ebbero nel 1536 Antrodoco come premio per la fedeltà dalla Spagna, mantenendola per tutto il secolo.

Il patriziato locale aquilano fu totalmente escluso da questa prima ripartizione territoriale, ma dalla seconda metà degli anni'50 in poi, per estinzione della prima generazione di feudatari spagnoli, tornò alla Corona per devoluzione un consistente numero di feudi.

Diomede Carafa, già conte di Montorio approfittò di questo momento per avviare un progetto di estensione territoriale che nel biennio 1558-1560[123] implicò l'acquisto di 13 castelli. Il progetto carafesco non ebbe seguito[124] ma avviò la

[120] Alla fine del mandato del Vicerè Don Pedro de Toledo il ruolo della feudalità spagnola era notevolmente rafforzato e la concessione feudale al Duca di Vico, Colantonio Caracciolo, e al duca di Castrovillari Ferrante Spinelli sancisce l'ingresso su territorio aquilano di esponenti della miglior aristocrazia napoletana filo spagnola.

[121] Il Castello è l'attuale sede del Museo Nazionale dell'Aquila.

[122] I Piccolomini signori della Marsica vivevano una situazione economica contraddittoria e non facile pur acquistando Rocca di Mezzo (possiedono all'epoca inoltre il contado di Celano, la Baronia di Pescina, Balzorano e Morrea, Baronia di Capestrano e Carapelle). La loro dislocazione su territorio è ampia e diffusa, portando a riconsiderarne la portata di tramiti culturali.

[123] G. Incarnato, *Il possesso feudale in Abruzzo Ultra dal 1500 al 1670*, in *Archivio storico per le province napoletane*, serie III, a. X (1972)pp. 246-247.

[124] Di questi alla fine del secolo rimase alla famiglia solo il Ducato di Collepietro, nella bassa valle dell'Aterno a ridosso delle gole di Popoli e comprendente San Benedetto in Perillis, Collepietro e Stiffe (che sarebbe stato alienato nel 1600). Lo Stato di Montorio fu invece riscattato dai Crescenzi. ASN, *Refute*, vol. 237, ff. 57-68 dove si trova la storia del feudo fino al 1792. L'ascesa di Diomede Carafa fu indubbiamente frutto della spinta nepotistica di Paolo IV, ma al volgere dell'intransigente pontificato di Giovan Pietro che non risparmiò neanche il nipote Carlo; questo, fautore di complicati intrighi politici filofrancesi allo scopo di ottenere una signoria carafesca in Toscana, si attirò le ire di Pio IV Medici, trascinando con sé le sorti della

massiccia penetrazione feudale in area aquilana della nobiltà romana e napoletana, oltre che del nuovo patriziato terriero aquilano che si era nel frattempo sostituito al ceto imprenditoriale, a seguito della serrata nobiliare oligarchica del 1542.

Incarnato sintetizza in tre fasi l'ingresso del nuovo patriziato terriero aquilano, in sostituzione della prima generazione di feudatari spagnoli:

1)1558-60: acquisto dei 13 feudi da parte di Diomede Carafa,

2) 1560-63: 8 feudi furono venduti a Camillo De Antonellis, avviando l'ingresso del patriziato aquilano nella speculazione feudale

3) 1586: devoluzione di 26 castelli, dopo il tentativo di espansione della coppia Caracciolo-Conclubet, a Ortensio Del pezzo che in realtà ne ottenne solo lo *Ius luendi* segnò un rilancio della politica di creazioni di comparti feudali estesi piuttosto che micro domini.

Delle perdite feudali spagnole beneficiarono i Colonna di Zagarolo[125] e il patriziato locale aquilano (Branconio, Pica, Rivera, Alfierii etc.)[126] comprendente all'epoca anche esponentifiorentini della corte margheritiana stabiliti ormai a L'Aquila; inoltre, ai grandi complessi feudali carafeschi e dei Colonna va affiancato lo Stato Farnesiano che gode in questi anni della sua massima espansione dopo l'acquisto di Ortona[127].

È utile alla conoscenza della realtà la tabella sinottica in cui è facile verificare la rapidità dei passaggi di proprietà nel secondo cinquantennio del Cinquecento, che si stabilizzano fin dai primissimi anni del Seicento. È altrettanto intuitivo che la stabilità del possesso favorisse la residenzialità e quindi il ruolo di mediatore culturale del "neofeudatario", mentre è ovvio che la relativa produzione artistica del contado sia quasi interamente dipendente dagli accadimenti nella città, visto il rapporto diretto tra i *castella extramoenia* ed i relativi *locali intramoenia*.

Le prime famiglie aquilane che avviarono questa nuova stagione "feudale" furono i Porcinari (Prospero e Giovannantonio Porcinari acquistano dalla Regia Corte Fossa e dal Carafa Barete, Ocre e Onna), gli Antonelli (Camillo e Marino Antonelli ottengono per devoluzione un complesso di otto feudi a causa della

famiglia.

[125] La presenza della famiglia divenne sempre più salda su territorio aquilano fino alla rivolta di Masaniello quando costrinse Pompeo Colonna a rifugiarsi a Roma, abbandonando la città che amò particolarmente. Si veda in sintesi la voce *Pompeo Colonna*, a c. di F. Petrucci, in Dizionario Biografico degli Italiani, vol.27 pp.414-416, Roma 1982.

[126] G. Rivera, *Delle nobiltà cittadine dell'antico Regno di Napoli ed in particolare di quella dell'Aquila*, Pisa 1882. L'operetta è basata soprattutto sulle magistrature del 1668.

[127]Ortona venne acquistata nel 1582 dal procuratore di Madama, Don Giovanni Ferdinando Zugnica di Napoli da Don Orazio dei Principi di Lannoy, reggente di Sulmona; l'acquisto, per la consistente somma di 54000 ducati, fu motivato da complesse ragioni politiche ed economiche; rispondeva ad un'accorta politica strategica per cui la città di Ortona, si poneva come terminale della dorsale appenninica di traffici tra Firenze e Napoli che avevano come cardine l'Aquila e Sulmona e che si andava esaurendo, favorendo il traffico marittimo che dalla cittadina costiera sarebbe giunto alla ricchissima fiera di Lanciano. A. Clementi, *Storia dell'Aquila, op.cit.,* 1998, pp.106-125.

morte senza eredi dell'ultima discendente della famiglia spagnola dei Medina), i Cappa che acquistano sul produttivo versante forconese aquilano Bagno e Tussio (dalla ricca produzione di zafferano), riacquistati negli anni '80 dello stesso secolo dai Branconio, in funzione di consolidamento del proprio reddito e della propria posizione (dopo essere entrati nel gioco della speculazione con il matrimonio di Giuseppe Branconio con Giulia Porcinari, figlia di Giovannantonio) agli inizi dell'ottavo decennio del XVI secolo[128].

Si stabiliscono così tre gruppi di potere:

1)famiglie locali aquilane quali Porcinari, Branconio, Alfieri, Colantoni etc.[129]

2) grandi feudatari come i Colonna (presenti sia il ramo di Zagarolo che di Gallicano e Palestrina), Farnese, Medici, Cenci, Savelli, Peretti[130].

3)Banchieri o imprenditori finanziari (ad.esempio i napoletani Citarella o Concublet).

Ognuno di questi tre gruppi adottò una strategia patrimoniale[131] di accorpamento feudale, con una comune funzione speculativa particolarmente evidente per il patriziato aquilano[132].

D'altronde nel Seicento un feudo divenne un investimento più sicuro del debito pubblico, con i suoi *diritti di tratte* sulle esportazioni e i privilegi fiscali e la necessità dell'approvvigionamento *intramoenia*. Un'ulteriore considerazione può essere fatta in base alla consistenza dei patrimoni degli "oligarchi aquilani": al di sopra dei 28000 ducati (Colantoni, Antonelli, Pica, De Rosiis) la politica economica è di tipo terriero tradizionale, al di sotto dei 28000 fino ai 20000

[128] L'andamento del "mercato feudale" e relativa incidenza patrimoniale a determinare i comportamenti si può seguire in R. Colapietra, *L'incidenza della proprietà fondiaria nella ricchezza degli aquilani del secondo Cinquecento*, in *Rivista di Storia dell'Agricoltura*, Anno XIII, n.2. Agosto 1973, lo studio segue l'andamento dell'apprezzo dei feudi sulle registrazioni del Presidente della Camera Aquilana dell'epoca Marco Sagliano. I volumi dell'Apprezzo sono in Archivio di Stato dell'Aquila R 20-22 e sono preceduti dai catasti dei quattro quarti, in A.S.Aq. W61,W62, W63,W67, W66.

[129] In G. Sabatini, *Proprietà…op.cit.,* i dati completi sulla proprietà immobiliare e non a L'Aquila permette di ricostruire le startegie patrimoniali delle famiglie nuove feudatarie.

[130] Sisto V Peretti, dopo aver trascorso parte del suo noviziato a L'Aquila, consapevole del potenziale territoriale della zona posizionò la nipote Camilla Peretti nella Baronia di Pescina e contado di Celano, tenimento Piccolomini in grave dissesto finanziario. Camilla a sua volta cedette il feudo a Michele Peretti, altro nipote, avviando una pratica nepotistica feudale particolarmente evidente a Sulmona con la presenza massiccia della famiglia Borghese durante il Pontificato paolino ad inizi Seicento, favorendo l'insediamento in Abruzzo dei Caffarelli, collaterali della famiglia pontificia. G. Incarnato, *L'evoluzione del possesso… op.cit*., p.253 n.77.

[131] Per l'analisi esauriente delle problematiche patrimoniali utili a definire il ceto aristocratico aquilano nel secondo Cinquecento si rimanda a G. Sabatini, *Proprietà…op.cit.,*pp.216-245 con relativa bibliografia storica.

[132] La nuova classe dirigente aquilana, che dunque non comprendeva più solo aristocratici di vecchia casta e mercanti, usò l'economia fondiaria quale mezzo per operazioni di mutuo tramite patti di retrovendita e passaggi di proprietà rapidissimi in cui il prezzo sale vertiginosamente di mano in mano aumentando il prestigio sociale di pari passo con l'accumulo del capitale. Tali e tanti furono i movimenti terrieri all'epoca che s'impone una considerazione: dal primo trentennio del secolo il prezzo del feudo era cresciuto vertiginosamente, Tussio dagli iniziali 300 scudi a 8400 ducati, Assergi da 250 scudi a 7000 ducati. La differenza di collocazione, produzione e stato tra le varie zone, danno l'idea di come il prezzo fosse determinato da una speculazione affaristica feroce. R. Colapietra, *L'Aquila dell'Antinori. Strutture sociali ed urbane dell'Aquila nel Sei e Settecento,* II, cap.I, p. 32.

(Nardis, Quinzi, Cappa, Giambattista Fibbioni e Giuseppe Branconio) si trova una realtà molto più varia e dinamica, in atteggiamento quasi di "offensiva capitalistica"[133]. È il momento in cui avanzano gli *homines novi* cinquecenteschi, specchiati esempi di virtù individuale e nobiliare come Giuseppe Branconio, l'aristocratico imprenditore padre del noto Abate Geronimo, e Giambattista Fibbioni, il ricco mercante di Novara che visse nel Quarto di Santa Giusta[134], che supportano l'arricchimento patrimoniale con un'adeguata aristocratizzazione del *modus vivendi*, attraverso soprattutto la committenza artistica.

Acquista così ancor più rilievo dunque la posizione revisionista della storiografia aquilana sulla fase neofeudale cinquecentesca proposta da G. Sabatini secondo cui anche quando il patriziato aquilano partecipa alla feudalizzazione di secondo Cinquecento lo fa con chiaro intento speculativo imprenditoriale nel pieno "rispetto"della propria origine mercantile, soprattutto in alternativa alla drastica diminuzione commerciale seguita all'infeudamento ed ai fatti del biennio 1528-1529. In tal senso non è dunque corretto parlare di rifeudalizzazione o neofeudalesimo e va riletta l'affermazione di M. A. Visceglia "*a metà Cinquecento il patriziato aquilano appare in effetti cancellato dalla mappa feudale del regno"*[135]: la classe dirigente aquilana a quella data ancora non aveva fatto il suo ingresso sul nuovo orizzonte feudale[136] e quando il fenomeno prese il via qualche anno più tardi ebbe carattere spiccatamente economico imprenditoriale, non rendendola assimilabile alla nuova feudalità, se non per un allineamento ai costumi spagnoli dell'epoca in termini di cerimoniale e di burocratizzazione delle cariche e dei titoli, determinanti per il prestigio sociale[137].

È fondamentale in quest'aspetto la totale mancanza di retroterra culturale feudale del patriziato aquilano, estraneo anche a gerarchizzazioni aristocratiche; l'acquisto di un feudo *ipso facto* non determinava l'ingresso in un ceto aristocratico che non esisteva ancora nel secondo Cinquecento aquilano, ma nell'ultimo decennio del secolo, con il moltiplicarsi di iscrizioni ad ordini cavallereschi militari o con il matrimonio nobiliare ad aggiungere titolo alla baronia feudale posseduta, iniziava ad avvertirsi aria di cambiamento: il processo

[133] Ibidem p.29.
[134] Ibidem, pp.30-35.
[135] A. M. Visceglia, *Dislocazione territoriale e dimensione del possesso feudale nel Regno di Napoli a metà Cinquecento*, in AA.VV. ,*Signori, Patrizi, Cavalieri nell'età moderna*, a c. di M. A. Visceglia, Bari 1992 p.73.
[136] Ad eccezione dei Franchi conti di Montorio che la lasceranno poco dopo ai Carafa da cui ai Crescenzi.
[137] In principio del XVII secolo l'impoverimento economico (soprattutto in termini di liquidità) fece si che la speculazione feudale fosse maggiormente diretta alla produzione di rendita e capitalizzazione immobiliare, così gradualmente rallenta il ritmo di compravendita di feudi da parte del patriziato aquilano fino a stabilizzarsi definitivamente nel 1670. G. Sabatini, *Proprietari…op.cit*. p.84.

avviato con la serrata oligarchica del 1542 si compiva perfettamente con la riforma dell'ordinamento municipale del 1608[138].

Il carattere speculativo del mercato feudale entro i confini della diocesi e la distanza dei nuovi feudi dai luoghi di origine dei nuovi feudatari non aquilani (soprattutto Napoli e Roma) limitò la loro residenzialità fino alla fine del Cinquecento[139], non creandosi un rapporto identificativo tra territorio e "proprietario" che dunque raramente lascia segni tangibili della sua presenza[140]: in alcuni casi l'assenza emerge chiaramente dai documenti (ad esempio la coppia Caracciolo-Concublet segnalata come tale), Diomede Carafa sceglie di risiedere a Navelli (in prossimità della porta Ovest della cinta muraria), mentre sia nel caso di feudatari aquilani che forestieri la devozione popolare è il veicolo principale di segnalazione della presenza su territorio, a dimostrazione una volta di più che la struttura ecclesiastica ed il sentire comune della popolazione furono il vero cemento del territorio di fronte ad un potere centrale difficilmente riconosciuto[141].

[138] R. Colapietra, *L'organismo municipale dell'aquila in età spagnola* in *Archivio Storico per le Province Napoletane*, 19, 1980 pp.170 ss., L. Lopez, *L'ordinamento municipale dell'Aquila dalle origini…op.cit*, p. 122.

[139] Con l'avvenuta stabilizzazione dei possessi.

[140] R. Giannantonio, *Architettura in Abruzzo tra Cinquecento e Seicento*, in *Abruzzo dall'Umanesimo*…op. cit. p.166 parla di *"evidente disinteresse per la significazione architettonica del prestigio della casata, che dovette considerare l'infeudamento una mera contingenza economica"* a proposito del periodo di infeudamento della vicina Sulmona ai De Lannoy.

[141] Sin dalla prima fase di infeudamento "punitivo" è evidente il disegno di razionalizzazione dell'intero Impero Spagnolo tramite la "*depressione dei poteri giurisdizionali delle città sul territorio circostante*". A. M. Visceglia, *Dislocazione territoriale e dimensione del possesso feudale…, op.cit.,* 1992 pp. 33-34.

Capitolo II

Committenti, collezionisti ed eruditi

La geografia artistica italiana è uno degli argomenti più affascinanti e battuti della storia dell'arte entro cui si trovano ancora ampissimi spazi di ricerca in zone di confine come fu L'Aquila in epoca moderna: la motivazione principale è che la città non fu sede di "poteri distaccati" come per tante diocesi che beneficiarono

dell'attività dei propri vescovi, ne tantomeno di nuovi feudatari residenti sul territorio, composto dalla galassia di microrealtà risultanti dallo scellerato infeudamento del 1534.

Si può dire insomma che furono gli aquilani stessi a scrivere la propria storia artistica senza alcuna forma di mediazione altrui: nobiltà vecchia e nuova e borghesia, tutti insieme tesi a recuperare la propria dignità di fronte al potere imperiale con cui scesero a compromessi accettandone modus vivendi e dedizione al cerimoniale, al solo scopo di legittimarsi e trovare un equilibrio.

A causa di questo difficile rapporto, gli equilibri tra i poteri ed il loro relativo ruolo di committenza mutarono radicalmente: le committenze vescovili inserite nello schema cronologico proposto (tav.7) mostrano come siano tutte dettate dalla volontà di adeguamento alle norme tridentine di rinnovo e decoro delle strutture ecclesiastiche venata da una propensione particolare al cerimoniale ed è significativo il confronto con gli accadimenti della vicina diocesi di Viterbo, sede vescovile del Cardinal Giovan Francesco Gambara[142].

Il Gambara appena insediato a Viterbo nel 1566 avviò le innovazioni "dovute" alla cattedra vescovile in base alle norme conciliari ma non si limitò a questo come fece il vescovo aquilano De Acuña in quegli stessi anni, dedicandosi appassionatamente al recupero di casino, barco e palazzo della loggia di Bagnaia, un'impresa che impegnò maestranze dall'architettura alla pittura alla decorazione.

Il Cardinal Gambara è un termine di raffronto utilissimo in quanto fu il protettore di Giovan Francesco Romanelli, l'orafo e medaglista aquilano in rapporto con il Doni ed il Sansovino e che amministrò la ricca Abbazia di Santo Spirito D'Ocre per conto del Cardinale[143].

In città dunque un'autorità vescovile salda e partecipe mai vi fu, lasciando agli esponenti del patriziato locale il ruolo mecenatizio principale come fu evidente anche a Napoli[144], dove caduta in larga misura (a parte l'eccezione di Don Pietro de Toledo) la spinta delle committenze legate al potere regio o da questo direttamente prodotte, i protagonisti della committenza furono l'aristocrazia e il variegato universo ecclesiastico.

Negli ultimi decenni del Cinquecento sarà proprio la "rievangelizzazione" delle provincie del regno a promuovere un massiccio flusso di immagini, veicolo e

[142] Esponente degli ambienti controriformati, gli fu assegnata la diocesi di Viterbo, rispetto alla maggior aspettativa sulla prestigiosa diocesi bolognese che andò al Paleotti, poiché, in qualità di membro dell'Inquisizione non solo aveva obbligo di frequenza su Roma, ma era particolarmente controllato e tenuto alla residenzialità ribadita dal concilio di Trento. Fin d'ora converrà citare A. Koller, *Giovan Francesco Gambara (1533-1587). Profilo di un Cardinale* in *Villa Lante a Bagnaia*, a c. di S. Frommel con la collaborazione di Flaminia Bardati, Mi 2005, pp.23 ss.

[143] La notizia della commenda di Santo Spirito del Gambara, che sostituì il bolognese Zambeccari, già vescovo di Sulmona, è in A.Leosini, *Monumenti*...op.cit.p.27 n.2; la gestione della commenda venne affidata dal Cardinale a Bartolomeo e Gaspare Romanelli, come si ricava dal testamento di Bartolomeo in R. Colapietra, *Gli Aquilani d'antico regime*…op.cit. p.59

[144] F. Abbate, *Storia dell'arte meridionale*, Roma 2001, p. XIII.

sussidio fondamentali a sostegno della predicazione e dell'insegnamento dell'ortodossia, mentre la promozione della produzione figurativa passò in larga parte nelle mani degli ordini religiosi: a L'Aquila la vicinanza delle fasce sociali medio alte agli ordini religiosi "urbani" (spesso veri incubatori di riforme sociali) divenne sintomo di appartenenza politica, per cui anche le committenze legate agli ordini, furono in realtà emanazioni dirette della nuova volontà nobiliare; dal punto di vista della circolazione delle immagini la seconda metà del Cinquecento visse il guizzo fantasioso e manierista del Cesura, mentre la sua scuola si dedicò dopo la morte del maestro alla ripetizione quasi seriale delle sue invenzioni o alla ripetizione di soggetti fortemente standardizzati come le *Vergini del Rosario* che invasero il Contado e tutta la regione.
L'Aquila spicca per alcune particolarità nel quadro complessivo del Viceregno della seconda metà del Cinquecento:
1.Le cariche ecclesiastiche diocesane ebbero scarso ruolo
2. L'appoggio esterno cercato dalle classe dirigenti, neofeudatarie e non, amplia notevolmente gli orizzonti culturali cittadini.
3. L'Aquila ebbe una rinnovata stagione grazie al governatorato farnesiano che ne valorizzò componenti sociali, urbanistiche, architettoniche, ecclesiali ed artistiche segnando il distacco definitivo da Napoli, che riassorbì solo parte della notevole produzione giuridica aquilana[145] .

Del resto fin dalla fine del XV secolo ed inizio del XVI furono Roma e la confinante Umbria ad offrire maggiori stimoli e suggestioni, con echi fiorentini[146] mentre l'ultima partecipazione artistica cittadina ad imprese napoletane che aveva ancora risonanza notevole alla fine dell'Ottocento fu la presunta presenza di Silvestro dell'Aquila nell'Arco di Castelnuovo di Alfonso II[147].

[145] G.Papponetti, *Storici ed eruditi fra Cinquecento e Seicento*, in AA.VV., *L'Abruzzo dall'Umanesimo*… op.cit.2002 pp.135-140.
[146] Il rapporto artistico con Firenze è già nella letteratura primo novecentesca , ad es. in I.Di Marco, *Il Rinascimento da Firenze a L'Aquila*, in *Rivista Abruzzese* 3.1956 pp.97-100, con un vuoto, se si escludono articoli e testi locali che non superano i confini regionali fino alle posizioni sulla cultura figurativa fiorentina mediata dall'Umbria espressa da A. Angelini, *Saturnino Gatti e la congiuntura verrocchiesca a L'Aquila*, in *I Da Varano e le arti*, Atti del Convegno Internazionale, Camerino Palazzo Ducale 4-6 ottobre 2001, pp. 839-854.
[147] La questione risale alle prime menzioni dell'artista su cui iniziano a circolare notizie nel XVIII secolo ad opera del Marchese Dragonetti che informa con una memoria dettagliatissima sulle opere superstiti dello scultore in patria il Conte Leopoldo Cicognara che si accinge a compilare la sua Storia della Scultura. Sulla questione, accantonata e più volte ripresa, la critica non è assolutamente concorde lasciandola tuttora in sospeso, ma allo stato attuale delle nostre conoscenze biografiche su Silvestro dell'Aquila non si conoscendosi la sua vita precedente al 1471,(dato con cui si fa inziare la serie di documenti che lo riguardano, ed in cui è chiaramente già adulto e lavorativamente indipendente) non è possibile trarre conclusioni. Il più recente profilo biografico su questo scultore aquilano attivo fino al 1504 è di A. Petraccia, s.v. *Silvestro dell'Aquila*, in *Gente d'Abruzzo- Dizionario biografico*, vol. 9, pp.281-286. Colledara (Te) 2006; nuove aperture sul periodo formativo dello scultore sono in R. Torlontano, *La diffusione della cultura romana in area centro italiana: una nuova proposta per la formazione di Silvestro dell'Aquila*, in *Andrea Bregno: il senso della forma nella cultura artistica del Rinascimento*, a c. di C. Crescentini, Firenze 2008,

Come mancò una committenza vescovile che aprisse canali di scambio con altre aree ed esperienze, anche il potere imperiale ebbe in città quale principale (se non unico) interesse la costruzione del Castello, non potendoglisi attribuire alcuna attività di rilievo dal punto di vista della committenza e del mecenatismo: appurato che del resto, dopo le iniziative di Don Pedro de Toledo per il riordino ed il decoro urbano, anche Napoli non vive una fase di vivacità artistica dovuta all'impegno spagnolo, ma piuttosto dovuta alle favorevoli condizioni di mercato di borghesia e nobiltà già segnalate da Previtali[148], in questo può trovarsi un punto di contatto tra le due città.

Anche a voler considerare "d'estrazione spagnola imperiale" l'attività architettonica e più latamente culturale di Margherita d'Austria -figlia di Carlo V- a L'Aquila, va detto che scelte di maestranze e relativi pagamenti sono caratterizzati dalla *longa manu* municipale aquilana: in campo scendono l'architetto agrimensore Pico Fonticulano per il Palazzo di Margherita, e squadre di pittori e decoratori aquilani che dovettero riscuotere il plauso della Duchessa che non si interessò di farne giungere altre.

L'atteggiamento favorevole di Margherita nei confronti degli artisti locali può farsi risalire probabilmente alla conoscenza di Francesco da Montereale a Roma fin dal quarto decennio del Cinquecento: nei numerosi documenti che testimoniano l'attività aquilana del pittore risalta il repentino abbandono delle due cappelle Burri in Santa Maria della Misericordia nel 1535, tutte e due da lui progettate (disegnate) ed iniziate a colorire, ma terminate da Giovan Francesco delle Palombelle e Marimpietro di GianMarino Ciccarone nel 1535-1536[149] e la sua ricomparsa nei documenti aquilani nel 1538[150].

Nel 1536 Roma era in fermento per l'ingresso trionfale di Carlo V a cui partecipò ampiamente Pierfrancesco di Jacopo Foschi detto l'Indaco, e nel 1538 un'altra ampia celebrazione allegorica per le nuove nozze Farnese (la giovane vedova

---

pp.491-505.

[148] G.Previtali, *La pittura del Cinquecento nel Viceregno*, Torino 1978, p.7.

[149] L'impresa, oggi parzialmente riemersa, occupava la zona del transetto ed è documentata da A.L.Antinori, *Annali…*, XLVIII, p.77: *"1535:altra opera fece Francesco da Montereale nella chiesa della Misericordia, e precisamente nella cappella di Gaspare di Iacobuccio del Burro.Però essa fu incominciata e non finita da lui e la terminò poi dopo il 1535, Giovan Francesco delle Palombelle.Il Palombelle con Marimpietro di Gianmarino Ciccarone nell'anno seguente vi dipinse altra cappella, ivi fondata dallo stesso Burro sul disegno con figure e accenna menti di colore di francesco da Montereale".* Le due cappelle affrescate sono le due terminazioni poligonali del transetto, di cui una è stata trasformata in sagrestia, dove affiorano le pitture superstiti che secondo Leosini (*Monumenti…*op.cit. p.91) sono quelle del Ciccarone. La notizia dell'Antinori è data anche da M.Chini, *Documenti relativi ai pittori che operarono a L'Aquila fra il 1450 ed il 1550 circa*, L'Aquila 1929, p.106.

[150] A Francesco si riferiscono pagamenti registrati nella porzione superstite di Libro Mastro del comune dell'Aquila, Lettera D a.1538 p.5-6 in BPA "S.Tommasi". è interessante notare che Francesco nel primo pagamento è citato insieme a Mastro Johanni e Mastro Jacopo Todeschi *per conto de loro fochi*: sembrerebbe un'interessante condivisione di bottega con artisti nordici per cui si paga tassa al comune.

Margherita con Ottavio Farnese)[151] offrì un'altra ghiotta occasione di lavoro: fu in questi due anni di assenza da L'Aquila che può collocarsi una presenza a Roma di Francesco da Montereale e durante cui potrebbe aver stretto rapporti con l'Indaco di cui ci rimane il documento del 1549[152]. È probabile che Francesco venisse implicato in qualche maniera nell'impresa dello studiolo di Margherita d'Austria, oggi perso in Palazzo Madama, ma ricordato da Vasari come "tanto bello e con tanti ornamenti" e datato al 1537 circa[153]. Il nome dell'Indaco, attivo come suo fratello in Spagna in commissioni di tutto rilievo come la *Capilla Real* di Granada[154], dovette essere forse per Margherita una garanzia più che sufficiente; comunque la città aveva da offrire un *parterre* di letterati ed artisti in grado di organizzare una degna accoglienza trionfale alla Duchessa fin dal suo primo ingresso in città nel 1569: anche in questo caso i ricordi di Francesco da Montereale sugli avvenimenti celebrativi farnesiani del quarto decennio a Roma dovettero tornare utili alle botteghe artistiche aquilane.

Le fonti letterarie aquilane ci hanno lasciato descrizioni di questi apparati che furono eseguiti per lo più da Pompeo Cesura e seguaci: il primo eseguito e descritto è stato quello per il primo ingresso di Margherita in città il 18 maggio 1569, autori il Cesura stesso e Giovan Paolo Cardone su invenzioni letterarie di Marino Caprucci[155].

Mantini ha evidenziato come il programma letterario ed iconografico tramandato dalle fonti rispondesse ai meccanismi di trasposizione dei simboli dei testi letterari cinquecenteschi più noti all'epoca: dall'*Emblematur* di Andrea Alciati (1531) al *Dialogo delle Imprese militari e amorose* di Giovio (1551), agli *Hyeorgliphica* di Pierio Valeriano (1556); anche la descrizione che fa il Ciurci del primo ingresso di Margherita del 1569, oltre l'insistenza sulle raffigutazioni simboliche dell'aquila ritratta sulle quattro facciate dell'arco trionfale, nel richiamo "tutto di ordine dorico dedicato alle matrone secondo (Vitruvio)" mostra una consapevolezza culturale che non da certo l'immagine di una provincia di confine avulsa dai fermenti cinquecenteschi.

---

[151] La descrizione dei dodici carri trionfali è in Archivio Generale di Simancas, Estado, Leg.1439 doc.143, dato riportato da S.Mantini, *L'Aquila spagnola*…op.cit p.108 n.25. La cerimonia è significativamente ritratta da Zuccari nella Sala dei Fasti Farnesiani di Caprarola, in cui è raffigurata l'unione delle mani degli sposi da parte di Polo III Farnese .

[152] Il ritrovamento documentario si deve a R.Cannatà, *Francesco da Montereale e la pittura a L'Aquila dalla fine del '400 alla prima metà del '500. Una proposta per il recupero e la conservazione*, in *Storia dell'arte* 1981, pp.51-75, a p. 70 n.67.

[153] La datazione è proposta in F.Sricchia Santoro, *Del Fanciabigio, dell'Indaco e di una vecchia questione*, in *Prospettiva*, 71.1993 pp.12-32 (II) p.32 n.19. Margherita prese a risiedere stabilmente in Palazzo madama a Roma dopo l'uccisione del marito Alessandro nel 1537.

[154] Per la vicenda spagnola dei fratelli Foschi e la risistemazione del loro catalogo, F.Sricchia Santoro, *Del Fanciabigio, dell'Indaco e di una vecchia questione*, in *Prospettiva*, 70.1993 pp.22-49 (I),71.1993 pp.12-32 (II).

[155] La notizia della compartecipazione di Cesura, Cardone e Caprucci è in V.Bindi, *Artisti Abruzzesi*, Napoli 1883 p.91 e trova riscontro nel manoscritto di Francesco Ciurci, *Familiari ragionamenti*, (segnatura Ms.49 in BPA) a c. 190 ss.

Dunque un mondo letterario che trasfigura in pittura che offrì così agli artisti aquilani di secondo Cinquecento la possibilità di riscattare la propria posizione nella nuova scala sociale spagnola, in cui non pare esserci posto per loro tra le professioni nobili: soprattutto per i contemporanei del Cesura e per i suoi seguaci di seconda generazione è possibile parlare di pittori *letterati* per la caratteristica apposizione di sonetti e componimenti poetici autografi alle proprie opere.

Prova ne è sempre nell'ambito di architetture effimere celebrative, la partecipazione all'impresa per l'ingresso di Margherita d'Austria a L'Aquila del 1572, insieme al Cardone in qualità di pittore di tale Eleuterio Cesura[156], ignoto autore dell'operetta *La difesa e discorso d'alcune donne, fatto da Eleuterio Cesura a guisa di filze di finissime perle* del 1583, edizione dell'officina sulmonese di Marino d'Alessandri[157]. Cardone e Cesura (Eleuterio) vengono pagati nella seconda metà del 1572 in previsione dell'ingresso a L'Aquila di Margherita d'Austria e del Lannoy, Principe di Sulmona previsto per il 18 dicembre, pagati per l'affresco di porta Barete e per il Carro di cui porta il Ciurci: "bellissimo carro misteriosamente tutto adornato e (lei) fu introdotta dalla porta della Barete ad uso di trionfante"[158] (in App.Documentaria).

Andrebbero considerati in quest'ottica il distico "*Purpureo Praebet rosas floresque di Maria ut vobis fructum praeferat ipsa suum*" che pare caratterizzare le numerosissime *Vergini del Rosario* di scuola cesuriana, come quella del Cardone di Pescocostanzo[159] (tav?) o del pittore aquilano -ignoto- Francescantonio Sette riportato da Bindi[160], oppure il sonetto del Massonio dedicato ad una persa *Santa Caterina* dell'altro ignoto Francescantonio Cascina[161] o il sonetto del pittore aquilano Troilo Emiliano, anch'esso tramandato dal Massonio e trascritto da Bindi (1883) e Leosini(1848).

---

[156] La sintetica annotazione senza alcun riferimento archivistico è negli *Annali dell'Aquila* (1488-1547) Ms. di Angelo Leosini , in BPA , ms.341,c.61 r.-v. in App.Doc.n?

[157] Marino d'Alessandri nel 1583 era ancora a L'Aquila dove editava in qualità di genero del prestigioso tipografo Cacchi il primo parto letterario del Massonio, la commedia arcadica in tre atti *La Filenia,* nello stesso anno trasferì la propria officina a Sulmona dove pubblicò il trattatello del Cesura, di cui l'unico esemplare rinvenuto è nei fondi della Biblioteca Braidense. L'attività tipografica aquilana fu un veicolo culturale notevolissimo che nel secondo Cinquecento pose la città al secondo posto per importanza nel Viceregno dopo Napoli. Sul ruolo della tipografia e la vivacità letteraria aquilana si veda Walter Capezzali, *L'arte della stampa dalle origini al XVII secolo*, in *L'Abruzzo dall'Umanesimo*…op.cit, Pescara 2002 pp.141-164 con bibliografia completa.. Sul letterato Eleuterio Cesura si trovano due sintetiche citazioni in Camillo Minieri Riccio, *Memorie storiche degli scrittori del Regno di Napoli*, e in A. Dragonetti, *Vite degli Illustri Aquilani,* p.211.

[158] F.Ciurci, *Familiari ragionamenti*, Ms.49 BPA c.196 r.

[159] A. De Nino, *Sommario degli artisti abruzzesi non menzionati nella storia dell'arte*, Casalbordino 1887, a p. 14: *"Cardonio" dipinge a Pescocostanzo nella Cappella del Sacramento della Chiesa Maggiore. I versi sottostanti il dipinto "Purpureas praebeat illa suum" e la firma sono ricostruiti con un Ms. del canonico Michele e dei fratelli Capite. Il manoscritto dovette essere di un benedettino che a proposito del quadro a c.22 r. si dice "vi sono le immagini del patriarca san benedetto nostro padrone, con la prospettiva del Sacro Monte di Cassino e San Gennaro a piè di detto monte; e l'immagine di San Francesco.Vi è detto altresì che il ms fu ricavato dall'archivio del Sacro Monastero di Monte Cassino".*

[160] V.Bindi, *Artisti Abruzzesi*, 1883 p.

[161] Ibidem p.

La valenza culturale degli apparati in cui si rincorrevano pittura, architettura e letteratura non era sfuggita a Leosini, che nei suoi *Annali* manoscritti conservati a L'Aquila trascrive diligentemente una notevole quantità di documenti dell'Archivio municipale dell' Aquila che oggi non sono più reperibili [162] e che tramandano nomi di pittori oggi ignoti, ma che dovettero avere una certa rilevanza all'epoca come Mariano Troylo (sc.n?)[163] e Gian Simone Gualtieri[164].
Di questa fervente attività "effimera", ci rimane un'unica testimonianza che ho da poco rinvenuto: si tratta di un'incisione del Caranzano su disegno del Cesura(Sc.n?) che, citata dalle solite compilazioni Ottocentesche era persa, e permette oggi di apprezzare ulteriormente l'eleganza disegnativa del Cesura, ma permette di ipotizzare anche che la sua bottega avesse un solido impianto organizzativo in cui le incisioni divulgative dei disegni originali erano un tratto fondamentale. L'incisione, ricomparsa sul mercato antiquario degli ultimi anni, mostra chiaramente che lo spazio per l'inserimento di stemma, motti o ritratto, nella chiave di volta dell'arco su cui sono assisi gli angeli è stato lasciato vuoto, proprio come fosse un modello da adattare alle occasioni, ed infatti, Francesco De Marchi in occasione della venuta di Giovanni d'Austria del 1573 (a due anni dalla morte del Cesura stesso) parla di "un portone dipinto a mano da Giovan Paolo Cardone, assai grande di ordine dorico…dove si vedevano due vittorie che tenevano una corona con queste lettere J.A. cioè Joanni Austriaco"[165]: nulla di più probabile che il Cardone avesse attinto dalla produzione del maestro da poco scomparso e con cui aveva già collaborato in occasione del primo ingresso di Margherita in città.

La volontà di Margherita di rendere la sua corte piccola ma preziosa la spinse a trasferirsi in città con l'intero suo bagaglio di oggetti d'arte, gioielli e quadri: la sua raccolta di dipinti era una serie "celebrativa" di ritratti di membri della famiglia regnante spagnola[166] che a L'Aquila non aveva precedenti come tipologia

[162] Ibidem c.192 r.
[163] È di Troylo l' *Andata al Calvario* del Museo Nazionale d'Abruzzo (lascito Marinelli).
[164] Gian Simone Gualtieri viene identificato in un atto notarile del 1613 da R.Colapietra, *Gli aquilani d'antico regime*…op.cit 1986 p.95 n.45. Il cognome non è aquilano ma di provenienza marchigiana facendo supporre che il pittore fosse giunto in città sulla scia degli scambi con la regione limitrofa su cui G. Fabiani ha portato diverse testimonianze documentarie in *Artisti e Artigiani Abruzzesi in Ascoli Piceno nella seconda metà del sec.XVI*, in *Rivista Abruzzese*, a.XIII (1960) n.1 pp.24-25, dove a p.25 è riportato il documento ascolano di allogazione all'Aquilano Mariano Troylo dell'impresa decorativa comprensiva di stucco e pittura per una Cappella oggi non più esistente *in cornu evangelii* nella Chiesa di San Francesco.
[165] *Breve Trattato del Capitan Francesco de Marchi gentiluomo dell'Altezza di Madama, nella venuta che fece la prima volta all'Aquila il serenissimo Don Giovanni d'Austria per visitare sua Altezza*, L'Aquila, 1575, p.87, in BPA.
[166] S. Mantini, *L'Aquila spagnola-percorsi di identità conflitti convivenze*, L'Aquila 2008 p.132-133 cita un inventario di beni di Margherita conservato in Archivio di Stato di Parma, Computisteria Farnesiana reg.372 cc.1-107 in cui sono elencati i dipinti della casa regnante spagnola componenti la sua collezione.

di collezione[167], ed influenzò sicuramente la famiglia De Torres che giunse con lei a L'Aquila stabilendovisi e nel cui inventario dei dipinti nel Palazzo Pizzoli di (in App.Doc.) si trovano numerosi ritratti di personaggi della famiglia. Fu probabilmente proprio con Madama che il consiglio municipale aquilano maturò l'idea della celebrazione dei propri uomini illustri, cui dedicò la galleria di ritratti oggi dispersa e nota dai documenti[168] a cui apparteneva anche il *Ritratto di pontefice* (tav?.Paolo IV Carafa perché di madre aquilana?) del Museo nazionale d'Abruzzo dell'aquilano Cesare Fantitto, che nato nel 1589[169], fu operoso fino alla seconda metà del Seicento, quando la galleria municipale fu ornata anche di busti in stucco[170].

Un altro caso "particolare" di ritratto celebrativo che mi pare sia un *unicum* in città, dove il panorama della committenza privata è dominato da imprese religiose, è l'inedito *Ritratto di giovane Branconio* della National Gallery di Dublino[171] (tav.), che originariamente acquistato dall'istituzione irlandese come opera di Carlo Ceresa[172], è invece indiscutibilmente opera del primo decennio romano, di un pittore stilisticamente affine alla ritrattistica pulzonesca e di estrazione spagnola- un dato che avrebbe indotto Vertova, Harivel e Wynne a chiamare in causa addirittura Van Dyck senza alcun riscontro pittorico che andasse oltre il generico richiamo nell'abbigliamento del personaggio- come poteva essere il mantovano Pietro Facchetti suggerito da F.Zeri[173], attivo a Roma fino al 1619.

---

[167] L'unico precedente diretto può essere considerato il soffitto ligneo dipinto del Forte spagnolo, dove in ottagoni sono riportati i ritratti di Carlo V incoronato d'alloro e stagliato di profilo in ossequio ai canoni celebrativi cari alla medaglistica. Il pregio pittorico del soffitto è nullo, rilevando solo la conoscenza da parte del pittore di stampe primocinquecentesche di Durer e Raimondi. Per qualche nota in più C.Tropea, *Pertinenze decorative del Castello Cinquecentesco dell'Aquila*, in *Fortezze d'Europa: forme professioni e mestieri dell'architettura difensiva in Europa e nel Mediterraneo spagnolo* a c. di A.Marina Roma 2004 pp.265-274.

[168] In ASAq, Intendenza serie II b.19, fasc.50 sull'acquisto di 4 quadri per implementare la collezione degli illustri aquilani, smembrata prima del 1820 quando il palazzo comunale ospitò il collegio di Sulmona, atto del sindaco dell'aquila Barone Alessandro Quinzi, Amministrazione comunale 23 giugno 1820.

[169] Ho rinvenuto la data di nascita nel *Liber Baptismorum* di San Silvestro conservato nell'Archivio diocesano dell'Aquila.

[170] R.Colapietra, *Antinoriana* …op.cit. 2002,II p.216; Colapietra cita per i pagamenti le Reformagioni ACA del 1688, ma i pagamenti sono riferibili alla fase finale degli stucchi, i dipinti attribuibili al Fantitto, di cui non si trova traccia a parte il ritratto carafesco, non possono essere datati al 1688 per ovvie ragioni d'età del pittore che risulterebbe centenario.

[171] Il dipinto è in A. Le Harivel, M.Wynne, *National Gallery of Ireland, Acquisition 1982-1983*, cat. mostra Dublino 1984 pp.22-23; M.Wynne, *Later Italian Painting in the National Gallery of Ireland*, Dublino 1986 pp.51-53 fig.72.

[172] In L.Vertova, *Addiction to Carlo Ceresa*, in *The Burlington Magazine*, settembre 1995, pp.602-603 n.9. l'autrice sottrae giustamente il dipinto al corpus del pittore bergamasco Ceresa.

[173] In fototeca Zeri il dipinto è inserito nel Fascicolo 6 con intestazione a Pietro Facchetti, datato 1984. Per il pittore mantovano si rimanda alla voce curata da A.Ferri, DBI (44) 1994 pp.24-26 con bibliografia completa.

Pietro Facchetti, (attr.a)
Ritratto di Giovane Branconio,
olio su tela cm 160x102
Dublino, National Gallery of Ireland

Il fanciullo rappresentato, dall'apparente età di quindici anni circa, ritengo possa essere il giovane Alessandro Branconio, figlio naturale di Orazio Cavaliere di Malta e di Santo Stefano, che rimasto orfano piccolissimo e con cospicue rendite , viene affidato per testamento dal padre[174] allo zio Girolamo Branconio, abate di San Clemente, che in quanto tutore ne utilizza i fondi per le imprese architettoniche e pittoriche della famiglia. Alessandro nacque intorno al 1605, permettendo di datare il ritratto intorno al 1615-19.

La famiglia Branconio, insieme a pochi altre famiglie la cui attività collezionistica e mecenatizia emerge dai documenti, spicca in un panorama artistico in cui la committenza d'arte è improntata a volontà devozionali o alla dimostrazione del prestigio familiare tramite la propria celebrazione in cappelle e altari. Il retaggio primo cinquecentesco lasciato da Giovambattista e dal cugino Fabiano, personaggi di primo piano sulla scena romana, e l'essersi radicata la famiglia a Roma[175] nonostante la vendita del prestigioso Palazzo in Borgo, furono un fattore determinante testimoniato proprio dal *Ritratto di giovane* di Dublino.

[174] Il testamento di Orazio Branconio con l'istituzione di tutela di Girolamo è in ASAq, Notaio Santo Santucci, 5 ottobre 1605, B.439 c.448 v.in cui si dice che il piccolo Alessandro è ancora tenuto dalla nutrice Caterina Falanischia.

[175] L'Abate Girolamo nel testamento del 1628 si riferisce alla proprietà del palazzo di Roma (che non sono riuscita ad identificare) e suo fratello Cesare, nel testamento del 1613 chiede espressamente di essere sepolto nella Chiesa di San Carlo al Corso qualora fosse morto a Roma.

Negli atti notarili della famiglia, principalmente nei testamenti e nelle divisioni ereditarie che costellano il primo Cinquantennio del Seicento, si rincorrono le citazioni di dipinti dove spiccano la *Visitazione* Branconio, prestata da Girolamo Branconio all'amico fraterno Baldassarre Nardis affinchè la copiasse, oppure una "*Madonna della Quercia raffaellesca seu michelangiolesca*" (in App.Doc.) fino al testamento di donna Lucia, moglie di Marcantonio Branconio, del 1649 (in App.Doc.) che comprende un nucleo di dipinti dove ai soggetti devozionali sono affiancate immagini profane (sibille ed eroine[176]).

Sicuramente il diffondersi in città della spiritualità filippina aveva facilitato e rafforzato il già esistente rapporto con Roma di molti esponenti della piccola nobiltà aquilana, dai Branconio agli Alfieri ai Nardis, ma purtroppo, di quelle che furono le collezioni aquilane di fine Cinquecento tramandate dai documenti non è dato sapere quali fossero gli allestimenti e le idee sottese, tantomeno individuare i canali attraverso cui potessero giungere le opere, riuscendo a ipotizzare che proprio l'essere parte integrante e attiva di questi *homines novi* aquilani sulla scena della capitale pontificia dove si muovevano per affari, per studio, o per chiericati, canonicati e prebende li mettesse in rapporto diretto con artisti e committenti e collezionisti romani da cui trarre spunto.

Di sicuro a tutto il Cinquecento è difficile identificare una vera e propria fisionomia di collezionista ed infatti nei documenti in cui sono citati nuclei di dipinti non compare mai il vincolo fidecomissario, di divieto di dispersione o destinazione dell'intera collezione che pare comparire invece con Equizio Vetusti nel 1631(si veda oltre). Lo strumento giuridico del vincolo fidecommissario e di destinazione d'uso del bene culturale era noto e valeva per le librerie come nel caso della famiglia Branconio, per il Casino affrescato che ospitava la libreria stessa da destinarsi a chi si sarebbe laureato e dedicato agli studi ed alla vita ecclesiastica; si consideri anche in questo senso la volontà di Geronimo di Cola Ciampella di acquistare l'intera collezione libraria di Cesare Campana sul mercato romano dopo la morte dello storico aquilano[177]

. L'intenzione di acquistare l'intero corpus librario da parte di Ciampella, di famiglia già nota per fatti d'arte aquilani, lascia supporre che si potesse trattare con gli stessi criteri la collezione di dipinti che secondo Colapietra[178] era stata collocata nella *Gallaria invetriata* del palazzo di famiglia di fronte la *propria* Chiesa di Santa Maria di Cascina.

[176] Alcuni dipinti erano all'interno del Palazzo di Piazza San Silvestro a L'Aquila quando venne acquistato dalla CARISPAQ; negli uffici dell'Istituto di Credito sono esposti la *Lucrezia* ed una *Sibilla*.

[177] ASAq, Notaio Anton Francesco Incordati, 13 settembre 1611, B.769.

[178] Il Colapietra in *Antinoriana*…op.cit II p.474 cita l'atto documentario che però non sono riuscita a rinvenire alla segnatura indicata.

Altro caso di rapporti diretti tra personaggi aquilani e romani che fruttarono artisticamente fu la profonda conoscenza tra il Cardinal Crescenzi e l'Abate Girolamo Branconi che lo ospitò in casa propria nel 1620[179] mentre il prelato romano si recava in visita della sua diocesi di Norcia e Spoleto, potrebbe farsi risalire la committenza dei dipinti spoletini del Bedeschini[180]; o ancora il caso del pittore Pompeo Mausonio, che allievo del Collegio gesuitico di Roma nel 1612, fu probabilmente il tramite per la committenza al Cavalier d'Arpino della *Lapidazione di Santo Stefano* nella Cappella di famiglia in Santa Giusta (sc.n?); in quell'occasione il pittore aquilano dovette osservare con un certo interesse l'operato del Cesari vista l'aria vagamente arpinesca provinciale che caratterizza il ciclo del Chiostro di San Giuliano con le *Storie di San Giovanni di Capestrano* che gli si possono attribuire, oltre un dipinto dell' *Angelo Custode* – sempre in Santa Giusta- derivante dall'incisione dello stesso soggetto su disegno del Cavalier d'Arpino (Sc.N?). Anche le committenze Ciampella al Cesura prima (1565) e al Ciarpi poi (1631) sono sempre collegate ad un orizzonte romano.

Sicuramente non ci fu mai la mediazione di feudatari romani di un certo peso politico e culturale a caratterizzare le imprese pittoriche aquilane tra Cinquecento e Seicento, ad eccezione della famiglia Barberini, che già proprietaria della potente Abbazia di Santo Spirito d'Ocre alle porte dell'Aquila [181], nel 1628 rileva dai Branconio la strategica Abbazia di San Clemente a Casauria lungo il fiume Pescara, e di Pompeo Colonna che sul principio degli anni'30 del Seicento sceglie l'Aquila come sua dimora e si dedica principalmente al teatro[182].

Se alla presenza colonnese nel Seicento è riferibile ad oggi solo la bella copia dall'Albani (sc.N?) e l'interesse per il restauro del teatro e l'attività drammaturgica in città[183], più incisivo fu l'apporto barberiniano nel primo trentennio del Seicento: la nobiltà aquilana più accorta abbracciò gli interessi dei Cardinali Francesco e Antonio Barberini per la patristica, la filosofia medievale, il disegno[184] al punto da farle divenire materie d'insegnamento della nascente

[179] A.L. Antinori, *Annali…*op.cit., XX,I (1617-1641) ad annum 1620 c.49 v.:"*Venne all'Aquila di passaggio il Cardinal Crescenzi, cui uscirono all'incontro il vescovo, il magistrato con tutte le carrozze della città e presso a cinquecento cavalli.Fu allogiato in casa dell'Abate Girolamo Branconio* ."

[180]Per i dipinti bedeschiniani di Spoleto si veda B.Toscano, *Spoleto in pietre*, 1978 p.194; G.Sapori, *Un disegno di Giulio Cesare Bedeschini per la Circoncisione della chiesa della Madonna di Loreto a Spoleto*, in *Spoletium*, 2008.

[181] Tesi di Laurea della Dott.sa Pina Saraconi, *Il Monastero Cistercense di Santo Spirito d'Ocre,* discussa presso l'Università dell'Aquila nell'A. A. 1990-1991, Relatore il Prof. Alessandro Clementi, e conservata in Archivio di Stato dell'Aquila. Grazie alla ricerca della Dott.sa Saraconi che cita *l'Archivio Barberini* in Biblioteca Apostolica Vaticana, coll. Abbazie 231, sappiamo che i Barberini sono in possesso della Badia di Santo Spirito d'Ocre dal 1550 con Francesco seniore che la passò per via ereditaria al discendente Francesco Barberini che detiene anche S.Maria di Bominaco e la prepositura di Santa Lucia a titolo perpetuo.

[182] Colonna DBI petrucci

[183] Sull'interesse teatrale in San Bernardino e nel SS.Salvatore del principe Pompeo Colonna R.Colapietra, *Antinoriana …op.cit.*2002, II p.450.

[184] Sull'interesse artistico dei Barberini per episodi figurativi medievali e tardo antichi si veda Stephan Wäetzoldt, *Die Kopien des 17 jarhunderts nach mosaiken und wand-malereien in Rom*, Vienna-Monaco 1964 pp.56-58 nn. 589-627; John White, *Cavallini and the lost frescoes in San Paolo*, in *Journal of the Warburg*

Scuola parauniversitaria di San Bernardino[185] e facilitando l'inserimento di artisti aquilani in ambienti artistici romani, come fu per Gregorio Grassi che dopo l'impresa delle Grotte Vaticane (1622-1632) risulta residente a Roma in Via del Babuino[186] e Giovan Battista Celio, allievo di Bedeschini e del Baglione (secondo Crispomonti), che risiede nella parrocchia di San Lorenzo in Lucina nel 1621.

Dal testo di Colapietra del 1984[187] si evince che il peso sociale e culturale determinante dell'osservanza francescana in città nel corso dei secoli rimase immutato, con una tendenza alla crescita piuttosto che alla diminuzione. Nullo o quasi il ruolo della cattedra vescovile di nomina regia, le forze religiose trainanti dal punto di vista artistico e culturale in città furono i Francescani (scissi negli Osservanti e Conventuali, comprendendo in essi le clarisse della Beata Antonia, notissime nel Viceregno all'epoca), gli Oratoriani filippini (che giunsero in città nel 1564 nell'originaria formulazione di Congregazione di Orazione e Morte e riconosciuti come ordine nel 1607) che conquistarono la nobiltà letteraria, mercantile e bancaria che fondò il nucleo moderno dello *studium* aquilano, alternativa al quello gesuitico, nel Refettorio di San Bernardino[188], ed infine i Gesuiti, il cui ingresso a L'Aquila fu fortemente osteggiato dalla popolazione e si dovette a Margherita d'Austria[189] . L'ingresso travagliato e protrattosi nel tempo

and Courtald Instituttes, a. 19, 1956, pp.84-85; Sonia Amadio, *Disegni di committenza barberiniana: l'equipe Lagi, Montagna, Eclissi*, in Carla Mazzarelli a c. di, *La copia. Connosseurship, storia del gusto e della conservazione*, «Giornate di Studio», 17-18 maggio 2007 Roma, Palazzo Massimo alle Terme, in corso di stampa.

[185] Marcellino Cervone, *Compendio di storia dei frati minori dei tre Abruzzi dal tempo di San Francesco ai giorni nostri*, Lanciano 1893, p.176. indica grammatica, belle lettere, filosofia, diritto naturale, teologia dommatica, storia ecclesiastica, morale, diritto canonico, esegesi scritturistica, sacra eloquenza, fisica, matematica.

[186] **La prima citazione è in Francesco Maria Torrigio, *Le Sacre Grotte Vaticane*, Roma presso Jacopo Facciotti 1635, II parte p. 329 insieme a Bartolomeo da Carrara, Bartolomeo Menduzza, Carlo Pellegrini, Guidubaldo Abbatini da Città di Castello, Cosimo Savelli, Emilio Savonanzio, Giovan Battista Speranza romano, Giovanni Baccani (altrimenti ignoto), e Marcotullio Montagna attivo nella *Gallaria*. Filippo Titi, *Studio di pittura, Scoltura et architettura nelle Chiese di Roma*, in Roma per il Mancini 1674 p.8 richiama il Torrigio a cui segue Dionisio Casassayas, *Fedele guida alle Grotte Vaticane cavata da una preziosa edizione del XVII secolo*, Roma Vaselli 1867. Tuttavia il problema attributivo dell'impresa sotto il Pontificato Barberini rimane aperto nonostante una prima apertura di Pierluigi Silvan, *I cicli pittorici delle Grotte Vaticane. Alcuni aspetti poco noti dell'opera di Giovan Battista Ricci da Novara e di Carlo Pellegrini,* in «Arte Lombarda» a.XC/XCI, 1989 n.s. ¾, pp. 104-121. Qualche nota documentaria in più ma senza precise collocazioni in Vittorio Lanzani, *Le Grotte Vaticane*, Roma 2003 pp.34-38, pp.54 ss. A.Bertolotti, *Artisti Belgi e Olandesi a Roma nel XVI e XVII secolo*, Bologna rist.anast. 1974 p. 137, riporta che il 28 marzo 1637 tal Francesco Catalano dichiara di aver venduto dell'azzurro oltramarino per 4 scudi e mezzo l'oncia a Gregorio aquilano che abita al Babuino. È menzionato insieme al figlio Francesco definito scultore negli anni 1636-1638 in G.J. Hoogewerf, *Nederlandsche kunstenoars te Rome (1600-1725) vittreksels de parochiee archieven*, in «Archaeologische Studien van het Nederlands Historischs Institute te Rome», 1942 p.6.**

[187] R.Colapietra, Gli Aquilani d'antico regime davanti alla morte, L'Aquila 1984 nello spoglio minuzioso dei documenti descrive bene l'andamento del rapporto tra la popolazione aquilana ed i vari ordini religiosi

[188] Sul ruolo dell'istituzione parauniversitaria bernardiniana come mediatrice di situazioni artistiche romane lungo tutto il primo Cinquantennio del Seicento A. Petraccia, *Il Refettorio del Convento di San Bernardino a L'Aquila: Simone Lagi, Gregorio Grassi, Stefano Pandolfi, Domenico Rainaldi*, in *Abruzzo-Il barocco negato in Atlante del Barocco. Abruzzo, a c. di R.Torlontano*, Roma, in corso di stampa.

[189] Per l'evoluzione dell'istituzione universitaria aquilana, il suo rapporto con forze politiche e religiose A. Clementi, *L'Università dell'Aquila dal placet di Ferrante d'Aragona dal 1492 alla statizzazione,* Bari 1992

dell'ordine incise sul tessuto culturale aquilano nel periodo in esame principalmente dal punto di vista architettonico[190], visto che la fabbrica venne completata solo nel quarto decennio del Seicento[191] .
La Basilica bernardiniana, considerata il "Pantheon" della città per antichità e nobiltà, godette di attenzioni artistiche costanti da parte dell'aristocrazia mercantile aquilana fin dalla fine del Quattrocento ed ebbe nel Cinquecento tra i *Procuratori della Fabbrica* i nomi più in vista della città[192]: i rapporti della nobiltà aquilana con Roma fecero si che sul finire del secolo maestranze romane e fiorentine si avvicendassero nel grande cantiere della fabbrica, mentre la committenza privata che riteneva motivo di estremo prestigio la presenza familiare nell'antica basilica, vera consacrazione della nobiltà aquilana, sfilava nelle nuove cappelle delle navate laterali, ricorreva a maestranze locali, seppur di prima levatura come furono Cesura, Donati e Bedeschini.
L'Osservanza francescana fu un notevole veicolo di trasmissione di fatti artistici tra Roma e L'Aquila fin dal Quattrocento, considerando rapporti strettissimi tra numerosi episodi artistici romani di marca antoniazzesca più remota e fatti artistici aquilani dello stesso periodo: un caso per tutti il Maestro delle storie di San Bernardino .

Un altro risvolto inusitato della dominazione spagnola a L'Aquila fu la notevole diminuzione di spesa pubblica per l'istruzione e la scolarizzazione, una delle punte d'eccellenza aquilana nel panorama italiano del primo Cinquecento, per sopperire alla quale scesero in campo gli ordini religiosi che maggiormente sentirono l'etica assistenzialista, nell'ottica di offrire di nuovo un servizio di qualità ala popolazione, altrimenti privatane dal disinteresse spagnolo[193].
Da questo punto di vista è chiaramente percepibile l'affinità tra l'ordine Francescano (di cui ho riferito sulla funzione culturale precedentemente) e la nascente realtà oratoriana che vedeva nella catechesi un momento fondamentale. L'oratorio filippino giunse in città tramite gli aquilani Pica e Alfieri, e animato dal Barone Baldassarre Nardis che fu anche pittore, il suo sodale Girolamo Branconio

pp. 56-109.
[190] M.Centofanti, *Puntualizzazione sui caratteri e modelli spaziali dell'architettura gesuitica: l'Aquilanum Collegium e la Chiesa di Santa Margherita*, in Atti del XIX Congresso internazionale di storia dell'Architettura, L'Aquila 1975; Idem, *Il progetto infinito e l'architettura interrotta: Chiesa e collegio dei Gesuiti a L'Aquila*, in *Alle origini dell'Università dell'Aquila.Cultura, università collegi gesuitici all'inizio dell'età moderna in Italia Meridionale*. Atti del Convegno Internazionale di studi promosso dalla Compagnia di Gesù e dall'Università dell'Aquila nel IV centenario dell'istituzione dell'Aquilanum Collegium (1596).L'Aquila, 8-11 novembre 1995, a c. di F.Iappelli U.Parente, Roma 2000, pp.643 ss.,
[191] Una volta completata la fabbrica della Chiesa di Santa Margherita la decorazione superstite che ci rimane è del quinto e sesto decennio del secolo e mostra l'avvenuta penetrazione capillare della cultura gesuitica nella società aquilana .
[192] Per verificare quali fossero basta scorrere le lunghissime liste che introducono gli atti notarili, come quelli che si riportano in APp.Docum.: Trentacinque, Rosis, Carli etc.
[193] In L.Lopez, *Accademie ed Accademici a L'Aquila*, BDASP 1997.

-di cui ho già cennato dei rapporti con il Crescenzi- .Il passo all'apertura dei rapporti con Cesare Baronio fu brevissimo[194], anche in vista del suo interesse per l'antichità italica e romana che caratterizzava l'intero circondario aquilano e che fu tra i più incisivi fattori di scambio culturale nel Cinquecento e nel Seicento.
Archeologia ed erudizione antiquaria vissero una stagione felicissima nella prima metà del Cinquecento in città grazie all'Accursio ed ai suoi rapporti con le corti europee ed in particolare con quella spagnola di Carlo V, per cui lavorò alla ricostruzione di un'immagine legittimata dall'antichità, rinvenendo in tutta la penisola iberica il tessuto edilizio imperiale romano. Il materiale di studio dell'Accursio, oggi conservato nel fondo Pinelli della Biblioteca Ambrosiana di Milano, ebbe larga attenzione e larga diffusione lungo tutto il secolo, mentre a L'Aquila il medico letterato Salvatore Massonio e diversi eruditi che troviamo attivi nell'esperienza culturale di Villa Oliva ne raccolsero il testimone, "strumentalizzando" l'antichità aquilana al fine di nobilitare la città stessa di fronte alla monarchia carolina, una legittimazione dell'autonomia aquilana ben più antica e densa di significati anche del diploma imperiale federiciano stesso[195].
Ripartendo dall'Accursio, a lui Beranger nel 1982[196] attribuì la trascrizione dell'epigrafe di San Vittorino d'Amiterno che Baronio riportò nel suo *Martyrologium*[197] anche se non chiarisce "i tempi e i modi con i quali il Baronio si recò nella catacomba di San Vittorino per leggere la lastra marmorea o entrò in possesso della sua trascrizione", ipotizzando un viaggio nel contado aquilano per raggiungere la località marsicana di cui era originaria la madre.
È singolare che Baronio scegliesse la trascrizione sul martire Amiternino: San Vittorino d'Amiterno, non riconosciuto fra i Protettori cittadini aquilani, divenne l'espressione alternativa dell'orgoglio delle proprie origini[198], unica realtà ecclesiastica che nel corso dei secoli venne sempre fatta da salva dalla giurisdizione vescovile. Oggi San Vittorino è un'estesa area archeologica dove si trovano le catacombe entro cui furono rinvenute le reliquie del Santo, primo vescovo di Amiterno, martirizzato con Flavia Domitilla ed i SS.Nereo ed Achilleo, i Santi dei titoli baroniani ed a cui in origine era dedicata la Chiesa amiternina intus che in un momento imprecisato cambiò intitolazione in San Biagio[199].

---

[194] La corrispondenza del Baronio con imprecisati destinatari aquilani tra il 1600 ed il 1607 è in A.C.A. U 68.
[195] S.Massonio, Dialogo dell'origine della città dell'Aquila…
[196] E. M. Beranger, *Baronio e l'epigrafe di S. Vittorino d'Amiternum*, in Baronio e l'Arte, atti del Convegno a cura del Centro Studi U. Patriarca, Sora, 1982, p. 527-532.
[197] C. Baronio, *Martyrologium Romanum*, Venetiis 1605, p.214.
[198] Noto fin dal martirologio di Adone (IV-IX secolo che seppur impreciso e basato su quelli di Beda e Floro riscosse un notevole successo tra le comunità benedettine; a lui è intitolata la cattedra amiternina che in concorrenza con la cattedra forconese fondò l'unica diocesi aquilana.
[199] Per la storia dell'edificio, ruolo politico e urbanistico e cambio di titolazione O.Antonini, *Architettura religiosa aquilana*, L'Aquila 1997, I pp.95-96.

In realtà, un errore di trascrizione compiuto da Baronio nel Martirologio e riferibile all'erudito aquilano Pierleone Casella[200], fa ritenere che fosse stato il Casella stesso a fornirgli materiale epigrafico aquilano, forse su materiale dell'Accursio[201], ma quello che conta è che l'Aquilano Casella partecipò attivamente in prima persona al revival paleocristiano di fine Cinquecento ed inizi Seicento- teso a recuperare letterariamente la purezza delle origini-, con una singolare coincidenza cronologica della sua relazione epistolare con Federico Zuccari[202], nel giro di anni in cui il pittore attendeva alla sua opera più "proto cristiana" nella Basilica di Santa Sabina, il ciclo ad affresco sulle *Storie di San Giacinto*[203]. È finora passato quasi totalmente sotto silenzio il suo *Elogium Illustrium artificum*[204] *(1606)* soprattutto nel suo citare Giotto e Cimabue allo scopo di esaltare l'arcaica tecnica musiva che andava riprendendo piede in quella nuova congiuntura culturale, mentre sarebbe da esplorare il manoscritto ricomparso nella Biblioteca Nazionale di Napoli, *Discorso intorno l'antichità della Chiesa titolare di Santa Prisca*, scritto che coinvolgeva nella filologia archeologica del titolo il Santo Aquila, facendo ipotizzare un'evoluzione in senso baroniano paleocristiano della nobilitazione aquilana tentata già dal Massonio in chiave di romanità classica.

Del resto Casella non era estraneo neanche all'attenzione alla cristianità delle origini dell'ambiente borromaico[205]. Il conte Ottavio Archinto, a cui si deve la costituzione del nucleo d'antichità confluito in età moderna nelle collezioni trivuziane milanesi, scrisse nel suo *Collectanea antiquitatum in domo comitis Octavii Archinti,* che in realtà il nucleo originario della collezione pare si dovesse al suo avo Filippo[206], che ne commissionò l'allestimento a Pierleone Casella[207]; conoscere meglio questa figura dai contorni ancora sfumati aiuterebbe a mettere a

[200]G.R.B.E., *Nepi, Memorie o siano relazioni istoriche sull'origine di nomi fasti progressi dell'antichissima città di Nepi*, Todi 1845 p.277. L'anonimo autore, individuato solo sall'acronimo con cui firma l'introduzione, rileva un errore dell'autografo Baroniano nella Biblioteca apostolica vaticana a p.433: Baronio parla di *Ptolomeus Tusciae episcopus* ingenerando l'errore di Tolomeo vescovo di una città chiamata toscana, invece che della Pentatpoli etrusca di cui faceva parte Nepi e l'errore è ricondotto al *De tuscorum origine* di Pierleone Casella

[201] *Letteratura e storia meridionale-Studi offerti ad Aldo Vallone*, a c. di E.Borea, Firenze 1989 II p.299

[202]Dopo D.Heikampf, Federico Zuccari, Gli scritti, Roma 1961, A.Rufino, *Il passaggio per l'Italia-Federico Zuccari*, 2007 p.XIII, 7, 106.

[203] C.Strinati, *Roma nel 1600: studio di pittura*, in Ricerche di storia dell'Arte 10.1980 pp.15-48.

[204] E.Gombrich, *An early seventeenth century canon of the artistic exellence, Pierelone Casella's Illustrium artificum of 1606*, in Journal of the Warburg and Courtald iNstitutes 50.1987 pp.224-232.

[205] B.Agosti, *Collezionismo ed archeologia cristiana nel Seicento, federico Borromeo ed il medioevo artistico tra Roma e Milano, Milano 1995* in cui Casella è citato a p.73 in nota ma solo in quanto autore del De viris Illustrium.

[206] Per *Filippo Archinto*, G.Alberigo in DBI, 3.1961 pp.761-764. L'incontro tra il Casella e l'Archinto potè avvenire probabilmente a Bologna, dove l'Archinto ebbe un priorato e si adoperò per la strutturazione dei percorsi di formazione religiosa, chiedendo aiuto soprattutto ai gesuiti. Il Casella avrebbe studiato presso i gesuiti di Bologna secondo quanto affermato in N.Morelli et alii, *Biografia degli uomini Illustri del Regno di Napoli*, Napoli 1825 p.424, senza però che se ne specifichi la fonte, ma la notiiza potrebbe trovare riscontro indiretto nell'epistolario tra il Casella e Luca Contile accomunati dalla formazione bolognese e forse dalla prima protezione di esponenti del clero lombardo, visto che il rpimo incarico di Contile fu sotto il Cardinal Agostino Trivulzio.

fuoco quali furono le linee guida nel collezionismo aquilano tra Cinquecento e Seicento, dove l'antichità aveva una parte notevole: in questo senso è secondo me da segnalare il dispositivo testamentario del nobile Equizio Vetusti del 1631, già agente per i De Torres a Roma e tramite tra L'Aquila e la capitale pontificia fin dal 1572, in cui compare nelle intermediazioni finanziarie tra gli spagnoli e il banco romano degli Accolti. Nel testo il nobile aquilano inserisce per la prima volta un vincolo alla dispersione della collezione di antichità, che se non adeguatamente tutelata e conservata dagli eredi familiari doveva essere depositata nel Palazzo Pubblico (attuale municipio ed ex Palazzo di Margherita) e comprendeva una dozzina di statue di notevoli dimensioni in marmo detto "orientale" , mentre le due statue piccole di Adone e Flora ed un grande vaso d'agata del valore di 100 ducati dovevano essere venduti per darne il ricavato in beneficenza[208].

La diffusione capillare dell'esperienza oratoirana che si pose quale nuova alternativa culturale aristocratica fu quella che ebbe maggiori ripercussioni sul piano pittorico in città: la *facies* artistica cittadina dagli ultimi anni del Cinquecento in poi, se pur non abbracciò *toto* quotidie il sentire dell'antico in pittura come utilizzo del reperto archeologico classico a modello, cosa che piuttosto fece Cesura , sicuramente si presentò invece ligia alle nuove teorie di Santi d'estrazione Baroniana, a scene di calda enfasi sentimentale e di dolcezza domestica d'ascendenza fiorentina, usando ed abusando di un "matrimonio artistico" tra i pittori **fiorentini** cari ad Alessandro Medici e l'entourage oratoriano a Roma fino a tutto il primo trentennio del Seicento: una situazione perfettamente descritta dalla nota lettera di Giovambattista de Legistis a Giulio Cesare Bedeschini del 1626.

La difficoltà incontrata dai gesuiti all'ingresso in città lasciò maggior spazio alla possibilità di diffusione dell'estetica classicista proto cristiana di marca oratoriana che ebbe diffusione vastissima e con esiti felicissimi a Roma: dalla Santa Barbara del Cesari con le sue decorazioni in Santa Maria in Traspontina (1596) ,Santa Caterina in Chiesa del Gesù nazareno (1591),S.Maria Maddalena e S.Marta in Santa Maria della Vallicella 1595-97 in relazione alla base alla Santa Caterina di Alessandria di Raffaello della National gallery che cesari potrebbe aver visto in coll.romana (Cook e de vecchi 1969 cat.84 p.99) partì la diffusione di modelli baroniani che portarono allasanta margherita del Carracci[209].

---

[207] La notizia è in *Il politecnico*, *Sulle antichità e i restauri di Milano, osservazioni di B.Biondelli*, Milano 1849, pp.59 ss. in part.p.70.

[208] L'atto è in Asaq, *Protocolli testamentari* Notar *Francesco Bassi*, 26 giugno 1631. Non se ne da trascrizione perché l'argomento non è strettamente inerente alla trattazione.

[209] S .Russell, *Annibale Carracci's St.Margareth and the single figure alatrpiece in Romea round 1600*, in The italians in Australia Studies in renaissance and baroque art, Firenze-The university of Melbourne 2004

Nonostante non ci sia parere concorde in letteratura sull'effettiva esistenza di un' "arte gesuitica"[210], in città non si ebbero mai episodi artistici assimilabili ai cicli raffiguranti i martiri cruenti identificati come sintomo degli esercizi spirituali di stampo Loyolista che comparvero in chiese romane come Santo Stefano Rotondo e San Vitale. D'altronde la corrispondenza di Bellarmino[211] con nobili aquilani ancora nel 1614 testimonia di una persistente difficoltà d'inserimento e accettazione, nonostante il gesuita Padre Laynez già nel 1564 informava la magistratura aquilana dell'intenzione di istituire il collegio gesuitico[212].
In un vistoso errore di compilazione anche piuttosto recente (1982)[213] e che porta a riflettere su una serie di nodi che esulano da questo lavoro ma vi sono citati oltre necessariamente, si segnala che Valeriano andò in Spagna al seguito di Cesura; la fonte da cui è tratta la notizia non è citata, ma andrà rivista l'erudizione locale che cita la Crocifissione di Cesura inviata in dono in Spagna alla casa regnante e di cui esistono diverse copie in città (sc.n?), opere di bottega[214]. La coppia gesuita Valeriano-Cesura pare funzionare bene nella letteratura americana e anglosassone più recente[215]che non tiene conto della produzione grafica ed incisoria di Cesura ma solo del generico riferimento del pittore al seguito michelangiolesco più contro riformato.

Capitolo III

Trasformazioni urbane,

PP.145-152.
[210] Dopo le pagine fondamentali di Zeri in *Pittura e Controriforma,* Firenze 1992[II] le ultime pubblicazioni sull'argomento A.Bailey, *Between Renaissance and Baroque: Jeusit art in Rome*, 1565-1610, 2003; E.A.Levy, *Propaganda and Jeusit baroque*, 2004.
[211] A.C.A. U 68.
[212] Ibidem.
[213] A c. A.K. Platzeck, A.Macmillan, s.v. *Valeriano Giuseppe*, vol.4 p.253.
[214] In cap.4.
[215] Oltre Bailey e Levy, si veda anche J.W.Padberg Lucas, Spirit, Style, Story, 2003 p.149.

Il manoscritto 57 della Biblioteca Provinciale "S.Tommasi" dell'Aquila contiene nella sua seconda parte il nucleo originario, ancora senza titolo ed incompleto rispetto alla versione a stampa, della *Breve descrittione delle sette città più illustri d'Italia*[216] del matematico architetto Pico Fonticulano (1541-1596): già in questo testo, databile al 1575-1579, Pico mostrava chiarezza d'intenti ed ampiezza di orizzonti culturali nella descrizione comparativa delle città di Napoli, Roma e L'Aquila[217]. Figlio del matematico aquilano Ludovico Pico, Geronimo è già attivo come agrimensore nel 1566 e la sua produzione, seppur pubblicata e resa nota postuma alla morte dell'autore per volere del fratello Biagio, mostra un ingegno pronto e formatosi sulla trattatistica architettonica classicista, Alberti, Filarete, Serlio, Cataneo, fino al Palladio, suo contemporaneo[218] ed in rapporto con il circolo vitruviano degli Accademici Virtuosi guidati dall'umanista Claudio Tolomei.

Dalla descrizione comparativa di Napoli e L'Aquila, corredata da due piante zenitali di L'Aquila e Napoli, emerge l'interpretazione che il matematico diede dei due diversi tessuti urbani: la sua *forma mentis,* partecipe dei dibattiti urbanistici cinquecenteschi italiani[219], lo portava a privilegiare i tracciati rettilinei di collegamento degli estremi urbani[220], e da questa predilezione derivò la consapevolezza che a Napoli, dopo l'apertura della Via Toledana, non erano stati realizzati compiutamente i progetti di riordino urbanistico avviati dal Vicerè

[216] Le città inserite nella versione a stampa del 1582 oltre L'Aquila, Napoli e Roma, furono Genova, Firenze, Milano e Bologna. Geronimo Pico Fonticulano, *Breve descrittione delle Sette città più illustri d'Italia,* L'Aquila 1582 per i tipi di Giorgio Daghano e compagni.

[217] Sulla figura di Geronimo Pico Fonticulano, fondamentale per la cultura architettonica e urbanistica aquilana del secondo Cinquecento, l'ultima compilazione biografica riassuntiva dello stato degli studi è di A. Petraccia, *ad vocem* in *Gente D'Abruzzo-Dizionario biografi*co, vol. 8 pp.133-136, Colledara 2006; la ricostruzione delle vicende filologiche del Ms. 57 della BPA e del suo rapporto con l'edizione a stampa del 1582 è in *Breve descrittione delle Sette città più illustri d'Italia*, ed. a c. di M. Centofanti, L'Aquila 1997 pp. VII-XXXVII.

[218] SUL RAPPORTO CON QUEST'ULTIMO HA INSISTITO IN MODO PARTICOLARE CENTOFANTI, ARRIVANDO A COMPARARNE BRANI DI SCRITTI RELATIVI ALLE STESSE QUESTIONI RISOLTE CON ANALOGHE SOLUZIONI, M. CENTOFANTI, *IL PALAZZO DI MARGHERITA D'AUSTRIA A L'AQUILA E L'IMMAGINE DELLA CITTÀ NEL CINQUECENTO* IN *MARGHERITA D'AUSTRIA, COSTRUZIONI POLITICHE E DIPLOMAZIA*…OP. CIT. PP.217-220. IDEM, *CULTURA URBANA, STORIA, PROGETTO*, IN ATTI DEL XXI CONVEGNO DI STORIA DELL'ARCHITETTURA *STORIA E RESTAURO DELL'ARCHITETTURA PROSPETTIVE E AGGIORNAMENTI,* ROMA 12-14 OTTOBRE 1983, PP.3-9, IN PART.P.4. QUALI QUESTIONI

[219] Una panoramica esaustiva di tali dibattiti in E. Guidoni- A.Marino, *Storia dell'Urbanistica-Il Cinquecento*, Bari 1982.

[220] La logica rettilinea consentiva una migliore gestione militare del territorio, permetteva di individuare e collocare le strutture direzionali cittadine in punti di snodo centrali e strategici e soprattutto favoriva l'inurbamento delle aristocrazie locali: si pensi agli interventi bramanteschi nella Roma di Giulio II o alla Strada Nuova di Genova (1548).

sprofondando la città nel disordine[221], mentre a L'Aquila, città già forte dello scacchiere ippodameo medievale che ne aveva regolato le maglie urbanistiche nel corso dei secoli[222], il Cinquecento è caratterizzato da una crescita armonica.

L'infeudamento del 1529, innescando i noti profondi mutamenti sociali, determinò una fase di ammodernamento urbanistico ed architettonico che la inserì a pieno diritto secondo il Fonticulano fra le *Sette città più illustri d'Italia*: la descrizione della città data dal Fonticulano, corredata dalle sue tre piante, rimane per noi oggi lo specchio più fedele del suo volto, della sua evoluzione e dei criteri che la regolarono durante il XVI secolo, divenendo un testo imprescindibile a cui fare costantemente riferimento.

"Il corpo della città è con tant'arte ripartito, che intrandosene da qualsivoglia delle dodece porte ch'ella ha, si riesce dall'altra per diretto: le strade maestre son larghe diece, dodeci braccia, e sette o otto generalmente tutte le altre"[223]

In quest'unico capoverso Fonticulano sintetizzò l'essenza della storia delle trasformazioni urbanistiche della città iniziate nel XIII secolo con il modello "egualitario" del testatico angioino derivato dall'intersezione delle grandi vie di comunicazione che descrisse la prima griglia ortogonale cittadina[224]; nel XV secolo la costruzione della Basilica Bernardiniana con il fronte allineato all'asse principale della città (l'attuale Via Roma così prolungata in Via di San

---

[221] G. Labrot, *Territorio città e architettura nel Regno di Napoli*, in *Storia dell'architettura-il secondo Cinquecento*, a c. di C. Conforti e R. Tuttle, Milano 2001 pp.288-317, in part. p. 304, l'autore offre una sintesi efficacissima del disordine urbanistico in cui era precipitata Napoli dopo la prima razionalizzazione toledana offrendo un utile termine di confronto e differenziazione dell'Aquila, che pare vivere di vita propria in questo senso nello stesso periodo.

[222] La percezione della propria unicità urbanistica è stata costante nel corso della storia cittadina fino alla storicizzazione che ne fa Mariani nel XIX secolo: " *Fin da principio oltre vari stabilimenti fatti da'novelli aquilani pel buon regolamento della città, fu divisa in 4 Rioni o Quartieri ed a ciascuno furono assegnate ed ascritte le famiglie ed i Castelli, i quali le furono soggetti fino al 1529 [...] Fu in oltre a ciascuno Rione assegnata una Colleggiata detta Capoquarto, come dura ancora. […]*"E.Mariani, *Storia delle origini della città dell'Aquila*, t.II, Ms.577, BPA"S.Tommasi". Dopo la vittoria di Carlo d'Angiò a Benevento nel 1266, i suoi sostenitori aquilani ottennero di riedificare la città "con più spazioso circuito che prima", avviando il processo di divisione del sito secondo ciascun castello in lotti regolari assegnati dall'autorità imperiale. La comunità che non avesse soggiaciuto al trasferimento imposto avrebbe subito la "ruina" del proprio castello, e obbligata *intramoenia*, avrebbe avuto diritto all'assegnazione di un lotto rettangolare da edificare a "ridotto" di riunione, Chiesa e Piazza, mentre i singoli individui, dietro pagamento, avrebbero avuto un lotto edificabile per civile abitazione di dimensioni prefissate ma esattamente geometrico a comporre la scacchiera generale. La modularità dei singoli locali era stabilita in base all'estensione del proprio corrispettivo *extramoenia* e alla loro centralità o periferia: il modulo costruttivo per la Chiesa di locale era di canne 4x4x4 con meno di 100 fuochi, uguale a quello abitativo, mentre con più di 100 fuochi si arrivava ad un modulo costruttivo di 12 canne. P.L.Properzi, *Una storia urbana particolare*, in *L'Aquila città di Piazze*, Pescara 1992, pp. 48-79, in part. pp.52,p.78, n.25. In fase medievale e gotica l'architettura residenziale fu direttamente dipendente dalla rete stradale ortogonale, così dall'edificio singolo alla città si avviava un sistema logico di costruzione: la casa costruisce l'isolato, gli isolati le maglie urbane, le maglie urbane la città. E. Sconci, *Il centro storico dell'Aquila*...op.cit., p.57.

[223] Geronimo Pico Fonticulano, *Breve descrittione di sette città illustri*…pp.136.

[224] Si veda n.7.

Bernardino) e nel XVI la costruzione del Castello dopo l'infeudamento[225] determinarono il potenziamento dell'impianto cardo-decumanico aquilano[226]secondo la rinnovata logica imperiale spagnola, animata dalla volontà assolutistica di controllo militare e sfruttamento del territorio[227]. In questo senso vanno lette le due piante del Fonticulano: sia quella dell'Aquila comprensiva del suo contado (Ms.57)[228] che quella icnografica della sola città dell'Aquila disegnata nel 1575[229], priva del contado e della rappresentazione dell'edilizia residenziale nel dettaglio (che comparirà invece nella pianta del Fonticulano incisa nel 1600 a Roma da Giacomo Lauro), in cui l'insistita ortogonalità[230] dei tracciati viari (in direzione Est-Ovest risaltano tre assi viari principali e altri due Nord-Sud)[231] e dei moduli costruttivi[232] stabilivano un rapporto di continuità con la preesistenza medievale federiciana imperiale [233].

[225] La costruzione del forte aquilano, strategicamente difensivo (si veda Labrot pp.288-295), fu in realtà più uno strumento d'assedio che di difesa della città stessa, come venne definita anche la rocca viscontea di Milano da P. Boucheron in *Le puvoir de bâtir. Urbanism et politique edilitaire a Milan (XIV-XV siecle)* Roma Paris 1995, IV parte, cap.2 p.392 ss.

[226] G. Spagnesi, *L'Aquila problemi di forma e storia della città*… op.cit., p. 61ss.

[227]G. Labrot, *Territorio città e architettura nel Regno di Napoli*, in *Storia dell'architettura-il secondo Cinquecento*…op.cit., l'autore a p.293 evidenzia come la rete difensiva di cui fece parte il Castello aquilano prefigurasse uno stato moderno burocratico e centralizzato che implicava un controllo concreto dello spazio a breve raggio, fondato sulla perfetta conoscenza dei siti ottenuta tramite frequenti ispezioni ed un controllo "intellettuale ed astratto" dello spazio basato sul calcolo, scienza dei rapporti, e rappresentazione simbolica dell'area rappresentata e che trova la sua massima manifestazione nel perfezionamento costante dello strumento cartografico .

[228]L'evidenza dell'asse viaria Est-Ovest, originaria arteria mercantile fondamentale tra contado e città, testimonia la consapevolezza delle mutate condizioni post infeudamento che distrusse la ricca dialettica commerciale dell'intero territorio .

[229] Nella pianta del1575 all'interno del reticolato risultante dalla viabilità, erano segnalate emergenze architettoniche sacre e arredi urbani qualificanti l'identità di locale e le istituzioni (Chiese, conventi e fontane). L'attenzione alle caratteristiche della cartografia cittadina ed al suo evolversi è stata costante fin da L. Rivera, *Piante e prospetti della città dell'Aquila*, BDASP 1905. L'ultimo intervento in ordine di tempo è di Daniela Del Pesco, *L'immagine dei centri abruzzesi nella cartografia e nelle guide del Sei e Settecento*, in *Il barocco negato- Aspetti dell'arte del Sei e Settecento in Abruzzo*, Atti del Convegno 20-21-22 novembre 2007, Università *G. d'Annunzio* Chieti, in corso di stampa.

[230] Nella pianta del 1575 i tracciati ortogonali funzionano da margini alle grandi maglie urbane, all'interno delle quali si articolano il costruito e la rete stradale secondaria, che comparì più chiaramente nella pianta del 1600. Ruolo fondamentale ebbero Chiese e conventi che, occupando una superficie notevole, condizionarono la forma dell'intera città fino all'Ottocento delle soppressioni ecclesiastiche. E. Sconci, *Il centro storico dell'Aquila*…op.cit. p.57.

[231] In direzione Est Ovest il tracciato da Porta Castello a Porta San Lorenzo (attuale Via Castello-Via Garibaldi-Via Pocinari), il parallelo da Porta Leoni e Porta Bazzano a Porta Barete e da Porta Bazzano a Porta Pilese. In direzione Nord Sud diventano assi viari principali caratterizzati dalle proprie emergenze residenziali ed ecclesiastiche il tracciato da Porta Paganica a Porta di Bagno (attuale Corso Vittorio Emanuele II e Corso Federico II) e l'andamento da Porta Brinconia a Porta Rojana (l'attuale sequenza di Via del Guasto-Via Cascina-Via dell'Annunziata-Via Cesura-Via del Cardinale). Sulle porte aquilane, fondamentali per l'assetto viario (e chiuse sul lato nord al momento dell'infeudamento) l'elenco con cenni storici è in L. Rivera, *Piante e prospetti della città dell'Aquila*, …op.cit pp.110-112. Sulle nuove gerarchie viarie post infeudamento si veda sempre E. Sconci, *Il centro storico dell'Aquila*…op.cit. pp.45-56 che ne segue l'evoluzione attraverso la cartografia.

[232] L'intento del matematico 500sco fu di "*collocare la complessità della città in termini di chiarezza ed esemplarità*" e di sostituire allo spazio medievale "aggregato" il moderno spazio-sistema in cui era evidente la maglia ortogonale che contiene le piazze (definite da Sconci "cavità permanenze" ed identificate dalla segnalazione di chiesa e fontana), E.Sconci*, Il centro storico dell'Aquila*… op. cit., p.18.

[233] Il tema dell'antichità cittadina nella seconda metà del Cinquecento diviene elemento portante di tutta la cultura aquilana che lo "usò" per qualificarsi *imperiale* fin dalle origini e non per soggezione alla monarchia

Il Castello[234] ed il Palazzo di Margherita divennero le due polarità laiche monumentali affiancanti il fitto tessuto ecclesiastico che con la loro costruzione mutarono la gerarchia viaria in ottica militare e di rappresentanza[235] agendo come elementi innovatori: gli "assi viari funzionalmente specializzati" (Centofanti)[236] da questi due nuovi simboli urbanistici e residenziali furono le nuove quinte su cui si affacciarono i Palazzi dei notabili cittadini vecchi e nuovi (si pensi alla sequenza palaziale sulla *Strada nova* -l'attuale via Garibaldi- e sul Corso) .

La trasformazione più evidente del secondo '500 fu così l'apertura dei "sedili chiusi" che furono le Piazze di locale, fino ad allora fattore di coesione ed identificazione della popolazione originaria, appannaggio esclusivo delle famiglie fondatrici ed edificatrici del locale[237] cambiando le gerarchie residenziali[238], per cui il prestigio derivava ora non più dall'affaccio palaziale sulla *platea* bensì dall'allinearsi dei prospetti lungo il potenziato impianto cardo decumanico che divenne un valore urbanistico assoluto: un processo di polarizzazione urbana su nuovi nuclei e nuovi percorsi che iniziò nel 1534 con la costruzione del Castello, iniziata nel 1534, protrattasi fino al sesto decennio inoltrato.

Così la città, fino ad allora struttura medievale policentrica organizzata in Quarti e locali, entrò a pieno titolo nel Cinquecento più moderno e funzionale, seppur

spagnola.

[234]G. Labrot, *Territorio città*…op.cit., p.292 definisce la fortezza aquilana "*indicatore complesso di una complessa e sapiente strategia fortificatoria, la perfetta chiave di volta del sistema di difesa settentrionale impiantato negli Abruzzi*".Sulla valenza strutturale, difensiva e urbanistica della fortezza dell'Escrivà è esaustivo J.H. Heberardt, *Das Kastell von L'Aquila degli Abruzzi und sein Architekt P. A. Escrivà*, in *Romisches Jahrbuck fur Kunstgesichte*, 1973.

[235] S. Mantini, *L'Aquila Spagnola.Percorsi di identità, conflitti, convivenze (secc. XVI-XVIII)*, L'Aquila 2008 pp.117 ss., P.L.Properzi, *Una storia urbana particolare*… op.cit. p.70, sostiene che "…*Nella città….la rappresentazione dei momenti collettivi…assume la funzione di una riprogettazione effimera degli spazi urbani e collettivi…*" E. Sconci, *Il centro storico dell'Aquila*…op.cit. pp.89 ss. in cui ricostruisce i percorsi urbani degli ingressi trionfali più ricordati in letteratura, Margherita d'Austria e Giovanna D'Aragona nel secolo precedente.

[236]Il Castello ricondizionò l'organizzazione della città in senso Nord-Sud con il controllo degli accessi alla città e la regolarizzazione della maglia urbana, mentre il Palazzo di Margherita sorse nell'antico centro di potere cittadino, circondata da edifici significativi per tradizioni familiari e amministrative, volendosi staccare la governatrice Farnese dall'immagine assolutistica del padre determinata dalla Fortezza. Si vd.cap.I p.9. M. Centofanti, *Cultura urbana, storia e progetto*, ...op.cit. p.3.

[237] Sul ruolo urbanistico progettuale, giurisdizionale e sociale della Piazza aquilana si veda il bel volume AA.VV., *L'Aquila città di Piazze*, a c. di C. Conforti, Pescara 1992.

[238]Sul mutamento sociale, l'allineamento ai costumi spagnoli e l'aristocratizzazione si veda pp.26 ss. Cap.I. Inoltre per i risvolti urbanistici del tema G. Spagnesi, *L'Architettura Barocca a L'Aquila*, in *L'Architettura in Abruzzo e nel Molise dall'antichità alla fine del secolo XVIII*, Atti del XIX Convegno di Storia dell'Architettura, L'Aquila 15-21 dicembre 1975, Roma 1980, vol. II p.496. Si veda anche G. Spagnesi-P. Properzi, *L'Aquila-Problemi di forma e storia della città*, Bari 1972, pp.62-63.

ordinato dalle matrici assolutistiche spagnole[239]e come tale rappresentata dal Fonticulano nella pianta icnografica.

La presa di coscienza dei profondi mutamenti architettonici e sociali avvenuti è percepibile nelle rappresentazioni note della città dell'ottavo e nono decennio del Cinquecento: il Gonfalone della città dell'Aquila pagato dalla magistratura aquilana al cesuriano Giovan Paolo Cardone nel 1579 (sc.n?) e la pianta pagata al Fonticulano nel 1581 perché la inviasse ad Egnazio Danti a Roma da affrescare nella *Galleria delle Carte Geografiche* in Vaticano[240]; nell'affresco L'Aquila fu ingrandita e più dettagliata dell'intera regione[241],ed in entrambe le raffigurazioni il tracciato viario e l'ortogonalità perdono importanza a favore di una celebrativa esposizione del costruito, sia pubblico che privato, anche aiutato dalla tecnica pittorica che permetteva una miglior resa prospettica e realistica; l'inserimento dell'architettura nelle piante del Fonticulano, definite "fortemente evergetiche e rappresentative", è il necessario completamento grafico all'evoluzione segnata dalle sue prime rappresentazioni dell'Aquila, testimoni fedeli del nuovo corso storico post infeudamento[242].

Il sito scelto da Margherita per la sua nuova residenza non fu casuale: scelse il medievale Palazzo del Capitano, inglobante l'antica torre dell'orologio e di fronte il Palazzo del Conte di Montorio, divenuto proprietà di Pompeo Colonna ed abitato da quello che divenne il suo tesoriere, il fiorentino Andrea Ardinghelli[243], mentre il prospetto posteriore guardava l'antica Chiesa di San Francesco che

---

[239] Scrive Properzi: "*La sua forma [della città]cambia radicalmente sotto il mutare dei rapporti politico-economici:si annullano tanto le dignità comunali quanto il potere locale della chiesa; questi, pur senza essere esclusi, vengono sostituiti con la nuova classe nobile dominante che ricerca nella creazione dei propri simboli una personale autorevolezza*", in P.L. Properzi, *L'Aquila-Problemi di forma…*op.cit. p.61.

[240]Nel Libro Mastro della città, in fol 53&96 del 27 giugno 1581, è segnalato un pagamento a Pico Fonticulano per una pianta della città spedita a Roma per essere rappresentata nella Galleria delle Carte Geografiche o del Belvedere in Vaticano. Bibliografia galleria carte geografiche in vat.Redig de Campos Fatta decorare da Gregorio XIII (1572-1585) per rappresentare il regno di Napoli, nell'ambito di un ciclo di affreschi delineanti l'intera penisola italiana, la carta d'Abruzzo comprende un territorio fra il Tronto, l'Adriatico, il Trigno, gli Ernici e il Velino. Le vedute di L'Aquila, Chieti e Sulmona sono di buona fattura, con una precisa gerarchia di rappresentazione dai centri secondari, ai minori fino ai disabitati. M.Centofanti, P.Litta, G.Maestri, *Immagini di un territorio- l'Abruzzo nella cartografia storica dal 1550 al 1850*, Dipartimento di Architettura e Urbanistica, Università dell'Aquila, 1992.

[241] L'immagine della città pagata al Fonticulano viene generalmente identificata con la pianta incisa da Giacomo Lauro 1600, visto che nonostante il fondamentale inserimento del costruito, restò il più fedele possibile ai principi di icnografia ed ortogonalità : l'inserimento forzato dell'abitato entro il reticolato originario ha comportato necessarie falsificazioni prospettiche, nella contemporanea volontà di rappresentare elementi significativi del tessuto urbano, così all'ortogonalità si aggiunse la frontalità caratteristica della rappresentazione icnografica.

[242] M. Centofanti, *Il palazzo di Margherita d'Austria a L'Aquila e l'immagine della città nel Cinquecento*, in *Margherita d'Austria, costruzioni politiche e diplomazia…*op. cit. pp. 201-220 con ampia bibliografia preesistente e spoglio documentario utile alla vicenda costruttiva; di particolare interesse pp.206 ss. per l'antologia di fonti contemporanee sul Palazzo.

[243] Oggi Palazzo Pica Alfieri, nella sua veste Settecentesca post sisma.

ospitava ancora adunanze pubbliche, svolgendo funzioni laiche[244]; sul terzo lato fronteggiava il Palazzo della Camera aquilana, il Collegio dei Nobili . I tre ingressi del Palazzo, ognuno dei quali fronteggiava un'emergenza architettonica significativa, stabilivano un rapporto diretto ed "empatico" tra la residenza di Margherita e la città, quasi a significare che Margherita rispettasse l'aquilanità a dispetto del potere spagnolo rappresentato dai vescovi di nomina regia insediati in Duomo.

Del Palazzo, distrutto dai sismi e rimaneggiato nei secoli, rimangono solo le due descrizioni del Capitano Francesco De Marchi e del Fonticulano stesso, significative del contesto culturale aquilano di quegli anni.

Il De Marchi nel luglio del 1575 scriveva dall'Aquila:

"[…]*Questi aquilani si danno pressa a finire un Palazzo per sua Altezza, che serà per tutto settembre, il quale sarà commodo.Serà in isola, con due piazze e strade grandi, l'una è la romeia[245]; e sono due giese[246] in capo delle due piazze con le fontane in dette piazze. Il Palazzo avrà tre porte principali e due scale maestre.Sarà come in aria, perché centotrentaquattro finestre seranno per luminare detto Palazzo*[…]"[247]

Nello stesso giro di anni, nel manoscritto della *Breve descrizione delle Sette città illustri* Pico descriveva così la residenza farnesiana:

"*L'Aquila ha dei Palazzi e liberi con quattro strade, e piazza con belli claustri, e giardini oltre a numero grande de quelli ch'altrove chiamai palazzi e che non sono liberi intorno; tra i primi è il Palazzo Magiore abitato dall'Altezza di Madama d'Austria. Questo palazzo è tale che (non trattando io di quello del Papa in vaticano né di statue né di marmi de che Roma è piena) non ha un altro simile[…]la primiera sua conditione è l'esser situato in luogo asciutto e d'avere aere sano e aperto, quasi nel più alto della città e in mezzo d'essa, donde per tutto se scuoprono alberi, champagne, laghi e fiumi. Da Levante ha l'uscita con bella Piazza e fontana, maggiore di Campo de Fiore*[248]".

---

[244] La Chiesa di San Francesco, che dalla costruzione del Palazzo di Margherita divenne *San Francesco a Palazzo*, rovinò nel sisma del 1703 e venne definitivamente abbattuta nel 1876. Aldo Giorgio Pezzi, *Tutela e restauro dei monumenti in Abruzzo*

[245] L'attuale Via Roma.

[246] San Francesco a Palazzo e San Donato di Forcella che in onore di Madama divenne Santa Margherita, chiesa gesuita.

[247] Il brano è di una lettera del De Marchi contenuta in *Cento lettere di Francesco Marchi bolognese conservate nell'archivio Governativo dei Farnese*, a c. di Alberto Ronchini, Parma 1864, p.176.

[248] È evidente l'intento di paragonare il Palazzo aquilano alla residenza romana in Campo Marzio.

I due brani sono accomunati dall'importanza attribuita a che il palazzo sia "in isola", ma in quello di Pico è evidente l'aderenza totale al dettato vitruviano sull'esatta collocazione delle residenze e sull'effetto che il sito può sortire sull'abitante, scegliendo una trasposizione quasi letterale dei passi. Un'aderenza tale da farmi ipotizzare che siano sue le postille manoscritte alla cinquecentina Vitruviana di Fra'Giocondo, comprensiva della lettera dedicatoria a Giuliano de Medici in una riedizione fiorentina giuntina del 1521 poco diffusa, che ho rinvenuto nella Biblioteca Tommasiana[249]: le postille mostrano un'attenzione ai criteri architettonici di simmetria e proporzione, con la sottolineatura insistita delle definizioni di *Ichnografia-Ortographia-Sciografia* (basti pensare all'evoluzione delle piante della città dell'Aquila del Fonticulano stesso, la cui prima è icnografica), mentre le sottolineature mostrano la ricerca di soluzioni pratiche e criteri guida da usarsi nella scelta dei luoghi edificabili, le fondazioni di mura e torri, gli effetti del vento e la salubrità del luogo, le interrelazioni uomo/ambiente.

Il confronto tra sottolineature e postille dell'edizione giuntina e il brano di Pico sul Palazzo di Margherita, mostra quanto il dettato vitruviano fosse vivo all'interno della progettazione dell'aquilano ed è ipotizzabile che risalga ai primi insegnamenti che Geronimo ebbe dal padre Ludovico, in un momento in cui era ancora vivo il riflesso dell'architettura di Cola dell'Amatrice[250], che mostra la conoscenza e l'adesione alle nuove tematiche vitruviane nella facciata di San Bernardino[251], a cui lavorò in due fasi (1527 e 1542)[252].

---

[249] *M. Vitruuii De architectura libri decem nuper maxima diligentia castigati atque excusi, additis, Iulij Frontini De aqueductibus libris propter materiae affinitatem,* 1522 (Impressum Florentiae, per haeredes Philippi Juntae, 1522 sexto kal. Nouembris) Non è citata nell'excursus complessivo che fa Pagliara di incunaboli ed edizioni vitruviane. P.N. Pagliara, *Vitruvio: dal canone al testo*, in *Storia dell'Arte in Italia, Dalla tradizione all'archeologia, T.III, Memorie dell' Antico*, a c. di S. Settis, Torino 1986, pp.33-38. Lo stato della fodera e i pochi segni rinvenuti suggeriscono una provenienza conventuale, con approdo nel patrimonio bibliotecario dopo la soppressione ottocentesca. Proprio quest'edizione fiorentina datata 1522 potè essere il frutto dell'interesse vitruviano di Michelangelo negli anni fiorentini intorno al 1520, un interesse che Pagliara (p.6) dice abbandonato senza alcun motivo. Per Michelangelo e Vitruvio, G.Spini, *I primi tre libri sopra l'istituzione di greci e latini architettori intorno agli ornamenti che convengono a tutte le fabbriche che l'architettura compone*, in AA.VV., *Il disegno interrotto.Trattati medicei d'architettura*, a c. di Cristina Acidini Luchinat, Firenze 1980, I, p.17,p.51; E.Forssman, *Dorico, Ionico, Corinzio nell'architettura del Rinascimento*, ed.it., Roma Bari 1973 p.9.

[250] Sul Filotesio poco è stato aggiunto dopo R. Cannatà et alii, *Cola dell'Amatrice*, Firenze 1991.

[251] Il fronte venne lasciato incompiuto da Silvestro dell'Aquila nel 1504, motivo in più per l'interpretazione più attuale della matrice sangallesca riconosciuta nella facciata

[252] Sulla facciata di San Bernardino A. Ghisetti Giavarina, *Cola dell'Amatrice e la sperimentazione classicista del Cinquecento*, Napoli 1982 pp.37-48, in particolare p. 48 sulla soluzione del cosiddetto *angolo dorico*; Idem, *Cola dell'Amatrice Architetto*, in R. Cannatà et alii, op. cit. pp.201-205,220-221. È istruttivo il confronto con la soluzione che diede dell'angolo dorico pochi anni dopo Jacopo Sansovino nella Libreria Marciana di Venezia, che M. Morresi definisce sintomo di ricerca espressiva indipendente, al limite dell'eccentrico, in M. Morresi, *Jacopo Sansovino*, Milano 2000 p.451.

Nella sintassi di facciata messa in opera dall'Amatriciano compare 'all'improvviso' la soluzione colta dell'angolo dorico nel fregio a metope e triglifi[253] in cui la metopa decorata finale è 'piegata a libro' sull'angolo offrendo allo spettatore dal basso la visione di un elegante sbocciare di linee che dal fusto dorico sono sinteticamente organizzate fino alla massima divaricazione delle mensole fogliate sovrastanti e che segnano tutto l'andamento lineare del fregio; lo spazio così delineato dalle mensole fogliate contiene l'iscrizione MDXXVIICola Amatricius Architector instruxit. Una soluzione colta del fregio dorico che denota nella sintassi lineare e nella piegatura a libro della metopa decorata la conoscenza vitruviana tramite le edizioni di Fra' Giocondo, forse proprio nell'edizione giuntina del 1521 e forse di Cesariano (edizione vitruviana, Como 1521): così Vitruvio sembra comparire nel corpus dell'Amatriciano dopo la messa in opera della facciata della Chiesa ascolana di San Pietro Martire (1523)[254] che nel fregio non presenta la stessa elegante soluzione ad angolo, allineando semplicemente le metope, denotando che l'approfondimento vitruviano e la sua messa in opera sia un fatto "aquilano", riconducibile già alla sua prima permanenza romana nel 1513[255] nei primi anni di studi vitruviani[256]; gli studi di Cannatà sul taccuino di Fermo[257] hanno mostrato chiaramente come Cola fosse artista a suo modo letterato e umanista, lapidario nel suo *"lege libros. Quod legeris memento, erudi liberos"*.
All'Aquila il Filotesio trovò fin dal 1527 un ambiente consono ai suoi interessi, 'preparato' dalle figure dell'Accursio e del protonotario apostolico Giambattista Branconio, misconosciuti tramiti tra le più aggiornate culture rinascimentali romana e settentrionale e L'Aquila che pur esistettero, certi e testimoniati in città, ma soprattutto si trovò ad operare in città durante il Vescovato di Pompeo Colonna (1525-1532), protettore dell'Accademia Vitruviana dei Virtuosi, guidata

[253] Le metope decorate erano già nel bramantesco tempietto di San Pietro in Montorio, da cui è possibile far derivare il fregio aquilano.
[254] A. Ghisetti Giavarina, *Cola dell'Amatrice* op.cit. 1992 p.220
[255] E. Bentivoglio, *Nel cantiere del Palazzo del Cardinal Raffaele Riario (la Cancelleria), organizzazioni, maestranze, personaggi*, in *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, s. XXVII, 1982, p. 33-34; entrò in cantiere come fornitore di legno per la soffittatura .Sulla rilevanza di questi avvenimenti in campo pittorico si tornerà appositamente nel Quarto Capitolo nel paragrafo sulla revisione del raffaellismo imperante nella definizione della cultura pittorica aquilana.
[256] Per l'uso e la diffusione di Vitruvio in età moderna è fondamentale P.N. Pagliara, *Vitruvio: dal canone al testo*…op.cit. che evidenzia lo sforzo comune all'area toscana e romana di rendere Vitruvio un "manuale pratico", soprattutto pp. 5-7, 38 ss.
[257] R. Cannatà, *Cola dell'Amatrice…op. cit*. pp.151 ss.

da Claudio Tolomei e che subentrò al fondatore (1518) del circolo vitruviano Ippolito Medici[258].

Questi stessi temi compaiono nella Lettera a Gabriele Cesano dell'umanista senese romanizzato Tolomei[259], fautore dell'Accademia dei Virtuosi, di cui partecipò il De Marchi stesso e culla degli studi vitruviani 500schi. In un panorama librario antico in cui le opere giuridiche e religiose dominano, l'edizione giuntina in materia di architettura spicca e pone l'interrogativo della sua presenza, a cui è possibile rispondere considerando che la città fu presidio del Cardinal Pompeo Colonna e dei suoi familiari, Fabrizio Sciarra e Ascanio.

A questo punto è evidente che, se le costruzioni caroline e farnesiane in città riprendevano motivi sangalleschi e michelangioleschi della residenza romana dei Farnese (il Castello con il loggiato interno chiuso ed i tre androni d'accesso al cortile del palazzo di Margherita), la cultura architettonica che anima la produzione e la trattatistica di Pico è quella dell'Accademia vitruviana della Virtù del Senese romanizzato Claudio Tolomei.

Negli anni immediatamente seguenti all'edizione vitruviana di Fra'Giocondo (1511), Roma fu teatro del più acceso fervore archeologico ed antiquariale e della disputa umanistica sulla questione della lingua che animava la corte leonina a cui partecipò attivamente l'umanista aquilano Mariangelo Accursio con un *Dialogus*[260], in cui *Oscus* e *Volscus* erano rimproverati dalla Romana *Eloquentia*

[258] Il Tolomei giunse a Roma nel 1518 ed entrò al servizio di Ippolito de Medici dove l'Accademia delle Virtù iniziò la sua esistenza e concentrò la sua attività sullo studio del testo vitruviano, con il preciso scopo di renderlo un testo intellegibile e filologicamente corretto, portando l'Accademia ad aprirsi e riunire i più diversi profili intellettuali dell'epoca come Contile, Manzuoli, Trissino, Cesano ed altri.Su attività e scopi di Tolomei e della sua Accademia si vedano anche S. Benedetti, T. Scalesse, *Claudio Tolomei, Lettera al conte Agostino de'Landi –Lettera a Gabriele Cesano*, note introduttive e commenti, op. cit., pp. 37-50.

[259]La lettera, datata 1544, è pubblicata nel *Delle lettere di Claudio Tolomei,Libri sette*, Venezia Giolito de Ferrari 1547, ff.151-157. Si veda il testo con nota filologica e crititca , in S. Benedetti, T. Scalesse, *Claudio Tolomei, Lettera al conte Agostino de'Landi –Lettera a Gabriele Cesano*, note introduttive e commenti, in *Trattati d'Architettura*, Vol V, t. II, Milano 1985, pp. 37-76.

[260] Il testo dal lunghissimo titolo *Osco, Volsco, Romanoque eloquentia interlocutoribus, dialogus ludis romani actus, in quo ostenditur verbis publica moneta signatis utendum esse, prisca vero nimis et exoleta tamquam scopulos esse fugiendam* fu composto in occasione della concessione del patriziato romano a Giuliano e Lorenzo de Medici, rispettivamente fratello e nipote di Leone X. Le solenni celebrazioni per cui compose il *Dialogus* ebbero luogo il 13 e 14 settembre del 1513, ma dalle relazioni che si conoscono di Paolo Palliolo e Marcantonio Altieri l'opera non fu rappresentata, come riferì poi l'Accursio nella dedica postuma a Tommaso Pietrasanta. L'operetta era diretta soprattutto a pungolare Battista Pio, fautore dello stile latino più erudito e pedante caratterizzato da arcaismi e tratti apuleiani, sulla scia di quello di Filippo Beroaldo che imperversava sul versante umanistico romano, da quando questo fu chiamato alla corte di Giulio II nel 1512. Quest'opera giovanile, appena composta, circolò liberamente fino alla sua prima edizione del 1531e i biografi dell'Accursio hanno ipotizzato nel corso dei secoli che il libello potesse essere di Paolo Giovio piuttosto che dell'Aquilano. È il Giovio stesso che nel suo libretto *De viris litteris illustris* cita il dialogo dell'Accursio sciogliendo l'equivoco.

per l'utilizzo di termini inusuali ed obbligati ad usare un linguaggio più semplice[261]ma colto.

È intuitivo come la questione linguistica dibattuta alla corte leonina e strutturata dall'Accursio nel suo dialogo ebbe la stesso motivazione che sottese l'edizione vitruviana di Fra'Giocondo[262] e che mosse le imprese vitruviane del Tolomei appena giunto a Roma[263]. Fu poi Claudio Tolomei con il Trissino[264] a saldare definitivamente dal punto di vista metodologico lo studio linguistico allo studio architettonico[265].

La famiglia Colonna ebbe fin dall'inizio del '500 chiara l'importanza strategica dell'Aquila per il proprio dominio feudale, e in particolare il Cardinal Pompeo[266] rafforzò i legami della famiglia con la città tramite sua nipote Porzia Cantelmo Colonna, moglie di Giovan Giuseppe Bonaventura Cantelmo Duca di Popoli, che divenne nel quinto decennio del Cinquecento proprietaria[267] del Palazzo della Regia Camera Aquilana, simbolo del potere e dell'autonomia cittadina dopo varie vicende ereditarie[268]. Quanto gli studi del Tolomei fossero stati veicolati in città

---

[261] A. Petraccia, *Accursio Mariangelo*, in Dizionario Biografico Gente d'Abruzzo, vol. 1 pp.15-26, Ed. Andromeda, Colledara 2006.

[262] P.N. Pagliara, *Vitruvio: dal canone al testo*, in *Storia dell'Arte in Italia, Dalla tradizione all'archeologia, T.III, Memorie dell' Antico*, a c. di S. Settis, Torino 1986, pp.33-38; p. 57 in particolare sull'identità di percorso della regola vitruviana quale necessità per la nuova architettura e la questione linguistica per cui la regola grammaticale latina avrebbe nobilitato il nuovo volgare.

[263] Che ci fosse una condivisione d'interessi epigrafici tra l'aquilano e l'anziano architetto veronese è testimoniato dal manoscritto vaticano *Collectio Inscriptionum latinarum et graecarum*, Ms. Borgh. Lat. 336, BAV. di pugno di Fra' Giocondo e contenente la trascrizione di iscrizioni lapidarie di Alba Fucens, Castel di Sangro, Luco dei Marsi e Trasacco, località altrimenti difficilmente note all'anziano architettore papale Le iscrizioni sono a cc.143 r-v, 190 v., 191r., 241-243 v. Visti gli sviluppi dell'attività epigrafica dell'Accursio, fondatore dell'Università complutense madrilena, e la scarsa conoscenza dei suoi metodi di lavoro, peraltro ritenuti assolutamente innovativi, non sarebbe da escludere l'elaborazione di un metodo filologico comune per la ricostruzione dei testi, esercitato su epigrafi e riversato nella trascrizione vitruviana di Fra' Giocondo.

[264] Trissino fu l'esponente principale fin dai tempi del Papato Leonino della questione della lingua e della sua normativizzazione, condividendo tale interesse con Claudio Tolomei, che si interessò alla questione letteraria e quindi architetonicafin dagli anni '20 del Cinquecento.

[265] Sull'attività e gli interessi scientifici e vitruviani del Cardinal Colonna e della sua Accademia della Virtù, animata da Claudio Tolomei si veda P.N. Pagliara, *Vitruvio: dal canone al testo*, in *Storia dell'Arte in Italia*...op.cit.1986, pp. 67-74. A questo scritto si rimanda per la bibliografia più estesa sull'argomento. Sulla storia degli studi vitruviani cinquecenteschi che videro partecipe anche Michelangelo si veda ibidem pp. 5-6,37 ss.

[266]Sull'attività e gli interessi scientifici e vitruviani del Cardinal Colonna e della sua Accademia della Virtù, animata da Claudio Tolomei si veda P.N. Pagliara, *Vitruvio: dal canone al testo*, in *Storia dell'Arte in Italia, Dalla tradizione all'archeologia, T.III, Memorie dell' Antico*, a c. di S. Settis, Torino 1986, pp. 67-74 con bibliografia estesa. Per gli studi vitruviani cinquecenteschi che videro partecipe anche Michelangelo si veda ibidem pp. 5-6,37 ss. In particolare sulla durata dell'Accademia ed i suoi luoghi e protettori, si veda L. Sbaragli, *Claudio Tolomei umanista senese del Cinquecento*, Siena 1939 p.125.

[267] Al primo ingresso di Margherita d'Austria nel 1569 Porzia Colonna e suo zio Pompeo erano ancora proprietari del Palazzo cittadino La citazione in data 18 maggio 1569 è in A. L. Antinori , *Annali*...op.cit., ms., vol. XX p.216.

[268] Il Palazzo Regio o del capitano, già proprietà Camponeschi, Conti di Montorio, passò a Ludovico Franchi quando usurpò il titolo dei Camponeschi nel primo ventennio del 500. Alla caduta del Franchi alla fine del terzo decennio del 500, la baronia di Montorio passò ai Carafa già imparentati con i Camponeschi (Vittoria Camponeschi aveva sposato Giovan Antonio Carafa e fu madre di Giovan Pietro Carafa, Paolo IV);giunse definitivamente ai Colonna per vie ereditarie dal 1548 tramite i Cantelmo di Popoli (già legati a Carafa e

dalla presenza colonnese fin dal quinto decennio del 500 (prima dell'arrivo dell'Accademico Virtuoso Francesco de Marchi) è implicitamente dichiarato dal compimento della facciata della Basilica di San Bernardino di Cola dell'Amatrice[269] e dalla residenza suburbana dei Cantelmo di cui si dirà più avanti.

Si può così anticipare l'influenza vitruviana rispetto alla venuta di Margherita e sostenere una linea evolutiva aggiornata e costante della cultura architettonica ed urbanistica cittadina fin dalla prima metà del Cinquecento,di cui il palazzo di Margherita riprogettato da Pico fu l'acme; il Palazzo del Capitano destinato ad insediamento di Margherita fu un'opera che ebbe, oltre che funzione polarizzante del tessuto urbano opponendosi alla retrostante Piazza Duomo, capacità di imporsi quale modulo monumentale per tutta l'architettura residenziale cittadina che con la costruzione del Palazzo compì il processo di adeguamento al nuovo *mos nobilium*[270] iniziato con l'imposizione della costruzione del castello.

[Edilizia residenziale]

Il modulo monumentale[271] adottato da Pico per la nuova residenza di Margherita era difficilmente applicabile in un tessuto urbano così serrato a pena di scardinarne l'impianto secolare, ma la trasformazione sociale della seconda metà del '500 imponeva un adeguamento ai nuovi *status*, che il trattatista descriveva coma già avvenuto nel 1575:

"*L'Aquila ha dei Palazzi e liberi con quattro strade, e piazza con belli claustri, e giardini oltre a numero grande de quelli ch'altrove chiamai palazzi e che non sono liberi intorno*."[272]

Camponeschi): il letterato Giovan Giuseppe Cantelmo aveva sposato Porzia Colonna, nipote del Cardinal Pompeo, che entrò direttamente in proprietà del Palazzo alla morte di Giovan Giuseppe che non lasciava eredi L. Lopez, *Palazzi Regi e Palazzi del Magistrato nell'Aquila*, in BDASP LXXIV (1984), pp. 49-120, in particolare pp.83-84. Per i particolari della vicenda familiare si veda R. Colapietra, *Antinoriana.Strutture… op.cit.*, 2002, II pp. 370-371. Il famoso Restaino Cantelmo aveva sposato a fine 400 in prime nozze Diana Camponeschi ed in seconde nozze Ioannella Carafa. I Colonna erano imparentati sia con i Carafa (e dunque con la miglior aristocrazia aquilana dei Camponeschi, da cui venne il Pontefice Paolo IV) che con i Cantelmo con il matrimonio tra Antonella Cantelmo, figlia del Conte di Popoli Restaino, e Prospero Colonna. S.V. *Colonna, Prospero*, di F. Petrucci, in DBI, 27, 1982 p.48.

[269] La soluzione del problema dell'angolo del cornicione risolta "vitruvianamente".

[270] M. Centofanti, *Il palazzo di Margherita d'Austria a L'Aquila e l'immagine della città nel Cinquecento*, in *Margherita d'Austria, costruzioni politiche e diplomazia…*op. cit. pp. 201-220 con ampia bibliografia preesistente e spoglio documentario utile alla vicenda costruttiva; di particolare interesse pp.206 ss. per l'antologia di fonti contemporanee sul Palazzo da cui desumere la cultura del Fonticulano di cui si è parlato in apertura ed in n.2.

[271] Scorrendo il manoscritto 57 del Fonticulano e la versione a stampa del 1582, si delineano i tratti del Palazzo che a quelle date erano già operanti: comprendere un intero isolato (nel rispetto della matrice geometrica delle preesistenze)ed avere i quattro prospetti isolati, ben distanziati dalle adiacenze, avere un cortile ed offrire all'esterno l'immagine del prestigio e della potenza degli abitanti grazie all'impaginato architettonico arricchito di statuaria, all'apparecchio murario ed alle cornici di porte e finestre in pietra ben lavorata.Geronimo Pico Fonticulano, *Breve descrittione*…op.cit., 1582, *Napoli* 124-128, 161-165; *Venezia* 21-26; *Firenze* 176-179,200-202.

[272] Geronimo Pico Fonticulano, Breve descrittione…L'Aquila, 1582.

Già sul finire del XV secolo si diffuse il tipo edilizio palaziale con cortile porticato e sistema di logge[273] dovuto alla vocazione mercantile e produttiva[274] della città intramoenia e che sorgeva dall'aggregazione di più unità residenziali modulari o dalla sostituzione completa di esse senza però alterare il passo dell'isolato[275]. Lo sviluppo della tipologia con cortile interno e loggiato caratterizzò l'investimento immobiliare della classe mercantile, che al culmine della propria potenza economica, era in grado di acquistare lotti interi con la necessità di difendere i propri beni nei bei cortili architettonicamente decorati.

Dal punto di vista stilistico e progettuale[276] il patrimonio aquilano residenziale di primo Cinquecento[277]presenta motivi decorativi ed architettonici di derivazione sia toscana[278], e più precisamente Sangallesca[279], che lombardo-veneti di provenienza vicentina per l'affinità stilistica ed esecutiva con le costruzioni dei Thiene. La stessa 'ambiguità' toscano-settentrionale-romana si trova, oltre che nei partiti decorativi, negli impaginati di facciate e nell'alternarsi dei "pieni e dei vuoti", (i cortili e loggiati di cui parla R.Giannantonio[280]) e nella stereometria regolare dei blocchi architettonici. A spiegare tale lettura stilistica, oltre la presenza in Italia centrale dell'architetto Rocco da Vicenza[281], dello scultore Girolamo Pittoni[282] a L'Aquila, autore del Mausoleo celestiniano converrà ricordare uno scritto poco

[273] R. Giannantonio, op. cit., p. 203 ritiene che l'architettura aquilana sia caratterizzata piuttosto dallo sviluppo dei vuoti (cortili e loggiati) che delle masse.

[274] E. Sconci, *Il centro storico*…op.cit. p.72. Si invertì in tal modo il rapporto diretto che nel medioevo aveva avuto la casa bottega con la strada. Rimane una bella testimonianza dei cortili storici aquilani, simbolo dell'affermazione di una potente classe mercantile in Palazzo Salvati Agnifili in Via del Cardinale, Palazzo Alfieri in Via Fortebraccio, Palazzo Carli-Benedetti in Via Accursio, Palazzo Franchi in Via Sassa, Palazzo Dragonetti-De Torres in Santa Giusta .Si veda anche AA.VV. *L'Aquila i cortili*, 19…, M.Moretti M.Dander, *Architettura civile aquilana* ,1974.

[275] Questa "modalità costruttiva palaziale" è denunciata da asimmetrie in pianta e quando in facciata, coperte da opportune lisciature ad intonaco, che ottenuto da polveri di pietra locale, conferivano una tonalità cromatica calda al panorama urbano. AA. VV., *L'Aquila città di Piazze*, L'Aquila 1992.

[276] Dopo il primo censimento sintetico dei corpi di fabbrica i Moretti e Dander del 1974,individuati in base alle notifiche di interesse storico artistiche tutte per lo più datate agli inizi del '900, un lavoro di ricostruzione dei palinsesti architettonici decorativi e progettuali che caratterizzano l'architettura aquilana non è stato più portato avanti. Occorrerebbe l'analisi puntuale (di tipo monografico se si vuole) dei singoli episodi . Gli stessi Moretti Dander in questo senso segnalano l'assoluta difficoltà di ricostruzione e studio del patrimonio Cinque-Seicentesco, nascosto dalle ricostruzioni post sisma del 1703.

[277] A.Ghisetti Giavarina*, Cola dell'Amatrice e l'architettura abruzzese del suo tempo*, in AA.VV., *L'Abruzzo dall'Umanesimo* …op.cit. 2002, p.212.

[278] Sui rapporti artistici tra L'Aquila e la Toscana da fine XV secolo, A.Angelini, *Saturnino Gatti e la congiuntura verrocchiesca a L'Aquila*, in *I da Varano e le arti*, atti del Convegno Internazionale di Camerino, Palazzo Ducale 4-6 ottobre 2001 a c. di Andrea De Marchi e Pierluigi Falaschi, Ripatransone, Maroni 2003, vol.2 pp.839-854.

[279] "[…]non escludendo gli sviluppi della scultura decorativa a Napoli almeno sino all'incirca al 1515[…]", A. Ghisetti Giavarina, *Cola dell'Amatrice e l'architettura abruzzese del suo tempo*, in AA.VV., L'Abruzzo p.210

[280] R.Giannantonio

[281] G.Zorzi Giustinian, *Notizie di alcuni scultori e architetti veneti nelle Marche*, in Atti dell'XI Congresso di Storia dell'Architettura. Marche, 6-13 settembre 1959, Roma 1965 pp.341-347.

[282] L.Puppi, *Un'opera di Girolamo Pittoni a l'Aquila*, in BDASP, LI-LIII (1961-1963), pp.151-159.

noto di Puppi sull'architetto veneto Sanmicheli,[283] che con precisione documentaria ricostruiva i rapporti tra Sanmicheli, Sangallo, Pittoni, lo scultore fiorentino Federico di Ubaldo e L'Aquila del primo ventennio del Cinqiuecento.
Il Sanmicheli nella sua Porta Palio di Verona mostra la conoscenza di fatti Sangalleschi dell'Italia centrale citando in maniera puntuale la soluzione della facciata di San Bernardino a L'Aquila di Cola dell'Amatrice[284] (datata in due tranche lavorative 1527/1542): la conoscenza del Sanmicheli non stupisce considerando sia la sua fase orvietana, intervallata dall'esperienza romana del 1513, dove dovette conoscere sia Sangallo Giovane che Cola dell'Amatrice ai tempi della Cancelleria, mantenendo tali rapporti fino al terzo decennio[285], in cui Sanmicheli rientrò in Veneto.

A questa data può dirsi "ferma" la progettazione architettonica aquilana residenziale caratterizzata dai palazzetti dei ricchi mercanti[286], simboli della circolazione di idee rinascimentali settentrionali, romane e toscane in Italia centrale nel primo 30ennio del Cinquecento.
L'avvento del nuovo *mos nobilium* di mercanti e non nel secondo Cinquecento imponeva una 'trasformazione' della tipologia abitativa mercantile, maggiormente diffusa, possibile senza ricorrere a progettazione ex novo ed agendo direttamente sulla ridistribuzione degli spazi appositamente ridecorati dei corpi architettonici del primo Cinquecento, secondo i nuovi cerimoniali spagnoli e la trattatistica '500sca[287]: le trasformazioni decisive sono leggibili nei cortili e nel piano nobile, su cui convivono l'*appartamento* e gli spazi comunitari dell'intera famiglia.
Il cortile è giustamente indicato quale elemento ordinatore delle residenze cittadine ed incluso nei percorsi decorativi dei palazzi, ospitando gli ingressi alle abitazioni: proprio nei cortili con accesso ai piani nobili è possibile misurare la radicalità dell'intervento in una gamma di possibilità che spazia dalla riprogettazione su preesistenze all'adeguamento integrale della preesistenza stessa ottenuto grazie alla decorazione; il cortile di Palazzo Carli Benedetti, ritenuto un gioiello architettonico del '400 aquilano[288], era lo snodo spaziale tipico tra i locali

[283] Idem, *Su un poco noto contributo al Sanmicheli*, in Arte Veneta, 19.1965, p.189.
[284] P. Davies, D. Hemsoll, *Michele Sanmicheli*...op.cit. pp. 264-265.
[285] Per i rapporti tra Sanmicheli ed il Sangallo vd. P. Davies, D. Hemsoll, *Michele Sanmicheli*...op.cit. pp. 24-26 e l'intera sezione dedicata al rapporto con l'antico.
[286] S.Valtieri, *Il Palazzo del Principe, il palazzo del Cardinale, il palazzo del Mercante: nel rinascimento*, Roma 1988.
[287] Un excursus esaustivo delle fonti '500sche e '600sche è in P.Waddy, *The Seventeenth century Roman Palace*, The MIT Press New York, 1990, in particolare il Cap.I. pp.4-13.
[288] M.Chini, Silvestro Aquilano…

di servizio collocati a piano terra, fino a quando con i rifacimenti tardo500schi di Ignazio Ludovico Carli venne inserito l'arco monumentale ad incorniciare e precedere lo scalone d'accesso al piano nobile, inglobato nel corpo architettonico, una soluzione unica in città dove la scala d'accesso è sempre esterna sul cortile: l'asimmetria rispetto all'ingresso al cortile nella soluzione Carli denota un adeguamento strutturale imponente[289].

Altra soluzione unica è quella di Palazzo Salvati Agnifili sull'attuale Corso Federico II: Gianvincenzo Salvati e suo figlio Alessandro trasformarono nell'ultimo 30ennio del '500 la preesistenza 400sca in forma palaziale, con androne di ingresso al cortile da cui partiva la scala interna di accesso al piano nobile che la decorazione (oggi parziale ed assai impoverita) voleva rendere monumentale[290], accentuando la separazione tra il cortile ed il piano nobile.

Nei contemporanei rifacimenti di Palazzo Branconio la scala rimane esterna sul cortile e culmina con l'ingresso al salone nobile del Palazzo (per il fregio affrescato del Salone si veda sc.n.?), sovrastato dalla scena affrescata dell'*Incontro tra San Domenico e San Francesco* (sc.n.?): l'incisività della trasformazione Branconio è data soprattutto dall'aumento dell'intero fabbricato che sviluppandosi lungo tutto l'isolato grazie ad un'accorta politica di acquisti immobiliari arriva al Seicento come unico caso aquilano di doppio cortile, di cui il secondo, a cui si accede da Via Garibaldi divenne ingresso trionfante di stucchi nella seconda metà del Seicento in Palazzo Branconio (Fig.?).

Purtroppo le superfetazioni succedutesi nei secoli ed il sisma del 1703 hanno lasciato poca traccia dell'originale *facies*, i cui esemplari più integri rimangono Palazzo Branconio e Palazzo Fibbioni, oltre i singoli brani che si rinvengono in tutta l'edilizia palaziale cittadina (ad esempio l'androne affrescato a grottesche di Palazzo Romanelli in Via Fortebraccio illustrato da Colapietra[291] con una fotografia amatoriale e di cui non rimane traccia negli archivi istituzionale ad esempio).

Sul piano nobile convivevano spesso l'unità base, l'*appartamento*, e gli spazi comunitari del nucleo familiare nella condizione diffusa della *frereche* . La sequenza degli spazi dell'*appartamento* era strutturata in base agli usi dell'unico

[289] Federica Sulpizio*, Palazzi Rinascimentali dell'Aquila*, in *Puglia Abruzzo* a c. di Adriano Ghisetti Giavarina, Roma 2006, pp.109-137.
[290] Ibidem p.116.
[291] R.Colapietra, *Antinoriana*…op.cit. II, p.

residente modello, il Cardinale, che può intendersi più generalmente come religioso o uomo di cultura; l'importanza delle cariche ecclesiastiche, dei chiericati e delle lauree del secondo Cinquecento aquilano fece si che acquisisse potere in seno alla famiglia anche il figlio cadetto destinato a tali carriere ed al celibato, divenendo spesso il 'residente modello', il cui appartamento seguiva il Salone nobile, su cui si trovava l'accesso dal cortile.

L'*appartamento* consisteva in una serie di anticamere e camere d'udienza, il cui andamento era strutturato in base ai nuovi cerimoniali spagnoli che avevano conquistato Roma[292]. In città sono rimasti fortunosamente e discretamente intatti i piani nobili con le relative decorazioni -dipendenti dalle funzioni dell'ambiente- sia di Palazzo Branconio che di Palazzo Fibbioni: in entrambi la sequenza è piegata ad angolo per assecondare gli affacci sui nuovi assi viari (Palazzo Branconio dispone i suoi ambienti su Piazza San Silvestro e l'attuale Via Garibaldi, già Strada Nova, Palazzo Fibbioni[293] si affaccia sul Corso e su Via San Bernardino, il cuore pulsante dell'Aquila, definito *Quattro Cantoni*).

Prima della costruzione del castello che avrebbe mutato le gerarchie viarie e aperto nuove direttrici, la costruzione della Basilica di San Bernardino nel XIV secolo è l'episodio urbanisticamente più rilevante, tale che nella seconda metà del Cinquecento acquisisce valore emblematico la soluzione angolare tra il Corso e San Bernardino dove sorse Palazzo Fibbioni, terminato nel 1578[294] negli stessi anni del Palazzo di Margherita; sicuramente Pico pensava anche a Palazzo Fibbioni**:**

"da Ponente l'altra uscita [del Palazzo di Margherita] con Piazza e da settentrione una bellissima strada, piena di mano in mano di palazzi e belle case di gentiluomini aquilani, la quale è un miglio di lunghezza; vassi per essa al famoso tempio di San Bernardino e passa dall'una all'altra porta"[295] .

La facciata di Palazzo Fibbioni ha impaginato di facciata regolare, con aperture su sette assi, dei quali i cinque centrali equidistanti ed i due estremi allontanati per definire, esaltandoli, gli angoli, su Via del Corso e Via di San Bernardino. Le

[292] È normativo sempre P.Waddy, *The Seventeenth century ...op.cit.,* pp.4-13.

[293] Il capostipite della famiglia era il mercante novarese Bartolomeo del Secco che fece fortuna in città con suo figlio Giambattista nella prima metà del Cinquecento grazie al prestito di denaro in tutta la regione: acquistarono così il titolo baronale e l'aristocratica Cappella di San Giovanni Battista in San Bernardino, prendendo il soprannome di Fibbione. Per le vicende familiari si veda R.Colapietra, *Antonoriana*…op.cit, ed.2002 ad nomen.

[294] A.L.Antinori, *Annali*…op.cit., XX, 430 riporta la data 6 aprile 1578 per il completamento del Palazzo, già allora abitato da Giambattista Fibbioni.

[295]Geronimo Pico Fonticulano, *Breve descrittione* ...Ms.57 BPA ff.184-185r.

finestre quadrotte del primo livello e le incorniciature classiche dei piani superiori sono originali 500sche[296], mentre le bugne in pietra del portale sono di materiale diverso dalle finestre, probabilmente sostituite dopo l'assalto dei briganti al Palazzo ricordato nell'affresco sopraporta interno che data l'episodio al 1588[297].
Il monogramma di Giambattista ricorre lungo le assi dei bei soffitti decorati del piano nobile dove si rincorrono immagini che paiono simboleggiare virtù maschili e femminili (sc.n?), nell'intento celebrativo della famiglia, che da umili origini aveva raggiunto posizioni più che ragguardevoli. Purtroppo, nonostante due sale integre, le continue trasformazioni subite dal Palazzo per adattarlo via via a nuovi usi[298] non permettono di comprender appieno l'entità della trasformazione del Palazzo voluta da Giambattista Fibbioni, se non la soluzione della sala decorata d'angolo sullo snodo dei Quattro cantoni, su cui all'epoca si affacciava anche l'importante Chiesa di San Francesco a Palazzo[299].

In Palazzo Branconio in Piazza San Silvestro la decorazione corre lungo l'intero piano nobile con una maggior articolazione di contenuti, dovuta alla particolare situazione abitativa che si verifica a fine Cinquecento dopo la morte di Don Giuseppe Branconio Seniore, che vede la coabitazione di Muzio, primogenito e capofamiglia per volontà testamentaria del padre, e Girolamo, abate di San Clemente a Casauria e traino della famiglia sulla scena romana grazie alle sue profonde implicazioni con i circoli baroniani e oratoriani.
Dal primo cortile si giungeva al Salone nobile, che nel testamento di Don Giuseppe "…havrà da restar comune…" (Doc.n.?), decorata dal fregio affrescato con le Storie di Re David (sc.n?);a destra di questo iniziava una serie di anticamere, la prima delle quali è nota come Sala dei Paesaggi (sc.n?) per il fregio che la decora su 4 pareti raffigurando i possedimenti territoriali della famiglia e facendo supporre che fosse l'ala del Barone Muzio; sul lato opposto del Salone

[296] M.Moretti Dander Architettura..op.cit., L'Aquila 1974 pp.76-78
[297] L'affresco, oggi illeggibile, è perfettamente visibile in una foto d'epoca (1929) contenuta nella pratica 574 dell'Archivio storico BAAS e persa nel sisma del 6 aprile 2009. La foto è importante perché l'affresco, databile post 1588 è riconducibile alla stessa mano del fregio della Sala dei Paesaggi di Palazzo Branconio, da cui deriveranno figure di putti nella cappella bedeschiniana in San Silvestro.
[298] Nel 1927 ospitava l'orfanatrofio femminile Fibbioni amministrato dal Duca Rivera -la famiglia Rivera è ad oggi amministratrice del lascito Fibbioni, tramite apposita fondazione-.Oggi il Palazzo ospita uan Scuola Superiore e le Sale decorate del piano nobile sono usate in occasione di incontri e conferenze.
[299] San Francesco a Palazzo, rovinata nel 1703, viene definitivamente abbattuta dopo infinite discussioni cui partecipò lo storico locale Leosini, alla metà del XIX secolo. In A.G.Pezzi, Tutela e restauro dei monumenti…

nobile, ad angolo tra Piazza San Silvestro e Via Garibaldi, la bella Sala di San Clemente (sc.n?) avviava la sequenza di stanze dell'abate Girolamo.

La lettura degli atti notarili ricchi di citazioni di ambienti abitativi dipinti da un'immagine sicuramente diversa dall'attuale, in cui la decorazione residenziale è persa, dimenticata sotto gli strati successivi, frammentaria o inaccessibile, tuttavia, è ipotizzabile che la decorazione residenziale non sempre venne "modernizzata" se in Palazzo Pica nel 1602 persistevano ambienti voltati decorati come cielo stellato[300]. A legittimare la nuova nobiltà manifestata dalle residenze concorreva indubbiamente anche il rapporto tra queste e le adiacenze, dato particolarmente evidente nei percorsi virtuali disegnati dal Colapietra nel centro storico dell'Aquila grazie all'utilizzo dei rogiti notarili.

A partire dal Palazzo di Margherita Farnese (attuale Palazzo del Municipio), nel quadrante Nord Est della città la ragguardevole famiglia dei Porcinari possedeva fin dal primo Cinquecento sul lato occidentale della Piazza di San Pietro di Coppito un Palazzo, degno di ospitare nel 1566 Marcantonio Colonna[301] e perfettamente rilevato nella sua maestosità nella pianta del Pico, un immobile che pienamente rispettava i criteri dell'edilizia aristocratica enunciati dal matematico architetto: un blocco completamente isolato sui quattro lati con ingresso su cortile con loggiato e salone nobile e finestra centrata in asse sul prospetto principale su cui si apriva l'ingresso monumentale. Dalla descrizione dell'immobile contenuta in due atti del 1677[302] apprendiamo che la "sala grande" del piano nobile cui si accede dalla scala principale nel primo cortile è "soffittata e dipinta", lasciando pensare dalla descrizione della sistemazione degli spazi[303] che l'impresa sia riferibile alla fase cinquecentesca del Palazzo, iniziata nel 1574 ad opera di Giambattista Porcinari, barone di Barete e padre di Giulia Porcinari che nel 1555-1560 circa[304] aveva sposato Giuseppe Branconio, unendo i rispettivi stemmi delle baronie di Barete e Bolognano sulla parete ovest della Sala dei Paesaggi di Palazzo Branconio in Piazza San Silvestro.

---

[300] R. Colapietra , *Antinoriana*…op.cit., II p.382.

[301] Vincenzo Moscardi, *La venuta del Vicerè don Pietro di Toledo nell'Aquila*, in Nozze Piscicelli Rivera, L'Aquila Santini 1906. Si veda la scheda comunque incompleta in M.Moretti-M. Dander, Architettura… op.cit., sc. nn.31-3.

[302] Filippo Magnante 9 giugno 1677 e Marcantonio Petruccio Celio 21 maggio 1677 in occasione dell'affitto della proprietà. R. Colapietra, *Antinoriana*…op.cit., II, p.294 n.117.

[303] Sulla sequenza cinquecentesca degli spazi cortile-scala-ballatoio-accesso salone d'onore.

[304] Archivio Diocesano L'Aquila, San Silvestro di Collebrincioni intus -battesimi morti matrimoni coll.1629/46. Il Libro di San Silvestro inizia nel 1561 con la registrazione della nascita di Lavinia , figlia di Giuseppe Branconio, che si presume a quella data già sposato con Giulia Porcinari. Precedente al 1561 deve essere anche la nascita dell'Abate Girolamo, che non figura tra le numerose nascite della famiglia.

Colapietra ritiene questo Palazzo, oggi pesantemente trasformato fin dal Seicento, l' avvio della "zona di più autorevole rinnovamento edilizio della città nell'ultimo quarto del XVI secolo"[305], dovuto principalmente alla forza attrattiva del Palazzo di Margherita e dello snodo urbanistico costituito dalla chiesa dell'Annunziata[306] entro cui si ritrova la Congregazione di San Sisto[307], sorta in onore del Pontefice Peretti che aveva trascorso i suoi anni di noviziato in città tra le mura del distrutto convento di San Francesco.

Risalendo la città verso Est ci si inerpica per via di Santa Maria di Cascina, dal titolo della piccola chiesa dalla vicenda conservativa travagliatissima che si conclude con la definitiva distruzione ad inizi del Novecento[308], ma il cui patrimonio artistico superstite e le relative poche testimonianze sono collegati alla famiglia aquilana Ciampella, che mostra velleità artistiche fin dal 1565 con la commissione della bella *Natività* per la propria cappella in San Bernardino a Pompeo Cesura (sc.n?), fino al dipinto del Ciarpi, *La presentazione della Vergine al tempio* (sc.n?) del 1631 per la cappella familiare, ora conservato in Duomo e da poco restaurato. Il Palazzo fronteggiante la Chiesa di Santa Maria di Cascina è la residenza familiare che Cola Ciampella modernizza a fine del Cinquecento, probabilmente con l'allestimento della Galleria di quadri "invetriata" che a fianco del salone nobile si affaccia sulla Chiesa[309], ribadendo la nuova gerarchia aristocratica istaurata e leggibile urbanisticamente nei rapporti tra viabilità, palazzi, chiese e cappelle.

[residenzialità suburbana e nel contado]

L'adeguamento al nuovo *mos nobilium* aveva comportato necessarie 'evoluzioni funzionali' anche nell'edilizia residenziale suburbana e nel contado, dove non poteva snaturarsi completamente l'origine "produttiva" ed economica dei siti, che iniziarono ad ospitare collezioni d'arte e occasioni d'accademia in maniera più

[305] R. Colapietra, *Antinoriana*…op. cit., II p.295.

[306] O. Antonini, *Architettura religiosa aquilana*, L'Aquila 1987 vol.II pp.227-231, in cui è evidente come l'interno sia stato rinnovato nella seconda metà del 700, sul probabile modello della Santa Caterina Martire in città del Fuga. La Chiesa è attualmente chiusa e la documentazione fotografica dell'Antonini mostra la presenza in chiesa di poche opere 700sche.

[307] A. de Nardis, Le confraternite di L'Aquila, in Misura 2-3,1988 pp.49-50.

[308] VD. file archivio storico sulla Chiesa.

[309] La descrizione è ricavata dagli atti di Gian Giuseppe Incordati, 8 maggio 1645, Filippo Magnante 11 aprile 1673 citati da Colapietra, *Antinoriana*…op.cit. II, p. 300 n.135. si veda anche Moretti Dander p.156 sch.94 (Via Cascina 12).

simile alle Ville Venete[310]e Lombarde[311], piuttosto che alle Ville e residenze di area centroitaliana[312]: la prima costituzione consapevole di questa tipologia fu la Cascina farnesiana di Margherita a ridosso di Porta Barete, a cui seguirono il Casino Branconio, in origine orto murato divenuto sede della biblioteca dell'Abate Girolamo Branconio agli inizi del Seicento, Villa Oliva di Bagno e la sua funzione di museo archeologico privato in un territorio caratterizzato dal riuso dell'antico, del Castello Marchesale di Pizzoli quale adeguamento di una preesistenza medievale simbolica e luogo di raccolta di parte della collezione d'arte De Torres, e fuori contesto territoriale, ma frutto della stessa cultura di provenienza aquilana, Villa Cantelmo .

Il suburbio aquilano intra ed extramoenia nel '500, come tutte le città dal passato mercantile, era caratterizzato da ampie estensioni di "vuoto" : "vuoti urbani" utilizzati con funzioni produttive (indicati come "orti e giardini") o difensive[313]; la mappatura diacronica tentata dal Colapietra (2002) pur con le inevitabili inesattezze, mostra chiaramente questa situazione, individuando soprattutto le proprietà produttive di enti ecclesiastici.

Su queste estensioni, che fossero coltivate o immobiliarizzate, sorgono quelli che a fine secolo ed inizi Seicento divennero i "casini di delizie" aquilani, di cui rimane traccia nella pianta del 1600 del Fonticulano dove viene citato il "Cupello", residenza di campagna dei Pica ambiziosamente definita *Palazzo*[314] e di cui oggi non abbiamo traccia, e il Casino Branconio, ignorato nella stessa Pianta poiché ne venne mutata la fisionomia dopo il 1605 (in App.Documentaria), quando la coabitazione dei fratelli dovette limitare gli spazi suggerendo la

---

[310]In questo senso risulta utilissima la partizione geografica del testo ormai classico di I. Belli Barsali, L. Puppi, G.C. Sciolla, *Le Grandi Ville Italiane: Lazio, Veneto, Toscana,* Novara 1998.

[311] La struttura storica della Villa milanese è considerata prima ancora che luogo di delizia come centro di gestione del territorio agricolo , in cui a volte la gestione rurale si è scissa dall'aspetto signorile residenziale , rimanendo evidente il nesso tra mondo patrizio milanese e società contadina locale nella forma fisica stessa degli insediamenti. S. Langè, *Fortuna e attualità delle Ville di delizia*, p.13, in *Ville di delizia nella Provincia di Milano*, a c. di Roberto Cassanelli, Milano 2003.

[312] R. M. Strollo, *Il complesso delle Ville Tuscolane: considerazioni sulle fasi evolutive* in A.A. V.V., *Architettura e ambiente: casi di studio*, a cura di R.M. Strollo, Roma 2004, pp.194-228. Sarebbe intuitivo tentare un paragone con la situazione territoriale del vicino Lazio dalle caratteristiche orografiche ed insediative simili al contado aquilano:nel gruppo delle Ville Tuscolane di Frascati e laziali è invece evidente la mancanza sistematica della funzione agricolo produttiva quale ragione originaria imprescindibile della residenza.

[313] Dalla relazione tecnica del Piano Tian, risulta come a LAquila persista questa condizione ancora nel XX secolo: l'isolato tra via Branconio, via del Guasto, via Nuccia e le mura in prossimità di San Silvestro di Collebrincioni erano 400 mq tenuti ancora a vigna, G.Stockel, *La città dell'Aquila, il centro storico tra il 1860 e il 1960*, L'Aquila, 1981, p.187.

[314]R. Colapietra, *Antinoriana* II p.915 n.1 segnala l'atto di Gian Giuseppe Incordati in cui viene definita tale la proprietà.

trasformazione del casino in biblioteca dell'Abate Girolamo, in ossequio all'uso seicentesco di adibire appositi locali nel Palazzo padronale[315].

Roberto Cassanelli ha definito la residenza suburbana nella provincia di Milano come il luogo *"nel quale il patriziato cittadino (privo di Signoria e di corte) ha proiettato le proprie attese e ha inteso celebrarsi*"[316], un'affermazione ben estendibile al suburbio ed contado aquilano in virtù di accadimenti storici e rivolgimenti sociali assai simili che accomunarono nel terzo e quarto decennio del Cinquecento queste realtà territoriali tanto distanti tra loro che per motivazioni diverse ma sempre ascrivibili alla *longa manu* spagnola, mutarono la propria economia, tradizionalmente mercantile in fondiaria, con una corsa all'acquisto terriero[317]; la conseguenza immediata fu la nobilitazione dell'attività agricola e l'aristocratizzazione del vivere in campagna[318], ora degna per se stessa e non solo come moralistica antitesi della città[319], e che trova la propria cronaca letteraria nelle *Giornate di Agricoltura* del bresciano Agostino Gallo[320] e nel trattatello dialogico di Bernardo Taegio, *La Villa*(1559)[321], coincidente con la salita al trono

[315] P.Waddy*, Seventeenth*…op.cit. 1990 p.56.

[316] R. Cassanelli, *Ville di delizia nella Provincia di Milano*, Milano 2003 p.9.

[317] I saggi che aiutano ad istituire questo parallelo probante quanto illuminante tra le due aree sono di G. Cozzi, *La politica culturale della Repubblica di Venezia nell'età di Giovan Battista Benedetti e di Palladio,*pp.14-19, P. Preto, *Aspetti della società veneta del Cinquecento*, pp. 20-22, G. Gullino*, I rapporti tra la repubblica veneta e la sua nobiltà con il potere imperiale, nel corso del Cinquecento*, pp. 23-26, tutti in AA. VV. *Andrea Palladio: nuovi contributi*, Seminario Internazionale di Vicenza, 1988.

[318] Già in J. Ackerman, *La villa.Forma e ideologia*, Torino 1972, pp. 127-129.

[319] Il *topos* dell'opposizione tra città e campagna è un fenomeno antico che divenne nella prima metà del Cinquecento denuncia della decadenza morale ed etica della vita urbana: la figura stessa del villano mutò, dall'Alberti nei *Libri della Famiglia* passò attraverso le facezie del Piovano Arlotto giungendo ai volgarizzamenti del Sansovino ed al Trattato del Gallo. Con l'evoluzione della figura letteraria del villano si ruppe definitivamente il legame del mondo rurale con la novellistica rusticale Quattrocentesca, scomparve la *vis* comica a favore di un colto filone di precisazioni terminologiche che iniziano a configurare l'agricoltore come una figura nobile e portatore di una propria professionalità. Un excursus completo della tematica è nel volume *La letteratura di villa e villeggiatura*, atti del Convegno di Parma 2003, Roma 2004. In particolare il saggio di F. Sberlati, *Villania e cortesia. L'opposizione tra città e campagna dal Medio Evo al Rinascimento*, pp. 89 ss. in cui è osservato come la coppia semantica contadino-villano segua l'evoluzione del rapporto città-campagna ed esempio di questa avvenuta configurazione professionale su tutti di Giovan Battista Giraldi Cinzio, *De gli Hecatommiti*, in Vinegia appresso Girolamo Scotto, 1566, a p. 108. La storia di l'Aquila insegna che questo *topos* fu vivo ed attivo e trova un esempio tipico di riabilitazione letteraria e culturale di un modesto artigiano (equiparabile all'agricoltore nel terzo decennio del Cinquecento), nel sarto Mariano Marerio, che lascia scritti in prosa e versi gli avvenimenti drammatici del 1529-1530, L. Rivera, *Gli avvenimenti dal 1526 al 1530 e le opere di Mariano Marerio*, BDASP XX-XXI 1929-1930. A p. 38 è specificato come i componimenti, trascritti dall'Antinori e di cui non si trova l'originale, sono in endecasillabo rimato in mezzo, terze rime e anacreontici ritenuti mezzi espressivi piuttosto insoliti per un popolano.

[320]A. Gallo, *Tredici giornate dell'Agricoltura*, Venezia appresso Nicolò Bevilacqua 1565. Il trattato di Gallo ebbe travagliata vicenda elaborativa che si snodò dalla fine del quinto decennio fino all'edizione definitiva del 1565 con costanti cambiamenti che seppur minimi , indicano l'evoluzione della materia e del costume. La lettura interpretativa più completa del trattato di Gallo è in C. Poni, *Strutture, strategie e ambiguità delle Giornate: Agostino Gallo tra l'agricoltura e la Villa*, in *Intersezioni*, IX 1989, aprile, pp.3-37.

[321] Per questo motivo il trattatista milanese è stato oggi considerato l'"Ideologo" "di un patriziato da costruire e d'un nuovo modo d'esser nobili, possibile e necessario nel contesto d'una città senza più principe". R. Cassanelli…op.cit p.9.

di Filippo II, che portò una stabilizzazione del nuovo regime neofeudale[322]. Mentre Gallo, definendo l'agricoltura *christiana*[323] compì la trasformazione necessaria dell'agricoltore proprietario terriero in gentiluomo letterato che amministra secondo i precetti *del buon padre di famiglia*[324] ed umanisticamente educato sugli antichi trattati di agronomia degli autori classici[325] (Columella e Varrone ad esempio), il Taegio, mostrò come sul rituale produttivo rurale si fosse innestata tutta la precettistica nobile[326], feudale del vivere in campagna con feste, cavalcate, conviti[327] in cui può facilmente farsi rientrare il nuovo patriziato aquilano degli Oliva, degli Antonelli etc.; il nuovo riconoscimento dell'esercizio dell'agricoltura (quindi dell'*utile*) come proprio della nobiltà cittadina, legittima così anche i nuovi feudatari, soprattutto quelli manchevoli in albero genealogico, ricchezza e virtù. La codificazione di tutte queste trasformazioni a L'Aquila è nel *Delitioso Giardino de'Cavalieri* di Francesc'Antonio Cesura[328] pubblicato a L'Aquila nel 1681 e nel 1692 da PierPaolo Castrati; lo sguardo disincantato di Cesura sulla nuova nobiltà aquilana di fine Seicento gli permise di scrivere con inaspettata lucidità di quelli che furono i mutamenti della fine del secolo precedente, ponendo due titoli fondamentali nella seconda parte del suo trattatello: *Se il feudo renda la persona nobile (quesito 28)* e *Se l'Agricoltura fa perdere la nobiltà (quesito 39)*[329].

---

[322] Nel contado aquilano il passaggio da Carlo V a Filippo II significò l'ingresso del patriziato aquilano (sia l'aristocrazia più antica che la nuova fascia dei dottori di legge, mercanti nobilitati dall'acquisto terriero etc.) nelle nuove dinamiche ed il formarsi di complessi feudali produttivi più estesi e stabili, a fianco dei comportamenti speculatori di alcuni gruppi di cui abbiamo detto mancare un legame con il territorio a causa dei rapidissimi passaggi di proprietà secondo le logiche economiche neofeudali.

[323] Alvise Cornaro l'aveva già definita *santa* negli anni Trenta del Cinquecento al momento della mutazione sociale generale che investì costume, cultura ed economia. Dai suoi *Discorsi intorno alla vita sobria*, I, in G. Fiocco, *Alvise Cornaro, il suo tempo e le sue opere*, Vicenza 1965, p.179.

[324] Il criterio amministrativo del *buon padre di famiglia* , di origine cattolica e riaffermato dai Padri Conciliari, è tutt'ora presente nel Codice Civile italiano a regolare obbligazioni nel senso più ampio del termine. In più di cinquecento anni non è però mutato il significato lato di affidabilità e buona gestione che ci si aspetta dal *pater familias* di tradizione giuridica romana, che certo era noto ai trattatisti del XVI secolo e lo ripropongono in occasione delle dissertazioni su gestioni di possedimenti.

[325] Il ruolo dei classici nell'educazione del nuovo gentiluomo è funzionale alla soluzione di problemi di produttività legati allo scarso rendimento dei braccianti definiti "ignoranti".

[326]Sull'aspetto autoriflessivo e sull'autocoscienza delle nuove classi insiste C. Mozzarelli, *Villa, Villeggiatura e cultura politica tra cinquecento e settecento*, in *Annali di storia moderna e contemporanea,* III, 1997, n.3 pp.155-171.

[327] Il nuovo proprietario nel processo di rifeudalizzazione 500sco e 600sco, oltre i diritti grazie ai quali tesseva rapporti con le autorità ecclesiastiche ed altre autorità locali, riacquisì quei comportamenti legati al modello feudale medievale, D. Sella, *Lo Stato di Milano in età spagnola*, Milano 1978. Il medioevo aquilano fu di chiara impronta mercantile piuttosto che curiale, sottolineandosi ancor più se necessario come i comportamenti neofeudali furono un portato spagnolo. Esemplare il caso delle cacce e delle parate, diffuse soprattutto con Margherita d'Austria.

[328] *Il delizioso giardino de' cavalieri con cento diversi fiori, o quesiti adornato, nel quale si ritengono molte risoluzioni in materia di nobiltà e di precedenza*, Aquila 1681-1692.

[329] In S.Mantini, *L'Aquila spagnola*…op.cit. pp.205-221.

L'edilizia residenziale del suburbio e del contado aquilano nel '500 riassorbì le strutture rurali produttive preesistenti o ne rielaborò tipologie e funzioni (dalle torri palombaie alle garitte difensive angolari, loggiati e strutture di stoccaggio dei materiali distanti dal corpo principale[330] o riservati ai piani terranei ed i cui ingressi sono nascosti da doppie rampe di scale contrapposte utilizzate per accedere ai piani residenziali, isolando e sottolineando così lo status padronale caratterizzato da insistita orizzontalità e regolarità stereometrica)[331]; i parati architettonici, oltre la muratura a vista principalmente a mattoni o intonacata, si risolvono in cornici marcapiano, finestre mensolate e paraste, utili a sottolineare la solida orizzontalità del corpo architettonico; in sostanza paiono ricorrere le soluzioni formali di rielaborazione dell'architettura rurale tipiche del Sansovino, del Sanmicheli[332] e del Serlio, interpretati come antecedenti diretti delle interpretazione palladiane del tema "villa". Ne derivò così un profilo architettonico che accomunava una città ed un contado il cui primo rapporto era stato mercantile produttivo. Le ville e i *casini di delizie*[333],non si posero quindi come elemento *ex novo*, ma quale rigenerazione del costruito che ne divenne prototipo e che nel '500 veniva spesso ingentilito da resti archeologici[334] in città e nell'intero contado-diocesi, piegando l'elemento rurale agricolo ai voleri della nuova piccola nobiltà che fa sua in questi primi anni di dominazione spagnola l'importanza dell'esteriorità e del prestigio sociale .

Il carattere di "combinazione di *villa rustica* e *domus urbana*"[335] delle ville romane presenti su territorio fu la base del proficuo rapporto economico tra

[330] Le fabbriche di servizio ricorrono sempre con estrema precisione negli antichi atti notarili di compravendita delle proprietà.

[331] Sull'assorbimento e rielaborazione dell'architettura rurale in particolar modo in area veneta (che vuol dire ricondurre l'intera questione ad un aspetto della versatilità del Palladio che quasi mai progettò o costruì ex novo ma operò su preesistenze) si veda G. Masson, *Palladian Villas as rural centers*, in *The Architectural review*, CXVIII, 703, 1955, il poco noto saggio di M.Kubelik, *Palladio's Villas in the tradition of the Veneto Farm*, in *Assemblage* n. 1, (oct.1986) pp.90-115. Per un excursus sulle principali posizioni critiche e di ricerca in materia ed un apparato bibliografico esteso sull'argomento si fa riferimento a F. Barbieri, *Architetture palladiane-Dalla pratica del cantiere alle immagini del Trattato*, 1992, in particolare *Palladio in Villa negli anni Quaranta: da Lonedo a Bagnolo*, pp. 79-97, e *Palladio in Villa 1973*, pp.145-154.

[332] Sulla cui funzione di diretti precedenti palladiani si veda Ackermann p., Per le ville di Sanmicheli si veda P. Davies, D. Hemsoll, *Michele Sanmicheli*, Milano 2004, pp.218-228. Per l'unica Villa nota del Sansovino, la Garzoni di Ponte Casale, M. Morresi, *Jacopo Sansovino*, Milano 2000 pp.466-469.

[333] Che vedremo datarsi alla seconda metà del Cinquecento.

[334]Nell'intero contado si rinvengono costantemente resti di insediamenti residenziali che furono stabili ed urbanizzati. Si faccia riferimento per l'intera vicenda dell'evoluzione urbanistica territoriale a S. Gizzi, *La città dell'Aquila: fondazione e preesistenze*, in *Storia della città ...,* op. cit., AA. VV. *Recupero e riqualificazione dei centri storici del comitatus aquilanus*, a c. di Marcello Vittorini, Teramo 2001, 2 voll.

[335]Di fatto nel primo Rinascimento non si conoscevano ancora Ville romane che fungessero da *exemplum* ed il concetto di Villa stesso, soprattutto nella limitrofa area laziale, fu frutto di speculazioni intellettuali e filosofiche che prendevano forme architettoniche anche di ascendenza medievale.G. Mansuelli, *Le ville del mondo romano*, Milano 1958.

contado e città che rimase inalterato fino al Cinquecento e che avviò lo sviluppo urbanistico dei centri della diocesi[336]che dai primitivi insediamenti romani, *in continuum,* hanno attraversato le fasi altomedievali e medievali fino all'età comunale, acquisendo struttura urbana policentrica e con aggregazione attorno al polo ecclesiastico dove in età moderna sorsero palazzetti (Villa Oliva di Civita di Bagno) mentre le ville, reali entità produttive (principale motivazione dell'infeudamento), scivolarono verso l'esterno dei centri assumendo le caratteristiche di vere e proprie aziende agricole, soprattutto nel territorio tra Bazzano e Sant'Elia[337] ad Ovest della città;

I casi isolati rimasti possono così ripartirsi in:

1) Luoghi di delizie propriamente intesi *anche* con funzioni produttive, (Cascina Farnesiana di Barete, Casino Branconio, Villa Oliva a Bagno, Villa Cantelmo a Popoli, Villa Pica Alfieri a Onna[338], Villa Carli a Poggio Santa Maria, frazione di Sassa[339])

2) Presidi territoriali quali simboli di potere supportati dalla potenza economica della famiglia residente e dalla produttività del terreno posseduto (Castello De Torres).

1.3.1Funzione economica e di rappresentanza:la *Cascina farnesiana* di Barete, desiderio di Margherita d'Austria.

[336] Si ricordi come i confini territoriali di Diocesi e contado siano coincidenti.

[337]G. Chiarizia-S.Gizzi, *I centri minori* …op.cit, p.119: "notevoli ville gentilizie, a volte di grande respiro, sorte quando ancora il luogo possedeva un alta potenzialità agricola. Si segnala tra queste, in particolare, quella dei Properzi Curti". A Casaline di Preturo (p.135) viene segnalato un agglomerato di masserie separato dal centro più antico. R. Colapietra, *Antinoriana*…op.cit, II p.264 cita in prossimità di Porta Barete, fuori dalla cinta muraria la residenza suburbana della Famiglia Masciarelli datata 1602, di cui non si hanno notizie costruttive, o di decorazione (anche persa) e funzioni.

[338] Assimilabile alle residenze marchesali dei De Torres a Pizzoli e quella di Civita di Bagno, la struttura è caratterizzata egualmente da una torretta circolare (anche se Chiarizia ritiene sia stata aggiunta in funzione difensiva dai briganti in seguito). La costruzione si sviluppa lungo l'asse viario principale ad Ovest del centro abitato ed è connessa ad ampia chiusa murata che cingeva un grande appezzamento di terreno oggi diviso in due da un nuovo asse viario, manifestandosi chiaramente come residenza padronale su terreno produttivo e viene assimilata da Chiarizia e Gizzi all'architettura pseudo-fortificata presente nell'aquilano. Sempre ad Onna è superstite il bel Palazzetto Ludovici, esempio di casa a corte interna, anch'essa caratterizzata dalla presenza di due alte torrette colombaie interpretabili anche in senso difensivo. In G. Chiarizia-S.Gizzi, *I centri minori della Provincia dell'Aquila*, Pescara 1987, p.179.

[339]Ibidem, p.257, la residenza è definita "irriconoscibile", situazione comune alla maggior parte dell'architettura residenziale nel contado. A Sassa forse più che altrove è possibile osservare partiti decorativi architettonici di pregio (mensole, cornici, marcapiani), indicatori della ricchezza del territorio e del pregio costruttivo .

A ridosso della cinta muraria tra Porta Barete e Porta Rivera fino alla località di Vetoio sul versante Ovest della città si estendeva la Cascina di Madama[340] "con Palazzo, vasche, palombaia e fienili, comprendente l'ettaro abbondante di giardino ed i 13 scarsi di vigna"[341]; l'Antinori notava che già nel 1572 Margherita aveva in animo di sfruttare la fertile zona a ridosso di Porta Barete con "peschiera e pasture per introdurre in essa vacche da ritirar butiri ed altro bestiame"[342], avviando una fitta serie di acquisti di terreni e bestiame che si protrasse nel tempo fino al 1585[343].

La pianta dell'Antonelli (1622) descrive chiaramente il complesso in cui un viale alberato conduce all'edificio principale residenziale per proporzioni e fiancheggiato a mezzogiorno dall'edificio di servizio minore, tipico delle fattorie settentrionali che Margherita conobbe negli anni precedenti[344]; tuttavia la funzione residenziale impressa inizialmente da Margherita con i giochi d'acqua, giardini ed animali esotici, e che rimane nelle descrizioni letterarie del sito, tramontò alla sua morte nel 1587[345].

In occasione dei funerali di Margherita, Ranuccio Franese arrivò a L'Aquila e volle visitare la Cascina: un resoconto che rende l'idea del sito si trova in "*Lettera di Salvatore Massonio Aquilano scritta all'Ill.mo Sig.A.D. Montano in materia delle esequie fatte dalla città dell'Aquila alla Serenissima Madama Margherita d'Austria*"[346] ,dove

---

[340] Negli stessi anni a Bagnaia il cardinal Gambara dava vita ad un'idea simile in cui è più accentuato il concetto dell'otium letterario.

[341] R. Colapietra, *Antinoriana.Strutture…op.cit.*, 2002, II p.729,pp.732-739. Per la storia della costituzione della Cascina dal 1572 in poi si veda anche A. Clementi, *Storia dell'Aquila…op.cit.,* Bari 1998, pp. 114-117.

[342] A.L. Antinori, *Annali..ms.cit.,* XX, p.333. BPA "S.Tommasi".

[343] La sequenza degli atti, rogati per mano di Notar Giuseppe Grascia e Notar Bernardino Porzio i cui protocolli si trovano in Archivio di Stato dell'Aquila, mostra chiaramente una logica di accorpamento per estensione fino al 1585. La baronia intera fu più tardi acquistata da Giulia Porcinari, moglie di Giuseppe Branconio, nel 1587 per atto di Notar Leonzio. Divenne così proprietà Branconio come si desume da A.L.Antinori, *Annali degli Abruzzi*…op.cit. (1597, rimanda ad anno 1605). C 233: *era Barone di Lavarete Muzio Branconio, N.Jo.Martino Angelini Aq 23 genn.1597 in Archivio di Santa Maria della Misericordia, n.35 t XXI c.26.* che poi venderà nel 1620 ai De Torres con atto rogato da Carlantonio Pandolfi.

[344] Margherita risiedette piuttosto stabilmente a Parma e Piacenza fino al 1559, anno della sua partenza per le Fiandre. In area Padana gli edifici minori di servizio erano separati dal blocco residenziale centrale fin dal '400.

[345] A. Clementi, *Storia dell'Aquila…op.cit.,* Bari 1998, p. 124. Il disinteresse degli eredi Farnese causò incuria ed abbandono, situazione che peggiorò con l' affitto al fiorentino Scipione Bardi, tanto che proposta in vendita a Marzio Colonna di Zagarolo, intento alla fine del Cinquecento alla costruzione del grande comparto feudale colonnese, rifiutò, tornandosi alle svilenti soluzioni dell'affitto. L'analisi puntuale di questi avvicendamenti sulla Cascina di Margherita in relazione agli accadimenti aquilani di fine Cinquecento in R.Colapietra, *Antinoriana.Strutture…op.cit.*, 2002, II, pp.70-73, 263.

[346] *Lettera di M.Salvator Massonio Aquilano scritta dall'illustrissimo Sig. A.D.Montano in materia dell'essequie fatte dalla città dell'Aquila alla serenissima Madama Margherita d'Austria.* Nell'Aquila appresso G.Jacopo Testa,1587, p.16

"Il doppo pranzo accompagnato sempre dai signori del Magistrato se ne scese il Principe al grande e vaghissimo giardino fuori la porta di Lavareto, già incominciato dalla serenissima Madama di felice memoria e dopo l'aver per esso molte volte girato et invaghitosi dei begli ordini dei laghi delle fontane, del bel palazzo et di diversi molti animali che vi si vedono, se ne rientrò dentro la città per la Porta della Rivera."

Nei *begli ordini dei laghi delle fontane* del *Massonio* possono identificarsi le peschiere citate dall'Antinori e riconoscere la Cascina di Madama in uno degli ovati affrescati nella Sala dei Paesaggi di Palazzo Branconio[347] in Piazza San Silvestro, affiancato dallo stemma di Barete (sc.n?) divenuto nobiliare forse grazie alla presenza di Margherita[348] che ebbe ripercussioni positive sul valore dell'intera Baronia[349]. Nell'ovale affrescato sono presentati in primissimo piano, quali elementi assolutamente indipendenti dal resto della pittura, una fontana con vasca, simile ad una fontana da giardino, mentre poco più indietro, ancor più avulso da qualunque contesto circostante, una sorta di doppio arco con tettoia a mo'di pergolato; il resto dell'immagine richiama uno spazio collinare aperto con gruppuscoli di abitato i cui unici elementi distintivi rimangono dunque la fontana e la vicina tettoia, che proprio per il loro isolamento, non possono sembrarci casuali, ma vere e proprie didascalie della pittura.

Nelle funzioni produttive del sito riportate dalle fonti letterarie coeve è possibile cogliere l'eco di Francesco di Giorgio Martini, mediato da Francesco de Marchi, architetto civile ed ingegnere militare, figura di spicco dell'entourage della Duchessa fin dal tempo del suo matrimonio con Alessandro Farnese e partecipe dell'Accademia Vitruviana del Tolomei: forse in quelle occasioni di riunioni il De Marchi considerò sotto altra luce, non più solo militare, i trattati di Francesco di Giorgio Martini, seguendone anche i dettati sulle ville , le loro proporzioni e

---

[347] Una prima apertura sull'iconografia e l'identificazione dei luoghi rappresentati su cui ancora molto si aggiungerà, è in A. Petraccia, *Palazzo Farinosi Branconio in Piazza San Silvestro. Storia di una famiglia aquilana e della sua residenza*, in BDASP 2006, pp.349 ss., in part. pp.398-400.

[348] L'EMBLEMA DI LAVARETE (DICITURA ANTICA PER BARETE) SFOGGIA GLI SCAGLIONI SU FONDO DORATO MA NON L'ATTESTAZIONE DI POSSESSO. IN ARALDICA GLI SCAGLIONI RAPPRESENTANO L'ONORE DI PRIM'ORDINE, UN'ATTESTAZIONE DI NOBILTÀ ANTICA VARIAMENTE INTERPRETATATA CHE ALL'EPOCA ERA FONDAMENTALE, FORSE ANCHE PIÙ DI UN PATRIMONIO INTERO: SI NOTI CHE L'EMBLEMA DI LAVARETE SEMBRA DESUNTO DA QUELLO DI MARGHERITA, PRIVANDO L'EMBLEMA FARNESIANO DEI GIGLI E DOPPIANDO SULL'INTERO OVATO GLI SCAGLIONI FARNESIANI A DESTRA DELLO SCUDO. IL GINANNI RITIENE RAPPRESENTINO TETTI DI CHIESE E DI ANTICHE DIMORE NOBILIARI, OLTRE CHE ACUTEZZA D'INGEGNO IN QUALUNQUE IMPRESA, SIMBOLO DI PROTEZIONE E COSTANZA. IL CROLLALANZA SI SPINGE SINO A FIGURARE NEGLI SCAGLIONI UN CAVALLETTO PER ARMATURA. C. BLASETTI, *LE ARMI DEL CONTADO AQUILANO*, 1984, ROMA, S.V. "LAVARETE". F.BELMAGGIO, *ARALDICA PUBBLICA E PRIVATA NELLA PROVINCIA DELL'AQUILA*, 2000, AQUILA.

[349] Barete era già proprietà dei Porcinari dal 1560, entrò nei possedimenti dei Branconio a seguito del matrimonio di Giulia Porcinari con Don Giuseppe Branconio che ne acquisì il titolo baronale dal 1578.

disposizioni di elementi , "*in nell'aspetto e fronte e uscita sua con bellissimi e diritti andari con una sculta e rilevata fonte d'acqua, o naturale o accidentale che far la voglia. Sia di vivai o di peschiere, acciocchè il pescio in esse notrir si possa"*[350], suggerendo Madama Margherita nella progettazione del sito.

(Casino Branconio)

Sul versante cittadino opposto ed entro le mura urbane (divenute parte della muraglia di cinta del giardino) su un antico vuoto urbano[351] che i documenti 500schi definiscono *orto*, sorge l'aristocratico Casino Branconio (oggi Vicentini), luogo di Delizie intellettuali, adeguatamente distanziato dalle principali residenze familiari sulla vicina Piazza San Silvestro e a conclusione di Via Garibaldi, un'asse viaria divenuta fondamentale dopo l'infeudamento, tanto da esser chiamata *Strada nuova*.

I più recenti studi urbanistici sulla peculiare conformazione cittadina e sull'organizzazione degli spazi hanno evidenziato chiaramente come i Branconio avessero "colonizzato" l'invaso della piazza di San Silvestro sui due lati prospicienti la Chiesa, e la Chiesa stessa, con la monumentale cappella *in cornu evangelii*, i frequenti lasciti per l'abbellimento dell'edificio[352] e il ruolo svolto dalla famiglia nella vicenda della proprietà dei luoghi di riunione del popolo di Collebrincioni (il locale di appartenenza) che fruttarono probabilmente alla chiesa il dipinto del Ciarpi nella Capella detta del Popolo; il matrimonio tra Giuseppe Branconio e Giulia Porcinari alla fine del sesto decennio del '500 portò i Branconio ad estendere i propri possedimenti residenziali e produttivi nell'adiacente locale di Porcinari, nella parte terminale della *Strada nuova,* dove Giuseppe Branconio acquistò l'orto nel 1573, come risulta dal suo testamento (1592)[353]. Un atto del 1584[354] documenta la vendita di una proprietà immobiliare *ubi dicitur Ecclesia Sancti Leonardi de Porcinaro iuxta bona magnifici et Reverendissimi Domini Marci Antoni Branconii de Aquile* : l'abitante di quella

[350] Francesco di Giorgio Martini, *Trattati di architettura, ingegneria e arte militare*, ed. Milano 1967 p.71.

[351] I terreni posti entro la cinta muraria definiti modernamente *vuoti urbani* erano veri e propri investimenti destinati all'immobilizzazione del capitale o alla piccola coltivazione cittadina indicando così un significativo cambio di destinazione d'uso per questo casino. Sull'evoluzione urbanistica e le funzioni degli spazi si vd. E. Sconci, *Il centro storico dell'Aquila*, L'Aquila 1980, s.v. *Via Garibaldi*.

[352] A.L. Antinori, *Monumenti e cose varie*, vol. XLIX c.49 v., Ms.XVIII sec. in BPA.

[353] L'atto in Appendice Documentaria n. ASAq, Notaio *Ludovico* Magnante,14 aprile 1592, b. 297, vol. XI, c. 84 v., L'identificazione del sito è precisa visto che in tutta la cartografia storica e nelle fonti la distrutta Chiesa di San Leonardo dei Porcinari si colloca alla fine dell'attuale Via Garibaldi, di fronte all'attuale Casino Vicentini Branconio. Per la conoscenza della cartografia storica della città e i suoi assetti precedenti al sisma settecentesco è indispensabile L.Rivera, *Le piante e i prospetti della città dell'Aquila*, BDASP, XVII, L'Aquila, 1905, pp.104-141.

[354] ASAq, Notaio G.B. Rainaldi, 13 febbraio 1584, b. 461, c.225 v.

che verrà definita negli atti degli anni successivi *Domus cum viridario* è dunque il colto abate Marcantonio, che commissionò in quegli stessi anni la prima decorazione della cappella di famiglia in San Silvestro al cesuriano Giovan Paolo Donati e che destinò il casino ad accogliere la propria libreria, vincolandone l'uso con un codicillo del 1590[355] valido per i suoi discendenti secondo cui la proprietà, rigidamente inalienabile dall'asse familiare, doveva destinarsi esclusivamente agli studiosi della famiglia[356].

Nonostante le consistenti perdite, all'abate Marcantonio va ascritta la prima fase di sistemazione del Casino di cui rimane l'enigmatica serie degli ovati ad affresco lungo la scala inferiore che conduce al giardino (sc.n?) e lo stemma di famiglia affiancato da nastri *torchon* a mo' di cornucopie intagliato in pietra nell'arhivolto del portoncino sulla perpendicolare Via Coppito (fig.n?): *ictu oculi*, è evidente la somiglianza di disegno tra i nastri *torchon* scolpiti e lo stesso motivo, ma dipinto, nelle specchiature a grottesca nella Sala dei Re (sc.n?) in Palazzo Branconio su Piazza Silvestro. L'andamento della piegatura della spirale, la stessa leziosità decorativa nei due elementi fanno supporre la provenienza dalla medesima bottega[357] negli stessi anni sul finire del nono decennio del Cinquecento. Lo stato di conservazione mutilo e frammentario di questa prima parte della decorazione sulla scalinata d'accesso e l'impossibilità di visionarla se non attraverso foto risalenti agli anni'90 in occasione di un parziale restauro, non permettono alcuna ipotesi che vada oltre la già citata provenienza delle maestranze dal contemporaneo cantiere di Palazzo Branconio, quale primo esito della svolta tosco romana in pittura per la città.

In uno degli ovati è rappresentato il casino con la sua loggia affacciato sul giardino *all'italiana*, alle spalle di una raffigurazione allegorica femminile (forse Venere con Amore?): il precedente illustre del giardino geometricamente organizzato progettato dall'Ammannati (1576) per Villa Medici e raffigurato da Jacopo Zucchi qualche anno dopo[358] riversato a Caprarola e nel giardino di Villa

[355]Il testamento di Marcantonio Branconio è in *Fondo Pergamene Branconio*, ASAq, rogato da Ferdinando Balneo, 23 gennaio 1590.

[356] Ligi alle prescrizioni risultano gli atti di divisione dei beni dell'abate Girolamo Branconio in ASAq, Notaio Carlantonio Pandolfi, 15 maggio 1629, b.438 c.126 ss., APp.Doc.n?

[357] In cui sembrerebbero praticarsi disegno, intaglio e pittura, ancora in un'unica struttura imprenditoriale dalla fisionomia rinascimentale.

[358] Suzanne B. Butters, *Ferdinand et le jardine du Pincio*, in A. Chastel et aa., *La Villa Medicis*, vol.2, Roma 1991 pp.350-412 Suzanne B. Butters, *Ferdinand et le jardine du Pincio*,… op.cit. p.358.La considerazione dell'autrice deriva dall'incongruenza tra la testimonianza dipinta e la testimonianza di diverse fonti scritte che descrivono il giardino negli anni della sua strutturazione definitiva. Il giardino Medici dipinto da Zucchi fu evidentemente un'interpretazione in cui si mescolarono realtà e fantasia di un luogo in realtà volutamente

Lante a Bagnaia[359], divenne facilmente un modello in città, tramite i rapporti del Cardinal Gambara stesso con l'orafo aquilano Gaspare Romanelli[360], i rapporti con l'entourage Farnesiano e la visione diretta del giardino Medici al Pincio sia dei fratelli Romanelli, con casa di proprietà esattamente sul Pincio "*sotto la Chiesa della Trinità dei Monti*"[361], che dell'aquilano Equizio Vetusti, cliente del banchiere romano Giulio Bosco[362] che cedette la porzione di terreno fondamentale per il completamento del giardino[363] .

Il loggiato, che venne restaurato e decorato dall'Abate Girolamo Branconio ad inizio del Seicento, era un tramite necessario tra il vasto giardino antistante che fu ed il costruito: purtroppo le perdite ingenti subite dall'intera struttura non permettono di godere appieno dell'osmosi voluta tra natura e residenza, visto che della struttura originale rimane il corpo centrale con il salone affrescato (mutilo anch'esso per il crollo del soffitto nel terremoto del 1915 che però ha lasciato intatta la decorazione), mentre le logge crollarono forse in parte già nel 1703[364].

La sala affrescata superstite appartiene dunque alla seconda fase decorativa e di vita dell'edificio, corrispondente alla proprietà dell'abate casauriense Girolamo Branconio: l'abate stesso nel suo testamento del 1628[365] riporta esattamente della cura da lui avuta per la casa, il loggiato ed il giardino che gli giungono in condizioni deplorevoli e che arricchisce di decorazioni, ma ciò che qui più conta è la sua ammissione di aver usato per questi lavori una congrua somma derivante da censi non suoi, ma del nipote orfano Alessandro, figlio naturale di suo fratello

---

ADATTATO AD UN CONTESTO "*COMME LE PASTICHE ALL'ANTICA*": SI POTREBBE IPOTIZZARE UNA STESSA INTERPRETAZIONE FORZATA IN TERMINI DI GEOMETRIZZAZIONE DEL VERDE E DELLO SPAZIO APERTO PER IL GIARDINO DI CASINO BRANCONIO RAFFIGURATO NELL'OVATO SULLE SCALE DEL PRIMO PIANO.

[359] Sulla questione del valore "normativo" del giardino di Villa Lante a Bagnaia, la circolazione della sua fama e le quetsioni sollevate dai suoi cantieri che si tratteranno più avanti, si veda E. Lurin, *Un artista francese a Bagnaia?Etienne Duperac e le Ville laziali del secondo Cinquecento*, in *Villa Lante a Bagnaia*, a c. di S. Frommel e F. Bardati, Milano 2002 pp. 244-255.

[360]Il Cardinal Gambara fu protettore dell'orafo aquilano Romanelli e commendatario della ricca Badia di Santo Spirito, che nel 1600 troviamo essere appannaggio dello stesso Lorenzo Castrucci, in visita in Villa Oliva: sorge quasi spontaneo il dubbio che l'incomprensibile figura allegorica a chiusura di una delle *Giornate Aquilane* del Pisanelli con la lotta tra il gambero (simbolo del Cardinal Gambara) e la biscia sia un qualche riferimento per noi incomprensibile alla successione nella titolarità della Badia di Santo Spirito. Si veda il paragrafo su Villa Oliva.

[361] Atto in ASAq, N.Gio.Bernardino Porzio 2 ottobre 1576, b.172 c.393 r. trascritto in Appendice documentaria.

[362] Giulio Bosco era depositario dei pagamenti di Ludovico De Torres per la costruzione del Castello di Pizzoli effettuati per mano dell'aquilano Equizio Vetusti. I dati sono nel documento sul Castello Dragonetti de Torres di Pizzoli (App.Doc.n?).

[363] Suzanne B. Butters, *Ferdinand et le jardine du Pincio*…op.cit., p. 400.

[364]Grazie a fotografie storiche si vede come ne rimanesse in piedi parte delle murature su Via Coppito, mentre a valle verso il giardino la struttura era compromessa dal crollo di tutti i solai ad eccezione della sala affrescata e fu ricostruito sui resti originali nel 1932. AA. VV., *L'Aquila-i palazzi*, L'Aquila 1998 p. 107.

[365] Il testamento in ASAq, Notaio Carlantonio Pandolfi, 28 novembre 1628, b. 440, c.1171. Se ne vedano i brani riportati in Appendice.

Cesare che nel 1605 muore lasciandogli la curatela[366] del piccolo di sei anni circa permettendoci di istituire un prezioso *post quem* per la decorazione:

Già Leosini nel 1848[367], sulla scia del Crispomonti[368] attribuiva parte della costruzione all'Abate Girolamo datandola al principio del XVII secolo e lascia un'accurata descrizione delle pitture del Casino

'Bellissimi gruppi di putti nudi che leggono e cantano sono ancora nelle cadute logge del cennato casino nei quali si osserva un nobile e pastoso pennello, varietà e bellezze di teste espressive. In queste medesime logge vi sono dipinti alcuni fatti morali, cioè il triste fine a che trasporta la concupiscenza della carne, immaginato nella Maga Circe, al tocco della cui verga si tramutano gli uomini in bruti; ed altre siffatte belle rappresentanze che sono già in gran parte scomparse o guaste, solo potendosene ammirare in parte il vivace colorito e la disinvolta giudiziosa maniera dell'autore. Il quale forse onde fare un bel contrapposto di rappresentanze, ritrasse sopra di quelle, cioè nelle superiori logge, le virtù eroiche e atletiche in Perseo che, dato il crollo al Centauro è in sul trafiggerlo nel petto con nobile fierezza, e in Milone crotoniate che ha posto in terra il toro, mostrando egli di schiena le robuste membra. Le altre figure sono affatto rovinate. Una stanza, oltre delle scale dipinte di vari soggetti morali, ha delle storie bibliche, eseguite con tutta l'espressione: in una parte sembra che sia figurato il passaggio dal Mar rosso, in un altra l'arrivo degli Ebrei nella terra di Canaan- e nelle altre che sono più malconce di polvere non si discerne chiaramente il soggetto: solo mostrano un dotto disegno e molta espressione, animati composti, varie le teste, naturalezza ne'movimenti, nelle attitudini, negli scorci de'guerrieri atterriti, e fuggenti o caduti sotto le zampe degli animosi cavalli'

Leosini si spinge ad ipotizzare il nome dell'autore, tal Francesco Antonio Odit[369], ignoto pittore definito 'zuccaresco', traendo tal nome dall'acronimo *F.ANT.IT* che

[366] L'atto di istituzione di tutela di Alessandro a carico dell'abate Geronimo è in ASAq, Notaio Santo Santucci, 5 ottobre 1605, testamento di Orazio Branconio, b.439 c.448 v.

[367] A. Leosini, *Monumenti*...op.cit. p.51:*"le sue pitture a fresco [Palazzo Branconio De Marco oggi perso con facciata affrescata in origine] non che quelle del casino che sta li appresso, appartengono al principio del diciassettesimo secolo, e credo che a spese del mentovato Girolamo Branconi , il quale morì nel 1629, venissero eseguite".*

[368] C. Crispomonti, *Historia dell'origine della Fondatione dell'Aquila*, 1629 ms. vol.II, BPA, pp.128-130.

[369] A questo pittore attribuisce la decorazione, datandola agli ultimi anni del Cinquecento, senza alcuna reale motivazione critica anche A. Cesareo, *Memorie Raffaellesche in una decorazione di fine Cinquecento: 'Le Storie di Mosè nel Casino Branconio a L'Aquila'*,in *Bollettino d'Arte* 2003.123, pp. 39-50.

avrebbe lasciato sulla facciata affrescata del Palazzo Branconio (quello prospiciente la chiesa di San Silvestro) sotto il davanzale di una finestra.

Posto che l'esistenza di questa facciata affrescata di uno dei palazzi Branconio con affaccio plateale era già ricordata dal Cirillo nel perso manoscritto *Elogio degli uomini illustri*(ante 1571), e riportata dal Crispomonti senza citarne alcun pittore, il nome riportato dal Leosini parrebbe comparire sulla facciata dopo il 1629 (data di compilazione finale del Crispomonti): ed infatti F.ANT.IT può essere interpretata come la firma larvale di Cesare Fantitto, pittore di una certa fama attivo a L'Aquila nella seconda metà del Seicento[370] che con ogni probabilità ritoccò la facciata dell'antico Palazzo Branconio per conto di Caterina Maneri, moglie di Filippo Branconio[371], e la cui spesa venne rivendicata dalle figlie Lucia e Mariantonia nel '700. A confermare l'ipotesi dell'inesistenza di tal Francesco Antonio Odit, e quindi l'attribuzione della firma al Fantitto per i restauri della facciata è la notizia riportata in un Manoscritto Miscellaneo appartenente al Fondo Dragonetti-De Torres, intitolato *Memorie di belle Arti* e databile per il contenuto agli anni tra il 1769 ed il 1831 in cui '*Fantitti o Fantuzi (scolare di Cesura o di Zuccheri) facciata Palazzo vecchio Branconio incisore in rame incise le Logge di Raffaello*', liberando cos' in un sol colpo Odit e Fantitto dalla responsabilità delle pitture superstiti del Casino Branconio, databili al primo 20ennio del Seicento (sc.n?). L'autore del manoscritto identifica il Fantitto Aquilano con l'incisore Cesare Fantetti, autore della serie di incisioni dalle Logge Vaticane con Pietro Aquila[372]; non è ancora possibile oggi indicare se il Cesare Fantitto aquilano che firma il ritratto di *Paolo IV Carafa* del Museo Nazionale dell'Aquila, la serie degli Uomini Illustri con Francesco Bedeschini[373] per il Palazzo del Capitano e per il Collegio dei Nobili negli anni '70 del Seicento sia lo stesso incisore della serie delle Logge di Raffaello, di cui è data la nascita fiorentina nel 1659 : la distanza

[370]Nelle Riformagioni del 1688 il comune lo ricompensa per una serie dipinta di vescovi e pontefici. È sodale di Francesco Bedeschini, affermato imprenditore artistico nella seconda metà del Seicento che ereditò tale vocazione dal padre Giulio Cesare, con cui produsse il rarissimo libretto di disegni repertorio di decorazioni (sicuramente utilizzati per la progettazione per gli imponenti apparati in stucco che lo resero famoso), dedicandolo al Marchese Gaspare de Haro nel 1684.

[371] Per la ricostruzione della consistenza e l'esatta del patrimonio immobiliare della famiglia Branconio su Piazza San Silvestro con la trascrizione di documenti inediti si rimanda a A. Petraccia, *Palazzo Farinosi Branconio in Piazza San Silvestro: storia di una famiglia aquilana e della sua residenza*, in BDASP, 2006 (XCVI), pp.349-401, in particolare pp. 364-371.

[372] L'identificazione è anche in V. Bindi, Artisti Abruzzesi, p. Mentre per il Fantetti ritenuto fiorentino, *Rapahel Invenit, Stampe da Raffaello nelle collezioni dell'istituto nazionale della grafica*, a c. di G. Bernini Pazzini, S. Massari, S. Prosperi Valenti Rodinò, 1985 p. 868. Il Cesare Fantitto Aquilano è censito in E. Benezit, *Dictionaire de Peintres Sculpteurs Dessinateurs et Graveurs*, 1966, t.3 p.668. Il Fantetti nel Benezit è a p. 665, accogliendo la tesi di due personalità distinte.

[373] A.C.A. Liber Reformagionum, 1688.

che separa il ciclo mosaico e gli ovati allegorici del Casino Branconio dal ritratto del Carafa ribadisce senza possibilità d'appello che né l'inesistente Odit né l'esistente Fantitto furono autori di queste belle storie bibliche affrescate, piuttosto da leggersi come prossime della decorazione del Refettorio di San Bernardino (schede nn?) visto che in entrambi i casi furono luoghi di cultura parauniversitaria di estrazione oratoriana.

Villa Oliva a Civita di Bagno

Come il Casino Branconio anche la contemporanea Villa Oliva di Civita di Bagno[374], pur recando ancora tracce del suo diverso passato produttivo (peschiera, palombaia, frutteto e garitte angolari per difendersi dalle incursioni banditesche), divenne ritrovo di dotti aristocratici, come narrato dal patrizio napoletano Scipione Pisanelli nelle sue decameroniane *Giornate Aquilane*[375]. Il Pisanelli era naturalizzato aquilano, avendo sposato Vittoria Branconio, nipote dell'abate Girolamo che fu uno dei protagonisti dell'operetta e dovette introdurlo nei circoli letterari cittadini, in quegli anni di fine secolo molto vicini al neopetrarchismo veneto ed al recupero del Boccaccio, da cui è tratta la struttura delle giornate Aquilane.

Già a fine Cinquecento il Massonio, anche lui protagonista delle *Giornate* del Pisanelli, parlava di Villa Oliva come di un piccolo museo privato di antichità, condividendo l'interesse con il proprietario Giacomo Oliva[376]

« (…)lontano dall'Aquila due miglia in circa(…) in quel luogo si ritrovano vestigi, & fondamenti di Palazzi, & di templi antichi, statue, medaglie, iscrittioni & altro che oggi si vede nel palazzo del Signor Giacomo Oliva, che ivi ha»[377].

La collezione di antichità è rimasta in loco fino alla metà del secolo scorso, quando iniziando la ristrutturazione dei locali e aprendo le sale fino ad allora

---

[374] G. Chiarizia, S. Gizzi, *I centri minori della Provincia dell'Aquila*, 1987 p.141; il sito indica l'estremo limite meridionale che la villa ha posto allo sviluppo urbano, arginandolo costantemente nel corso del tempo. Dal 1856 è la sede municipale di Civita di Bagno.

[375] *Delle Giornate Aquilane di Scipione Pisanelli Ghevara, gentiluomo napoletano-Prima Parte-nella quale con l'occasione di dodici ragionamenti che vi si fanno si dichiarano molti luoghi della scrittura e si trattano materie curiose di teologia e filosofia, opera utile ad ogni studioso così positivo come scolastico*, L'Aquila appresso Facio Facj 1602.

[376] Il Massonio stesso fu probabilmente collezionista visto che ricevette in dono medaglie neroniane con un presunto Giove Cestario sul verso rinvenute nel sito di Amiternum, dal nobile aquilano Fabrizio Maneri, lasciandoci traccia di un interesse culturale piuttosto diffuso. S. Massonio, *Dialogo dell'origine*… op.cit.p.35.Anche il nobile Equizio Vetusti (che fu nel 1572 il tramite per cui Ludovico de Torres pagò i lavori del Castello di Pizzoli) raccoglieva la sua notevole collezione di antichità comprendente dodici statue di marmo orientale grandi, due statue piccole di Adone e Flora ed un vaso d'agata grande, che alla sua morte voleva fosse ceduta intera, o altrimenti depositata (sempre intera) nel Palazzo Pubblico di città.Il testamento è in A.S.A., Gregorio Bassi 26 giugno 1631. B. 824 volXVIII.

[377] S. Massonio, *Dialogo dell'origine della città dell'Aquila*, nell'Aquila appresso Isidoro e Lepido Facij, 1594 p.35.

chiuse del piano terreno, fu rinvenuta e trasportata al Museo Archeologico di Chieti[378].

Le descrizioni purtroppo generiche dei reperti e degli allestimenti antiquari di Villa Oliva sia del Massonio che del Pisanelli non ci permettono di ricostruire percorsi e idee sottese, se fosse più l'erudizione o più la volontà malinconica del rudere: l'importanza del solito Mariangelo Accursio, intrinseco di Rodolfo Pio da Carpi e assiduo frequentatore degli Orti dei Colonna in SS. Apostoli[379], può far ipotizzare una propensione erudita che si snodasse nell'ampio giardino dove i reperti erano la testimonianza delle proprie origini nobili, oltre il fatto che nel 1594 vedeva la luce il *Dialogo dell'origine della città dell'Aquila* del Massonio in cui la forma dialogica permetteva di seguire l'intero svolgersi del tema dell'antichità nobilitante dell'Aquila, romana prima ancora che federiciana, che prendeva forma nella collezione della Villa di Civita di Bagno ed in quelle di altri nobili aquilani.

Lo scavo, il reimpiego ed il collezionismo archeologico furono piuttosto diffusi nel XVI secolo in tutto il contado/diocesi[380] (a Civita di bagno in particolare per la presenza della cattedrale furconiense di San Ranieri del XII secolo), grazie anche alla maturata coscienza storico-artistica divenuta apparentemente sufficiente a percepire il reimpiego medievale di reperti risalenti al primitivo insediamento romano su cui si sviluppò l'intera località[381]

La descrizione 600sca del Pisanelli ci aiuta a far rivivere il complesso quale *unicum* di residenza, ambiente e vestigia antiquariali

«…per pasar con minor disagio la vita, fattasi scelta d'alquanti virtuosi ci ritirassimo fuori nella villa di Civita di Bagno,memoria ancor bella e magnifica dell'antica città di Forcona(…)nell'andar che si fece, viddi tra via con quanta vaghezza la Madre nostra Natura hor di piagge hor di valli hor di colli va facendo ricco teatro a quel picciol monte sovra il cui dorso si stende la città

[378] L'informazione mi è stata fornita dal funzionario comunale di Civita di Bagno (Villa Oliva è ora la delegazione muicipale aquilana di Civita di Bagno) che mi ha gentilmente fatto visitare il Palazzetto, e confermata dall'attuale proprietario del Giardino di Villa Oliva che invece mi ha gentilmente concesso di fotografare il sito. Separatamente vorrei tentare la ricostituzione del corpus della collezione.

[379] Dove indicò al Valeriano una lapide tanto cercata dal letterato L'episodio è narrato dal Valeriano stesso nel suo *De Litteratorum Infelicitate libri duo,* Venezia 1620 presso Iacopo Sarzina.

[380] Nella vicina Coppito il riuso dell'antico è evidente soprattutto nell'edilizia residenziale dove si segnala una costruzione definita "baricentrica rispetto all'ala lineare del paese" dall'aspetto cittadino e palaziale arricchito di bei reperti murati.S.Gizzi, G.Chiarizia, *I centri minori della Provincia dell'Aquila*, L'Aquila 1987 p.157; la definizione 'baricentrica' indica la particolarità della residenza, quasi fosse il centro generatore dell'intero abitato, a maggior ragione per la sua facies cittadina che determina un'implicita gerarchia entro il gruppo del costruito. Sempre a Coppito, in Santa Maria delle Grazie (nuova titolazione dell'antica chiesa di San Pietro di Poppleto viene riutilizzato come architrave di portale un architrave proveniente da un monumento pagano della zona di Amiternum, G.Miarelli Mariani, *Monumenti nel tempo*, 1970, p.101 n.14, fig.34.

[381] G.Rivera, *Civita di Bagno. Di un nuovo titolo nel territorio di Aveia dei Vestini*, in *Notizie degli scavi di antichità* (NSA), 1892 p.208.

dell'Aquila(…)pur con tutto il rammarico si giunse al luogo dove dovevamo albergare che fu l'honorato Palagio del Dottor Giuliano Oliva oggi meritatissimo Arcidiacono della Cattedral della città antedetta; e veduto colà pompeggiar superbamente la fabbrica di camere, di fenestre, di logge, di archi, di torri, di ornamenti e mostrar suoi freggi a quel di fuori e colli e selve e vigne e fonti e peschiere e quel che più concorreva a farla bella e magnifica un largo piano di fruttifere e spesse piante ripieno, che con l'abbondanza, vaghezza e varietà loro facevano forza agl'occhi perché del continuo ingordi la vagheggiassero(…)dopo pasciuti gli occhi del vicino lago, della selvicciola che lo sovrasta, degli ameni colli che lo circondano, dopo l'aver interamente riconosciute e riverite le ruine tutte furconiensi(…) cominciammo non lunge dalla villa solita a ridurci in un bellissimo prato(…)» [382]

Ancora oggi i temi dell'acqua e dell'antichità paiono indissolubilmente legati alla realtà fisica della villa stessa, fondata sulle vestigia di raffinate terme romane, preziosissime quale unico esemplare tipologico insieme ad un altro rinvenuto a Pompei[383]. Lo stesso Lago di San Ranieri[384] su cui prospetta scenograficamente la Villa si è formato nell'alveo creato da un anfiteatro o struttura semicircolare di cui sono visibili i resti di muratura sulle sponde in secca e rilevati con un'apposita campagna subacquea negli anni'70, accrescendo la suggestione del luogo. All'impostazione scenografica dell'intero complesso fa da contrasto la voluta semplicità sintattica della facciata rivolta verso il lago e della planimetria.

Il giardino è arredato da un pittoresco ninfeo, in origine peschiera ed alimentato dalla sorgente che attraversava l'intera proprietà (le *fonti e peschiere* citate da Pisanelli)e su cui sorgeva l'antica palombaia[385], andando a confluire nel lago, in secca solo da pochi anni: si badi come i manufatti di servizio, erano dovutamente distanziati dalla residenza padronale ed il rivo d'acqua era lasciato scorrere libero

[382] *Delle Giornate Aquilane di Scipione Pisanelli Ghevara, gentiluomo napoletano-Prima Parte-nella quale con l'occasione di dodici ragionamenti che vi si fanno si dichiarano molti luoghi della scrittura e si trattano materie curiose di teologia e filosofia, opera utile ad ogni studioso così positivo come scolastico*, L'Aquila appresso Facio Facj 1602. Pisanelli era naturalizzato aquilano, avendo sposato Vittoria Branconio, figlia di Fabio Branconio e nipote dell'abate Girolamo che fu protagonista dell'operetta.

[383] Sono stati effettuati appositi rilievi monitorati dalla Sovrintendenza competente in occasione di una Tesi di Laurea di prossima discussione.

[384] G. Chiarizia, S. Gizzi, *I centri minori della Provincia* ...op.cit 1987 p.141; il sito indica l'estremo limite meridionale che la villa ha posto allo sviluppo urbano, arginandolo costantemente nel corso del tempo.

[385] IL NINFEO/PESCHIERA È COLLOCATO ENTRO LA BASE DELLA PALOMBAIA, RIMANEGGIATA NEL SETTECENTO PROPRIO NEL BASAMENTO CHE DOVEVA FUNGERE DA GROTTA DELLA PESCHIERA/NINFEO; IL RIFACIMENTO (DATATO SU DI UN PILASTRO 1727) HA RESO LA BASE DELLA PALOMBAIA UN LOGGIATO ARRICCHITO DI VASCHE IN MARMO DI SPOGLIO CHE RENDONO L'AMBIENTE DI INCERTA INTERPRETAZIONE A CAUSA DEI FURTI DELL'ARREDO IN MARMO: LA PARETE DI FONDO RECA TRACCE DI QUELLO CHE DOVEVA ESSERE FORSE UN ALTARE? AFFIANCATO DA NICCHIE IN CUI ERANO COLLOCATE DUE STATUE, MA LA PITTURA SETTECENTESCA MIRACOLOSAMENTE SUPERSTITE DEL SOFFITTO RAFFIGURA UNA FLORA(?)IN VOLO CON AMORINI E GHIRLANDE DI FIORI, INCORNICIATA DA UNO STUCCO ESUBERANTE QUANTO MALCONCIO, MA ASSOLUTAMENTE "PAGANA" NELLE INTENZIONI, SUGGERENDO UN USO DELL'AMBIENTE A MO' DI *GAZEBO* .

da qualunque manieristica complicazione di gioco idraulico incarnando la versione salubre e nobile delle terme su cui poggia la villa[386].

Il testo di Pisanelli è incentrato sulla realtà culturale di Villa Oliva, in cui è particolarmente evidente la nobilitazione della campagna e dell'agricoltore centrata dal Gallo e dal Taegio, grazie all'inserimento nell'XI giornata del poeta Vespasiano Pandolfi del *topos* letterario del gruppo dei dotti (anziani "acculturati della città") che sulla via del ritorno spia da dietro un cespuglio un gruppo di contadinelli danzanti, che accortisi della loro presenza fuggono, immagine letteraria per la virtù della vita contadina che rifugge davanti alle sofisticazioni immorali della vita cittadina, un *topos* caro alla letteratura settentrionale 500sca sulla vita di villa venata di istanze moralizzatrici[387] A questo pareva riferirsi Massonio[388], quando conclude la sua giornata col motto «*Temp'è da cangiar stil mutar costumi(...)».* Le pitture superstiti tardo seicentesche e 700sche (figg.x-y) sono da intendersi quale ammodernamento di un ciclo decorativo precedente, per lo meno per l'ambiente del primo piano verosimilmente adibito a cappella per il soggetto religioso affrescato (fig.?), ma l'elemento qualificante di Villa Oliva fu proprio la collezione di antichità, simbolo di consapevolezza del proprio passato che assurge a sintomo di prestigio, prima ancora che del proprietario dell'intero territorio.

Castello Dragonetti De Torres a Pizzoli

Nel 1988 Ciro Robotti[389] intitolava un suo contributo *La Villa Palazzo De Torres a Pizzoli*, dando le direttive ineludibili per lo studio di quest'episodio architettonico, che invece sono state disattese dalla letteratura seguente che ha

[386] L'importanza degli stabilimenti termali per le ville è pienamente riscoperta nel Quattrocento sulla scia letteraria di Plinio e Stazio che ne favoriscono anche il recupero architettonico ad es. in L.B. Alberti, *De Re Aedificatoria*, a c. di G.Orlandi, intr. e n. a c. di P. Portoghesi, Milano 1966 pp. 769-777 (VIII-10). L'argomento era affiancato da una trattatistica medico-scientifica ed igienista che piuttosto che evidenziare il sottofondo erotico da sempre letterariamente legato all'ambiente termale ne esalta il valore terapeutico e salvifico. R. Rinaldi, *Bagni di Venere e Veneri al bagno. Dal Giardino allegorico all'erotismo termale*, in *La letteratura di villa e villeggiatura*, op.cit. pp.371-376.

[387] C. Poni, *Strutture, strategie e ambiguità delle Giornate: Agostino Gallo tra l'agricoltura e la Villa*…op.cit 1989 p. 35.

[388] Salvatore Massonio nel 1604 pubblicò a Vicenza la *Lettione sopra quel sonetto del Petrarca il quale comincia chi vuole vedere quantunque può natura,* per i tipi di Giorgio Greco, indice di una condivisione dell' ambiente letterario accademico vicentino. La conoscenza ancora oggi parziale dell'ambiente letterario aquilano tra il Cinquecento ed il Seicento e della relativa produzione non permette di andare oltre queste poche generiche considerazioni.

[389] C. Robotti, *La Villa Palazzo De Torres a Pizzoli*, in *Atti del XXIII Congresso di Storia dell'Architettura*, Roma 24-26 marzo 1988, *L'Architettura a Roma e in Italia (1580-1621),* pp.333-342

focalizzato l'attenzione sull'aspetto militare strategico e difensivo , parziale e fuorviante in questo caso[390]. Eppure, nonostante i due importanti restauri del XX secolo[391] e l'interpretazione parziale che ne è seguita dell'intera fabbrica, grazie al ritrovamento di nuovi documenti è possibile restituire oggi al Castello De Torres l' esatta *facies* di residenza signorile abitata *ab origine* e quindi 'pensata' come tale, come mostrano le foto dell'Archivio di famiglia antecedenti al restauro degli anni'40 del secolo scorso(tavv.xx)[392]; infatti la generica definizione di *castello*, la mancata conoscenza storica e culturale della famiglia proprietaria ed alcune caratteristiche peculiari della costruzione ne hanno relegato in secondo piano la funzione residenziale, nonostante le fonti la tramandino. Già l'abate Giovan Battista Pacichelli nel 1693 si esprimeva chiaramente in proposito:

"*Dopo sei miglia fei colazione a Pizzoli, ma alla taverna, restando eminente con sontuoso palazzo in diversi quarti, torri scale fuori e bel prospetto all'idea di Roma, la terra con più casali del Marchese de Torres*"[393].

Due secoli dopo Angelo Signorini nel 1869 descriveva così il Palazzo:

"Cosmo[…] fe' costruire, o meglio rimodernare, dall'architetto Pietro Larbitro[…]un Palagio dominatore de'minori edifici, vera abitazione di un principe della Chiesa. È desso di molte e ben adorne stanze provveduto, imponente sala e splendidissima, pregiati dipinti, studiati serici arazzi e quanto potè fare aperto l'opulenza ed il buon gusto dell'Eminentissimo che lo edificò"[394]

La sua collocazione nella parte orograficamente più elevata dell'abitato al limitare della cinta muraria rimanda a funzioni difensive[395], ma l'acquisizione da parte della famiglia De Torres a fine Cinquecento rese urbanisticamente il castello l'

---

[390] Sull'originaria funzione difensiva della torre dugentesca di Pizzoli si veda P.L. Properzi, *Terre Castelli e borghi fortificati nelll'evoluzione delle strutture territoriali abruzzesi*, in *Abruzzo dei Castelli-Gli insediamenti fortificati abruzzesi dagli italici all'unità d'Italia*, Pescara 1990[II,] pp.34-35; AA. V.V., *Atlante dei Castelli-repertorio sistematico delle fortificazioni d'Abruzzo*, Pescara 2002, sc.134 p.179; la restante letteratura che però non affronta mai la questione dal punto di vista residenziale e stilistico è:Catalogus Baronum 1123 *Castrum Piczoli*, Antinori A. L., *Corografia*, XXXVII s.v. *Pizzoli* , Ms. XVIII sec. BPA "S.Tommasi"; E. Mariani, *Ms.B* pp.518-531 ibidem; A. Leosini, *Monumenti*...op.cit., 1848 p.251-253.

[391]AA. V.V., *Atlante dei Castelli-repertorio sistematico delle fortificazioni d'Abruzzo*, Pescara 2002, sc.134 p.179.I resaturi degli anni'40 furono in vista della trasformazione in clinica del castello ed un secondo, forse più drastico nel 1992.

[392] Le foto sono pubblicate in G. Chiarizia, S. Gizzi, *I centri minori ...op.cit.* 1987 pp. 571-578.

[393]G.B. Pacichelli, *Lettere familiari historiche et erudite*, Napoli, 1695, p.62.

[394]A. Signorini, *La Diocesi di Aquila*…op. cit., 1869 p.326.

[395]L'edificio si presenta con planimetria a T in cui è inglobata la torre pentagonale d'avvistamento della tipologia "a puntone"(XIII secolo) facendo ipotizzare per il nucleo medievale originario una struttura a "recinto di difesa" con quattro garitte angolari con feritoie da archibugieri, AA. V.V., *Atlante dei Castelli,... op.cit.*, Pescara 2002, p.179, dove si segnala la presenza di strutture similari nel contado, citando San Pio delle Camere e l'appartenenza di Pizzoli allo scacchiere difensivo di Barete, Pedicino, Cascina, Chiarino.

arrivo di un percorso lungo cui sono posizionate due chiese dalla particolare pianta ottagonale, di cui l'ultima delle due, Santo Stefano, può a ben diritto considerarsi 'chiesa di castello' per il suo posizionarsi sull'ultimo slargo fronteggiante la costruzione[396].

La posizione militarmente strategica di Pizzoli [397] e nel cuore del versante amiternino ricco di pascoli rese la località uno dei centri trainanti la ripresa economica dell'intero contado e della città tanto che Filippo II investì del titolo Marchesale Ferrante De Torres negli anni'60 del Cinquecento[398] che si insediò a Pizzoli con la prima moglie, la nobildonna romana Cinthya Petroniy. Ferrante, Giovanni e Ludovico I De Torres giunsero a Roma[399] sotto il pontificato di Paolo III al seguito di Carlo V avviando le fortune della famiglia[400] sulla scena romana e pontificia, testimoniate dagli epitaffi marmorei che arricchiscono la prima cappella familiare acquisita in Santa Caterina dei Funari[401]; di provata fede spagnola affiancarono i Farnese in accorte politiche di mediazione che li portarono fino a L'Aquila dove Giovanni era tra i favoriti della corte di Margherita.

Il Castello di Pizzoli, sebbene ad una prima osservazione risulti struttura militare difensiva, in realtà mantiene ben salda la sua vocazione di residenza simbolica neofeudale della seconda metà del Cinquecento: la sua torre medievale

---

[396]G. Chiarizia, S. Gizzi, *I centri minori …op.cit* 1987 pp. 571-578.

[397] Il valore strategico di Pizzoli era noto dai tempi di Carlo V e all'indomani del nuovo assetto territoriale del 1530 emerge da un documento riguardante la prima spartizione feudale conservato nell'Archivio Generale de Simancas in cui […]*El castillo de Piczoli consistes en muchos canales que tiene en un llano, tiene un castello en un monteto ruynado, donde en tempo de guerra , se solian recoger la gente d'esta tierra; es abta para que salen della cc arcabuzeros y es buon pays.* La lettera venne pubblicata per la prima volta da N. Cortese, *Feudi e Feudatari napoletani nella prima metà del Cinquecento*, in *Archivio storico per le province Napoletane*, XV n.s., 1029; XVI 1930; XVII 1931, il testo integrale è riportato da L. Santoro, *I Castelli d'Abruzzo nell'evoluzione dell'architettura difensiva* , in AA.VV., *Abruzzo dei Castelli…op.cit.*, Pescara 1990, p.167 n.355-356-357.

[398] A. Signorini, *La Diocesi di Aquila*…op. cit., 1869 p.325. Oggi gli atti di investimento e d acquisto feudale sono stati rinvenuti da V. Abbate, che ne segnala gli estremi archivistici in *Torres Adest: i segni di un arcivescovo tra Roma e Monreale*, in *Storia dell'Arte* 116/117, 2007, p. 44 n.2.

[399] T.J. Dandeleth, *Spanish in Rome*, Yale University press 2001 a p. 251 n.148 e 149 riporta documenti rinvenuti in Biblioteca Apostolica Vaticana: nel Bav.Urb.Lat. 1040 f 342 v. e Urb. Lat. 1045 f.241 r. è riportata la carica di Ferrante a Roma quale vicario di San Pietro e membro dell'ufficio curiale per le strade di Roma nel 1574. Noto come agente del re a cui venne concessa una pensione di mille ducati nel 1571mentre in Urb.lat 1042 c.25 r. e Urb. Lat.1058 f.495 r. in cui si segna la morte di "senor ferrante torres uno degli agenti del re di spagna cortegiano vecchio" nel 1590. Nuove precisazioni sulla genealogia della famiglia e la loro presenza in Italia si devono a C. Greco, (*De) Torres: origine, araldica, luoghi, dimore*, in *Incontri culturali dei soci, XV*-Deputazione Abruzzese di Storia Patria. Supplemento del Bullettino, L'Aquila 1 giugno 2008, pp.111-116.

[400]Le principali fonti sui personaggi della Famiglia de Torres e loro storia sono in P. Messina, s.v. *De Torres Cosimo, De Torres Giovanni, De Torres Ludovico II e III,* in Dizionario Biografico degli italiani, vol. 39 pp.473-483, Roma 1991 con esauriente bibliografia precedente e riferimenti archivistici estesi; P. Collura, *L'Archivio Dragonetti De Torres in L'Aquila*, in *Rassegna degli Archivi di Stato*, X, 1950, n.3 pp.135-142.

[401]S. Antellini et alii, *La Chiesa di Santa Caterina dei Funari*, Roma 1994 con una buona traccia bibliografica sulla Cappella de Torres, in particolare pp.54-57 con i rilievi degli epitaffi marmorei utili per la ricostruzione della genealogia della famiglia.

(rimaneggiata nella parte sommitale e annessa con un raccordo murario al vano scala divenendo perno visivo e di articolazione spaziale dell'intera massa architettonica del complesso[402]) e la planimetria a T (risultante dall'inglobare il costruito medievale nelle nuove fabbriche moderne) risultano evidenti simboli del potere familiare sul territorio grazie alla voluta coincidenza con il cognome. Nessun feudatario del contado aquilano fino ad allora aveva messo in atto una così accorta rappresentazione del proprio ruolo e potere come fu per i De Torres[403].

All'insediamento corrispose l'avvio della fabbrica del Castello come testimonia l'inedito contratto rinvenuto del 24 maggio 1572 in cui il mastro muratore Michele de Zoccolis di Pizzoli viene pagato per nome e per conto di Ludovico De Torres tramite il banco romano di Giulio Boschi dall'aquilano Equizio Vetusti per l' '*ammandimento*' (cioè la copertura) del Castello di Pizzoli[404], identificabile con la copertura della torre ed il relativo raccordo la vano scala centrale di cui parla Robotti[405]; il 20 luglio 1574 Don Ferrante de Torres pagò ad Alfonso Sancio Marchese di Grottole a Napoli presso la Regia Corte 27 ducati e dieci carlini a saldo di 17 pezzi di marmo

'*che si ritrovarono in una casetta vicino il Castello dell'Aquila vendutili per servizio d'una fontana*'[406]. Evidentemente si era già alle rifiniture.

L'originalità della soluzione di Castello De Torres sul territorio sembra porsi, secondo chi scrive, sulla scia delle soluzioni adottate dal Vignola nella Residenza Farnesiana di Caprarola: qui, come fu poi a Pizzoli, il Vignola ereditò una fabbrica da compiere posta nel punto più alto dell'abitato di Caprarola a dominare e difendere un'intera regione, in cui l'immagine globale era già vincolata da una prima sistemazione del basamento dovuta al Sangallo e Peruzzi,

---

[402] C. Robotti, *La Villa Palazzo De Torres a Pizzoli*, in *Atti del XXIII Congresso di Storia dell'Architettura*, Roma 24-26 marzo 1988, *L'Architettura a Roma e in Italia (1580-1621),* pp.333-342 dove a p. 335 l'autore richiama il tema della progettazione palaziale su preesistenze già evidente nella residenza romana di Piazza Navona. Anche in questo caso una casa torre medievale venne inglobata e sopraelevata ma successivamente abbattuta per ragioni statiche. P. Cavazzini, *Palazzo Lancellotti ai Coronari- cantiere di Agostino Tassi*, Roma 1998, p.35.

[403] R. Colapietra, *Stato feudale e territori in Abruzzo nel tardo medioevo e in età moderna*, in AA. VV., *Abruzzo dei Castelli-Gli insediamenti fortificati abruzzesi dagli italici all'unità d'Italia*, Pescara 1990, pp.223 ss.

[404]L'atto in A.S.Aq., Notaio G. Angelini, b.325 vol.XII in 24 maggio 1572, se ne veda il testo inedito riportato in appendice documentaria.

[405]

[406]La ricevuta è stata rinvenuta da chi scrive nell'Archivio Dragonetti De Torres (b. 1 sez. *amministrazione patrimoniale*), in A.S.Aq., attualmente in fase di riordino definitivo per cui devo alla disponibilità e collaborazione di Mariella Zonfa la possibilità di consultare il fondo.

funzionale ad un edificio del tipo a fortezza su baluardi angolari[407] ed in cui la monumentale doppia rampa evocava la *romanitas* del Tempio di Palestrina, su cui si imposta il maestoso portale a tutto sesto a bugne lisce. L'edificio farnesiano assumeva così nelle intenzioni del futuro Paolo III, oltre che una rappresentazione del proprio *status*, la funzione di consolidamento dell'austera immagine neofeudale che accompagnò la storia d'Italia centrale fino al XVIII secolo.

Il Castello De Torres con i resti dell'antica cinta muraria nella parte basamentale del prospetto posteriore lasciati a vista e il prospetto principale dominato dalla scenografica doppia rampa di scale, dall'imponente portale lapideo con stipiti ed arco a tutto sesto bugnati, finestra in asse ed un sontuoso fastigio decorativo a sormontarli rimanda inevitabilmente alla fabbrica farnesiana di Caprarola (1558); Palazzo Farnese di Caprarola, monumentale luogo di delizie, fu l' episodio iniziale e grandioso della manifestazione architettonica del neofedualesimo nelle campagne dello Stato pontificio in cui

"[le preesistenze medievali]servono quasi ad ingentilire l'edificio, a renderlo un manufatto che tenta una giustificazione monumentale alla sua origine, più che proporsi come un fatto monumentale; è vero che il neofeudalesimo dello Stato Pontificio pensava di servirsi di simboli bellici per una specie di legittimazione del potere, ma in effetti ben poca soggezione potevano incutere torrioni e baluardi mozzi e sforacchiati da ampie finestre"[408]

La volontà "antiquariale" delle murature medievali basamentali a vista rimanda ad un'idea ligoriana, pienamente espressa nella sistemazione del Nicchione del Belvedere Vaticano: immediatamente precedente all'impresa vaticana del poliedrico artista napoletano fu la sua progettazione di Palazzo De Torres Lancellotti in Piazza Navona (1552)[409], impostato su preesistenti abitazioni riassorbite nella nuova fabbrica. Il carattere severo della sintassi in facciata ha

[407] Per una ricostruzione completa della vicenda costruttiva di Palazzo Farnese a Caprarola si veda l'intera sezione dedicata e comprensiva delle soluzioni peruzziane e sangallesche iniziali, di F.T. Fagliari Zeni Buchicchio, *Palazzo Farnese a Caprarola*, in *Jacopo Barozzi da Vignola*, a c. di R. Tuttle, B. Adorni, C.L. Frommel, Christof Thoenes, Milano 2002, pp.210-234.

[408] P.F. Bagatti Valsecchi, S. Langè, *Involuzione neofeudale della Villa tardo cinquecentesca nell'Italia centrale e meridionale* , in *La Villa*, *Storia dell'Arte Italiana-Forme e modelli*, vol.11, Torino 1982, p.402, Questo contributo è l'unico riassuntivo e sistematico sull'argomento del riuso di strutture medievali quali residenze suburbane, elencandone esempi tra gli esempi Villa Cesia, il Casale di Marco Simone a Guidonia ed altri.

[409] P. Portoghesi, *Roma del Rinascimento*, II, p. 435, Milano 1974. In P. Cavazzini, *Palazzo Lancellotti ai Coronari- cantiere di Agostino Tassi*, Roma 1998 p.35 n.77 un breve ragguaglio documentario sul Palazzo Lancellotti De Torres ancora poco noto.

fatto spesso dubitare della paternità del Ligorio[410] che viene in ultimo accettata proprio supportata dal confronto con l'opera del Belvedere. Sebbene per il Palazzo Romano di Piazza Navona sia stato chiamato in causa anche il Vignola[411], senza che l'opera di fatto venisse ricompresa nell'ultima monografia sull'architetto, va sottolineato come il Vignola e Ligorio[412] condivisero l'interesse per la struttura del Tempio di Palestrina che ispira la facciata farnesiana quanto il Castelli di Pizzoli.

È intuitivo come i rapporti strettissimi tra la famiglia De Torres e la famiglia Farnese ne abbiano determinato una condivisione di istanze e scelte culturali: Ludovico De Torres stesso ci da ampio ragguaglio nella sua contabilità delle spese per l'ospitalità data nelle sue proprietà (soprattutto Monreale e L'Aquila) ai Farnese, Alessandro, Ranuccio e Odoardo.

Acquista dunque consistenza la derivazione diretta del prospetto principale del Castello dalla monumentale soluzione vignolesca di Palazzo Farnese a Caprarola, in cui lo stesso bugnato liscio sugli stipiti e sull'arco a tutto sesto del portale è una soluzione romana presente sia nel Palazzo di Piazza Navona che nell'operare del Vignola[413]: il Pacichelli aveva dunque già individuato nella fabbrica di Pizzoli "il bel prospetto all'idea di Roma"che caratterizza il fronte principale.

Fino ad oggi, la presenza ricorrente in elementi marmorei della titolazione cardinalizia di Cosimo (eletto alla porpora nel 1622[414], che diviene un utile *post quem* per queste decorazioni ed elementi architettonici) ed una lettera del 1628 in cui il Cardinale ad ignoto destinatario[415] parla dell'impresa affidata allo scultore

[410]In P. Portoghesi, *Roma del Rinascimento*, II, p. 435 op.cit. l'intero excursus delle posizioni critiche.

[411] G. Baglione, *Le vite de'pittori, scultori et architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino ai tempi di Urbano VIII nel 1642 dedicate all'Em.mo et Rev.mo Principe Card. Girolamo Colonna*, In Roma nella stamperia di Andrea Fei 1642 p.8.

[412] Si pensi ai disegni di antichità nei codici Ms. dell'Archivio di Stato di Torino, di cui un foglio pertinente è pubblicato in P. Portoghesi, *Roma del Rinascimento*, II, Tav. LIV, Milano 1974; i disegni di Ligorio mostrano una struttura più semplice e fedele alla sua esistenza di rudere mentre la soluzione di Vignola è indubbiamente più complessa soprattutto dal punto di vista della sovrapposizione dei piani e della monumentalità .

[413] C. Robotti, *La villa palazzo…op.cit*. p.336 cita a modello del portale del castello a bugne lisce la michelangiolesca Porta Pia del 1569, riportata dal Vignola tra le opere architettoniche romane degne di nota nella sua *Regole dei Cinque ordini di Architettura*, rimasti manoscritti fino al 1602.

[414] P. Messina…op.cit., p.474.

[415]A. Leosini, *Monumenti*…op.cit., p.251 cita una lettera datata 1628 rinvenuta nella Biblioteca dell'Oratorio Aquilano.

francese Pietro Larbitro[416] hanno ingenerato la convinzione che il Castello fosse stato sempre disabitato e sistemato solo a quella data.

Robotti, a supporto della sua datazione del Castello tra il 1603 e il 1622 *'allorchè la fabbrica fu definita nei suo valori formali e ambientali'*[417] cita documenti inediti[418] secondo cui Ludovico De Torres commissionò uno studio di fattibilità per le migliorie del feudo all'agrimensore Ludovico Rondanini, comprensivo della soluzione del problema della mancanza di residenza a Pizzoli sostenendo che Ludovico non può essere ospite altrui e descrivendo le qualità del sito utile ad edificare questa nuova residenza[419]. Il Ludovico de Torres di cui il Rondanini tenne a battesimo il figlio Juan nel 1604 in Sant'Eustachio[420], e a cui si riferiscono i documenti riportati dal Robotti, è il primogenito del defunto Giovanni, fratello del Cardinal Cosimo e nipote omonimo di Ludovico Arcivescovo di Monreale e Cardinale di San Pancrazio[421]: ne consegue che l'affermazione del Rondanini per cui Ludovico non possiede Palazzo a Pizzoli sia corretta, rientrando il Castello nelle proprietà del fratello Cosimo, e facendo optare Ludovico per un ampliamento della proprietà feudale acquistando Paganica, dove risiedette nell'acquistato Palazzo sulla Piazza del paese che avrebbe poi ceduto a Mario Mattei nel 1612[422].

Se il ritrovamento dei documenti 500schi getta nuova luce sulla volontà residenziale dei committenti, un'altra lettera datata 4 dicembre 1624[423] ed inviata dal Castello di Pizzoli alla Magistratura aquilana dal Cardinal Cosimo in merito ad un accordo chiarisce ancor di più come il Castello fosse vera e propria residenza già abitata, in cui la nomina cardinalizia del 1622 determinò semplicemente l' "ammodernamento" di architravi, camini ed elementi lapidei con l'aggiunta dello stemma cardinalizio. I residui di decorazione ad affresco in alcuni ambienti (soprattutto armi familiari) fanno presupporre una decorazione più estesa di cui non rimane traccia ma è fondamentale per questa prima ri-definizione

[416] Nella lettera Cosimo De Torres riporta di avergli anche procurato un incarico come ingegnere del forte aquilano, ma questa figura di ingegnere architetto e scultore continua a rimanere ignota. Il nome del francese attivo nella fabbrica de Torres risulta anche in A. L. Antinori, Annali degli Abruzzi, Vol. XX c.266, Ms.XVIII sec. BPA "S.Tommasi".

[417] C. Robotti, *Il Palazzo Villa…op.cit.*, p.337.

[418] Peraltro rimasti di ignota collocazione e quindi non vagliabili.

[419] C. Robotti, *Il Palazzo Villa…op.cit.*, p.338-339.

[420] A tal proposito andrebbe corretta la voce del DBI di P. Messina in cui la data di nascita riportata è il 1618.

[421] Pagatore nel 1572 dei lavori nel castello.

[422] A. White, *Svolgimenti Settecenteschi a Paganica: la Chiesa della Concezione e la villa dei Duchi Costanzo*, in *Atti del XIX Congresso di Storia dell'Architettura*, L'Aquila 25-28 marzo 1975, vol. II p.336.

[423] Questa lettera, rinvenuta da chi scrive, si trova in Archivio Civico Aquilano, (A.C.A.) *U 69-Lettere di Cardinali* a c. 40.

della residenza suburbana De Torres il ritrovamento dell'inventario dei dipinti conservati nel castello nel 1622[424], indice, oltre che della residenzialità, della funzione di "monumentale delizia suburbana". In questi nuovi termini cronologici il Castello di Pizzoli può farsi rientrare nel novero delle residenze costruite simbolicamente su preesistenze e che nel rifacimento rendono manifeste la loro funzione di presidi produttivi, che in questo caso è evidente per l'utilizzo (di derivazione veneta) del piano attico sottotetto come granaio.

La testimonianza seicentesca su Villa Oliva narra una vicenda architettonica, stilistica e di collezionismo che vide il suo avvio in città nei decenni centrali del secolo, estendendosi al contado ed oltre, fin quasi alla foce del fiume Pescara, a Popoli, dove Giovan Giuseppe Cantelmo e sua moglie Porzia Colonna, diedero vita a raffinate solluzioni abitative intrise degli accadimenti culturali aquilani, dopo aver partecipato in prima persona alle vicende del Palazzo di Margherita in città.

Villa Cantelmo a Popoli.

Il complesso feudale dei Cantelmo di Popoli fu uno dei maggiori per estensione e per importanza strategica fin dagli inizi del Cinquecento[425]e la famiglia, di origine francese e di antica tradizione napoletana (sedente nel seggio di Nido e con Palazzo in città[426]), imparentata con i più cospicui gruppi feudali Abruzzesi del secondo '500, Carafa, Colonna e gli aquilani Camponeschi; il matrimonio tra Giovanni Cantelmo e Ioannella Caetani, di famiglia pontificia ne accrebbe il prestigio e Giovanni stesso (conte dal 1467 al 1487) avviò la costruzione del Palazzo Ducale[427] frontale alla Chiesa di San Francesco, che divenne poi Chiesa

[424]ASAQ, Fondo Dragonetti De Torres, Memorie artistiche b.148 fasc. 2, In Appendice Documentaria. Una prima ricostruzione del collezionismo familiare in B. Ghelfi che ha invece resi noti gli inventari delle collezioni della residenza romana e aquilana.

[425] Popoli era all'estremo orientale della Piana delle Cinque Miglia, all'imbocco della valle del Pescara estendendosi fino a Torre de'Passeri (snodo doganale fondamentale dall'Aquila per le Puglie) e occupando le pendici meridionali del versante adriatico del Gran Sasso. G. Incarnato, *L'evoluzione…op.cit*., p.228. Sull'importanza strategica e militare come via di comunicazione il sito era noto fin dall'antichità romana, si veda A. Ghisetti Giavarina, *Popoli città d'arte e natura*, Pescara 2005, pp.11-14.

[426] La famiglia Cantelmo vanta diversi esegeti fin dal XVI secolo, a partire dal Summonte nel IV tomo della *Historia di Napoli,* 1750 p.238. C. de Lellis, *Famiglie nobili del Regno di Napoli*, p.I, Napoli 1654 pp.112-113, riporta che il Palazzo dei Cantelmo in città era presso la porta urbana detta per loro Cantelma o di S. Agnello, tra la porta di Costantinopoli o di San Gennaro.

[427] Le precarie condizioni economiche e politiche del Regno di Napoli e della capitale stessa determinarono un flusso continuo dei nobili, come i Cantelmo, tra la città e i propri feudi determinando logiche residenziali e quindi architettoniche che sono state ben descritte da G. Labrot, *Palazzi napoletani. Storie di nobili e cortigiani 1520-1750*, Napoli 1993. In particolare sui Cantelmo Duchi di Popoli pp.34, 121, 226.

familiare, interessandosene sia suo figlio Restaino, ai tempi del suo matrimonio con Giovannella Carafa che suo nipote Giovan Giuseppe Bonaventura che ne completò la facciata con la collocazione dei due leoni di reimpiego recanti gli stemmi Cantelmo e Colonna in onore di sua moglie Porzia[428]. Fu però il più noto Restaino, che rimodernò le strutture residenziali e difensive: fautore del rilancio della Contea e della famiglia sullo scacchiere europeo[429] sposò in prime nozze Diana Camponeschi, figlia del famigerato Pietro Lalle I, conte di Montorio e fautore della *libertas* aquilana.

Dalle seconde nozze di Restaino e Giovannella Carafa, sorella del futuro Paolo IV e del Conte di Montorio Alfonso Carafa , nacque tra il 1513 il 1514 Giovan Giuseppe[430], unico figlio maschio destinato a reggere le sorti della contea e orfano di padre appena nato, venne educato raffinatamente alla corte dello zio Cardinal Giovan Pietro Carafa, futuro Paolo IV.

In data imprecisata sposò Porzia Colonna[431], nipote del Cardinal Pompeo, Vicerè di Napoli e rinsaldando i legami con L'Aquila, dove scelse gli esecutori delle proprie committenze (si pensi all'aquilano Maestro del 1557 che lasciò a Popoli, dominio dei Cantelmo, la *Trinità* su tela la cui vicenda filologica è la necessaria apertura del tema artistico aquilano dal 1560 in poi) e dove lasciò la sua produzione letteraria, autore del poemetto rarissimo *La Psiche* stampato a L'Aquila per i tipi di Cacchio nel 1566[432] .

Come Villa Oliva, Villa Cantelmo sorse in corrispondenza di preziose fonti d'acqua, note fin dall'antichità, forse proprio in corrispondenza delle Terme di Corfinio di cui Torcia trascrive un'epigrafe murata sull'ingresso della Villa[433] attestante l'esistenza di un bagno della repubblica e del popolo corfiniense[434]. L'abbondanza di acque indusse Giovannella Carafa, madre di Giovan Giuseppe

---

[428] Sulle vicende della chiesa che presenta notevoli particolarità architettoniche si veda A. Ghisetti Giavarina, *Popoli città d'arte …op.cit.,*2005, p. 49.

[429] S.V. a c. di R. Feola, DBI vol.18, Roma 1975 pp.275-276.

[430] Il profilo s.v., a c. di R. Feola, in DBI, Vol.18, pp.271-272. Altro profilo dettagliato è in A. Colarossi Mancini, *Memorie storiche di Popoli fino all'abolizione dei feudi*, Popoli 1911, II. ed. 2007 a c. di E. Favaro, A. Lattanzio, p. 139 ss.

[431] Feola nella voce biografica asserisce come data di nozze il 1541, A. Colarossi Mancini, *Memorie storiche*… op.cit. pp.228-229 indica come data il 1527 anticipandone anche l'anno di nascita al 1509.

[432]Toppi e Tiraboschi menzionano anche un manoscritto *De Meteora*, di matrice aristotelica, G.Tiraboschi, *Storia della Letteratura Italiana*, vol. VII parte III p.1781; N. Toppi, *Biblioteca Napoletana*, Napoli, 1687 p.162.

[433]M. Torcia, *Saggio*… op. cit. p.88; il testo della lapide è riportato anche da U. Di Donato, *Popoli e i Popolesi*, vol. III p.188. Lo stesso Torcia, archivista e bibliotecario della corte borbonica a Napoli, rese nota la quantità di acque termali nell'intero circondario, si veda A. Ghisetti Giavarina, *Popoli città d'arte e natura*, Pescara 2005, p.44.

[434]P. De Stephaniis in *Itinerarii antichi negli abruzzi* in *Rassegna abruzzese di storia e arte,* IV (1900) n.11-12 p.230 dice trovarsi presso di lui a Pettorano sul Gizio.

alla costruzione del lanificio e del mulino nella finitima località di Attoja [435], appena fuori la cinta muraria cittadina di Popoli, sfruttando il potenziale produttivo del sito; fu Giovan Giuseppe Bonaventura, che in data imprecisata, in corrispondenza dei corsi d'acqua che movimentavano mulino e lanificio[436] avviò la costruzione della Villa detta la Falca[437].

De *La Falca*, ben poco rimane oggi, rudere figlio dell'incuria iniziata dopo il passaggio delle proprietà feudali dai Cantelmo ai Montemiletto. L'erudito antiquario Cardinal Giacomo Cantelmo (1645-1702) [438] nei suoi soggiorni autunnali animò culturalmente la villa riunendovi circoli ed Accademie[439] e ne incrementò la collezione di antichità con reperti soprattutto dell'antica Corfinium: dopo di lui alla fine del secolo la villa era già in rovina con le statue "lacrimevolmente maltrattate" e le epigrafi infrante e gettate nel fiume [440]. Negli anni '50 del Novecento la villa dei Cantelmo fu demolita per far posto all'attuale acquedotto denominato *Giardino*, in onore del luogo, ed il Colarossi Mancini fece in tempo a descriverla ancora nella sua interezza prima della rovina definitiva, lasciandoci una testimonianza preziosissima

"[…]alle falde di boscosa collinetta, superba delle sue vegetazioni e del suo timo, sorgeva […]una bizzarra palazzina, incastrata quasi tra le due ali del masso. Era la villa dei Cantelmo; il luogo prediletto per i loro ozii, per le loro delizie, e fors'anche per i loro amori. Ai piedi di essa e propriamente sotto al balcone marmoreo, sorretto da cariatidi di ottima fattura, è una grotta naturale praticabile; da essa in larga vena scaturisce un'acqua limpidissima e fresca[…]: raccolta prima in un pittoresco laghetto artificiale, scorreva tra le sponde fiorite d'un canale manufatto, per mettere in movimento le macine del prossimo mulino.

---

[435]G. Pansa, *Regesto antico dell'insigne monastero di Santa Maria di Collemaggio* in *Rassegna abruzzese di storia ed arte* IV, 1900, n.11-12.

[436] ED I CUI RUDERI SONO SEGNALATI DAL VIAGGIATORE OTTOCENTESCO RICHARD KEPPEL CRAVEN.

[437]Forse adottando le stesse motivazioni di utilizzo di residenze fuori dalla capitale anche come luoghi di accumulo di provviste e risparmio in vista dei periodi di residenza nella capitale stessa molto più dispendiosa. G. Labrot, *Palazzi*…op.cit. p.35.

[438]Arcivescovo di Capua nel 1690 e poi di Napoli l'anno successivo, fu l'ultimo colto proprietario Cantelmo nel Settecento.Un profilo biografico del Cardinale è in A. Colarossi Mancini, *Memorie*…op.cit, pp.160-161, basato su un perduto manoscritto.

[439]A. Colarossi Mancini, *Memorie*…op.cit., pp. 160-161. In qualità di Cardinal legato fece restaurare le mura di Urbino come attesta la targa a Porta Santa Lucia di Urbino nel 1693, e nel 1698 i Cantelmo, affittuari in Napoli di Palazzo Gravina ospitarono nel salone nobile l'Accademia dei Seminaristi, intuendo dietro tale ospitalità l'attività del Cardinal Cantelmo, D. Confuorto, *Giornali di Napoli: dal 1679 al 1699*, a c. di N. Nicolini, Napoli 1930-1931, II p.202.

[440] M. TORCIA *SAGGIO ITINERARIO NAZIONALE PEL PAESE DI PELIGNI. FATTO NEL 1792*, NAPOLI 1793 P.87-88. LA DISPERSIONE DELLA COLLEZIONE DI ANTICHITÀ DEI CANTELMO CONTINUÒ FINO A CHE RIMASERO TRE ISCRIZIONI FRAMMENTARIE CON RESTI DI SCULTURE, LE ULTIME ANCORA COLLOCATE NELLE NICCHIE DEL NINFEO E TRASFERITE NEL 1953 NELLA TAVERNA DUCALE DI POPOLI, DEFINITIVAMENTE MUSEALIZZATA NEL 1993.

[…]*Un tempo come si vede tuttora si accedeva ad essa mediante una larga gradinata, alquanto in curva, scavata nel vivo sasso, e sotto un grande arco, sovrastante al quale è una piccola stanza, la cui finestra si apre sul muro volto a ponente: ai piedi di essa scala erano due bellissime statue di Venere e di Minerva vestite di lunghe tuniche, strette da un cinto sotto le mammelle. Su per le pareti l'Aquila marmorea, rinvenuta nel tempio di Giove[…]La sala, ampia e rettangolare, era circondata da statue e busti, fauni e satiri, che, per nascosto congegno, a volontà del signore del luogo spandevano acqua da ogni dove, mentre anche dalla volta e dagli angoli più remoti, veniva giù l'acqua in graziosissimi getti. Per gentile consenso dato dagli attuali proprietari di questa villa, signori Paolini, abbiamo anche noi osservate le diverse ramificazioni dei tubi distributori di acque[…]*"[441]

A quella del Colarossi Mancini converrà aggiungere quella di Nicola Amore di Cristofaro che nel 1967 pubblica uno studio sulla Villa che dice iniziato nel 1923[442]

Dimora sontuosa era la Villa con il Giardino[…]La località ora si chiama giardino e in onore alla dimora ducale si nomina anche il fiume affluente del Pescara che sgorga da una roccia ai piedi del quale è edificata la villa. Scaturisce quel fiume con ampi sbocchi,e ,dopo esser passato sotto l'edificio ducale, scorre per buon tratto lungo il giardino[…]il fabbricato non troppo grande, biancheggia nello sfondo lato e verdissimo della roccia frondosa, notevole è la breve ma ampia scalinata cui fanno ala delle statue di divinità pagane femminili, ora mutilate e decapitate; la piana gradinata finisce in un piccolo pianerottolo ben adorno di varie sculture su cui è l'ingresso. Piedistalli, numerose lapidi con iscrizioni varie, rosoni, capitelli, vasi che ho visto raccolti all'interno nella villa[…]non sono appartenuti alla Villa ma semplicemente accoltivi come pregevoli monumenti storici e artistici

Già Ghisetti Giavarina[443] ha sottolineato la particolarità costruttiva del blocco residenziale, che posto alla sorgente del fiume Sabino (che cambiò poi nome in *Giardino* anch'esso come il moderno acquedotto in onore del luogo), s'incastrava sul pendio collinare sfruttandolo per la costruzione del ninfeo descritto dallo

[441] A. Colarossi Mancini, *Memorie storiche di Popoli fino all'abolizione dei feudi*, Popoli 1911, II. ed. 2007 a c. di E. Favaro, A. Lattanzio, pp. 243-244.
[442] N. Amore de Cristofaro *La Villa dei Duchi Cantelmo in Popoli*, in *Abruzzo*, 1967-1968, II, p.322.
[443] A. Ghisetti Giavarina, *Popoli…op.cit.,* 2005 pp.61-62.

storico locale " *propriamente sotto al balcone marmoreo, sorretto da cariatidi di ottima fattura, è una grotta naturale praticabile".* Tale soluzione riecheggia tanto ville napoletane cinquecentesche[444] quanto la codificazione che di tale tipo di costruzione in pendio in prossimità di fonti Palladio offrì nei suoi Quattro Libri del 1570, a proposito di Villa Maser[445], iniziandone l'elaborazione con la giovanile Villa Trissino. Il riferimento alla trattatistica palladiana, per lo meno come incipit per la ricostruzione filologica di Villa Cantelmo non stupisce, visti i rapporti con l'area padana che sembrano caratterizzare il panorama complessivo delle residenze suburbane in tutta la regione. Acquista indubbiamente valore in quest'occasione il rapporto tra Giovan Pietro Carafa , tutore educatore di Giovan Giuseppe mentre fondava l'ordine dei Teatini (1524) insieme a Gaetano Thiene, e il Palladio, testimoniato dalla presenza nel Quarto libro del Palladio[446] del Tempio dei Dioscuri di Napoli che, intitolato a San Paolo Maggiore, nel 1538[447] divenne sede dell'ordine . L'eco del monumento napoletano nella progettazione palladiana più matura, sia sacra che residenziale, insieme alle notazioni a margine delle tavole hanno portato ad ipotizzare in maniera sensata un viaggio del vicentino a Napoli, forse fin dalla sua prima venuta romana con Giambattista Maganza e Trissino, accompagnati ed introdotti da Marco Thiene[448]. Il viaggio napoletano di Palladio si collocherebbe dunque tra il 1541 ed il 1547[449] durante cui avrebbe potuto entrare in contatto con il Cardinal Giovan Pietro, futuro Pontefice, nel periodo di suo massimo splendore e del nipote suo protetto Giovan Giuseppe.

Negli anni immediatamente seguenti Giovan Giuseppe fece il suo ingresso sulla scena aquilana, oltre che come Barone di Tione nel contado, per la vicenda ereditaria del Palazzo Camponeschi: una fase in cui indubbiamente Giovan Giuseppe desiderò e diede corpo all'idea della Villa detta *La Falca*, contemporaneamente forse all'aquilana Villa Oliva con cui condivide la

---

[444] R. Pane, *Architettura del Rinascimento a Napoli*, II p.40. A. Giannetti, *Il Giardino napoletano dal Quattrocento al Settecento*, Napoli 1994, p.70.

[445] A proposito di Villa Maser: "*è tagliata nel monte incontro alla casa una fontana con infiniti ornamenti di stucco e di pittura. Fa questa fonte un laghetto, che serve per peschiera: da questo luogo partitasi l'acqua scorre nella cucina"*A. Palladio, 4 Libri…II p.51

[446] A. Palladio, Quattro Libri dell'Architettura , L. IV cap. XXIV pp.95-97.

[447] Per una singolare coincidenza che lascia pensare, nel 1538 è registrata una visita di Giovan Pietro Carafa a L'Aquila di passaggio per giungere in visita a Chieti.Il passaggio del Carafa è registrato in ASAq, U69 c.139, x aprile 1538.

[448] Per l'intera vicenda ed i suoi risvolti si veda F. Starace, *Da Chieti, a Napoli, a Vicenza i Teatini, il Tempio dei Dioscuri ed i disegni napoletani di Andrea Palladio*, in *Chieti città d'arte e di cultura*, a c. di C. Robotti, Chieti 1997 pp.225-234.

[449] Ibidem p.230.

collocazione su un territorio ricco di vestigia antiquariali ma già scelto precedentemente per il potenziale produttivo (si pensi all'acqua sorgiva fondamentale per il mulino ed il lanificio voluti da sua madre Giovannella nel 1519 come testimoniato dalla lapide ora nella Taverna Ducale di Popoli).

Ho ipotizzato nelle pagine precedenti che la presenza e gli interessi dei Colonna a L'Aquila fin dagli anni del primo soggiorno di Cola dell'Amatrice avessero suscitato attenzione per gli studi vitruviani che prendevano forma attorno all'umanista senese Claudio Tolomei, un interesse che a L'Aquila abbiamo visto materializzarsi nella cinquecentina vitruviana postillata dal Fonticulano, in cui sottolineature ed annotazioni combaciano sorprendentemente per intero con i nuclei principali della famosa lettera del Tolomei stesso al Cesano del 1543 (oltre che essere utilizzati quali criteri guida nella costruzione per il Palazzo di Margherita.

Un elemento della cinquecentina che ci permette di ricondurla anche alla progettazione di Villa Cantelmo è la sottolineatura e l'attenzione dedicata alla *redundantia motus,*ossia degli effetti del vento che attraversa il I ed il II libro di Vitruvio sino al grafico dei venti inscritti in ottagono: il poeta Giovanni Pontano, che al seguito di Ferrante d'Aragona visitò più volte la conca dei Peligni, nel suo *Metereorum Liber* [450]descrisse la particolarità dei venti che si incanalano nella Valle di Popoli, memore del dettato vitruviano sugli effetti benefici degli spostamenti di ingenti masse d'aria e che Torcia definì nel Settecento "marea

[450]G.G. Pontano, *Pontani Opera. Vrania, siue de stellis libri quinque. Meteororum liber vnus. De hortis Hesperidum libri duo. Lepidina siue postorales pompae septem. Item Meliseus, Maeon Acon. Hendecasyllaborum libri duo. Tumulorum liber vnus. Neniae duodecim. Epigrammata duodecim. Quae uero in toto opere habeantur in indice, qui in calce est, licet uidere*, Venezia 1513 per Aldo Manuzio il vecchio e Andrea Torresano, p.125. È interessante noare come anche questo testo del Pontano sia presente in regione: l'edizione del 1513 è conservata nella Biblioteca Comunale di Atri, corte degli Acquaviva, mentre l'edizione del 1533 curata da Paolo Manuzio e dagli eredi di Andrea Torresano è conservata nella Biblioteca Provinciale "Salvatore Tommasi" dell'Aquila in cui sono confluiti soprattutto fondi conventuali ed aristocratici locali . Andrea Torresano altri non è che il capostipite della famiglia che nel terzo decennio del '500 si trasferì nel reatino dove Lorenzo e Bartolomeo furono pittori operosissimi fino a L'Aquila, condividendo soluzioni stilistiche della tarda bottega di Francesco da Montereale e dell'aquilano Maestro del 1557, attivo per il Cantelmo a Popoli. SI veda il par.2 cap.4.

aerea"[451], diventando dunque il vento elemento peculiare e distintivo del luogo, e quindi rilevantissimo nella scelta del sito fin dai tempi del Pontano[452] .

Mutevole come il vento, l'altro elemento naturale che denota la Villa dei Cantelmo è l'acqua, il cui ruolo è ricostruibile grazie alle fonti: esternamente il ninfeo è memore di quello di Villa Giulia, progettato dall'Ammanti nel 1552-1555[453] ,con la balaustrata marmorea su cariatidi ad incorniciare la grotta artificiale, in pietra spugnosa di Tivoli contenente statue;da qui partiva la sorgente d'acqua proveniente dal pendio su cui si incastrava la villa e dalla vasca in forma di conchiglia iniziava il suo percorso gorgogliante assecondando la pendenza naturale del terreno in *un corso manufatto* che riecheggia le *catene* d'acqua comparse nel sesto decennio del Cinquecento a Caprarola, Villa d'Este e Villa Lante a Bagnaia[454].

Il canale dalle sponde fiorite sembra fungere da guida prospettica per lo sguardo che corre dall'ingresso di Villa Cantelmo a mo'di arco trionfale fino all'antro ombroso e invitante del ninfeo, una guida prospettica in perenne movimento con lo scorrere dell'acqua; la *catena* d'acqua aumentava così il senso di aspettativa che si tramutava in sorpresa, se non in prebarocca meraviglia per i giochi d'acqua e le figurazioni che popolavano il luogo[455] . I giochi d'acqua proseguivano poi all'interno del Palazzetto dove i resti delle antiche condutture idrauliche nella Sala principale[456] testimoniavano il racconto dal sapore tutto manierista e licenzioso

[451] Il passo del Pontano che qui si riporta per comodità e chiarezza di esposizione, *Il vento che nasce presso il fiume Aterno/dopo le montagne Peligne, dove scorre grande/l'Aterno da una valle fonda e da umide grotte/soffia veloce fin dal primo mattino al sorger del Sole/una brezza fresca per la quale i campi coltivati sono rigogliosi/ i frutti lieti sono nutriti da rami ed i seminati sono gonfi di molto seme/Questa stessa brezza protrattasi fino a che il sole dardeggia e nelle ore calde/ ne' per molto tempo, o accresciutasi di forza/in un primo tempo poi cessa e scompare./Fino a questo punto variano i venti e la forza insita in essi,* era noto anche all'Antinori, che lo segnala nella sua *Corografia*(mss.), sotto la voce Popoli nel vol. XXXVII p.312. La definizione di M. Torcia è in *Saggio*... op.cit. p.78-79 in cui riporta dei benefici effetti su coltivazioni ed abitanti. L'argomento è riportato anche da A. Colarossi Mancini, *Memorie*...op. cit. p.250.

[452] A. Ghisetti Giavarina, *Popoli*...op.cit., p.11, p.25,p.27 sull'immagine di Popoli/*Corfinium* nelle fonti dall'antichità romana fino alle citazioni che ne fa Leandro Alberti nella sua *Descrittione di tutta Italia*, Venezia 1581 pp.260-261.

[453] M. Azzi Visentini, *La villa italiana nel Quattrocento e Cinquecento*, Napoli 1993 pp.160.

[454] questi giochi d'acqua che sfruttano pendenze, gravità e peso dell'acqua per attivare i propri raffinati meccanismi automatici sono ignoti alla scienza idraulica antica (Erone Alessandrino e Vitruvio principalmente) utilizzata e studiata per la creazione di fontane e giochi d'acqua, ed iniziarono a diffondersi in Italia grazie alla descrizione che Andrea Navagero, ambasciatore della Serenissima in Spagna, spedì a Giambattista Ramusio dei Giardini di derivazione islamica di Generalife a Granada. La lettera di Andrea Navagero a Giambattista Ramusio (1526) fu pubblicata per la prima volta in *Lettere di diversi uomini eccellenti*, Venezia 1556 e riedita in *Lettere del Cinquecento* ac. di , Torino 1977 pp. 141-156 in part.144-145.

[455] C. Lazzaro, *The italian Renaissance Garden*, New Haven London 1990, pp.100-108 interpreta in questo senso, qui particolarmente calzante, il corso d'acqua che parte dal ninfeo del Barchetto Farnese di Caprarola.

[456] È sempre il Colarossi Mancini che testimonia di averle viste per la cortesia della famiglia Paolini allora proprietaria della villa prima che venisse distrutta.

delle grandiose feste date da Giovan Giuseppe alla Falca, dove all'apice dell'ebbrezza i segreti giochi d'acqua si azionavano rinfrescando gli animi: non a caso il Colarossi parla della villa come luogo di *ozii ed amori*.

È stato principalmente questo l'aspetto che ha indotto Ghisetti Giavarina ad avvicinare Villa Cantelmo ad alcune Ville Napoletane Cinquecentesche quali la distrutta Villa di Poggioreale di cui rimane la testimonianza eloquente del Celano e del Chiarini secondo cui "*non vi era luogo dove chi vi entrava poteva star sicuro di non esser all'improvviso bagnato*"[457], o la villa napoletana del Marchese di Vico con il giardino risalente al 1543.

Queste coordinate cronologiche inducono a datare la progettazione e l'esecuzione di Villa Cantelmo al quinto decennio del Cinquecento, in piena concomitanza con gli interessi del Tolomei, che oltre la già citata lettera al Cesano, pubblica nella sua raccolta di Lettere quella indirizzata a Giambattista Grimaldi datata 1543[458], dove la descrizione del giardino Bellomo a Roma esprime chiaramente tutta la valenza manierista dei giochi d'acqua quale fusione di arte e natura, assottigliandosi il confine tra la dimensione del reale e dell'idillio ed abbracciando la poetica della metamomorfosi che genera meraviglia, stupore, divertimento, ebbrezza dei sensi; scorrendo il testo della lettera del Tolomei pare di vedere in azione i meccanismi acquatici interni di Villa Cantelmo, soprattutto quando Tolomei scrive al Grimaldi a Roma "[…]*Ma di quelle è da pigliar gran diletto, le quali stando nascoste, mentre l'uomo è tutto involto nella meraviglia di si bella fonte, in un subbito come soldati ch'escon d'agguatto, s'apreno e disavvedutamente assaggiano, e bagnano altrui: onde nasce e riso e scompiglio e piacer tra tutti*": è l'atmosfera di gioco ed imprevisto delle feste dei Cantelmo, a cui si riferisce il sonetto scolpito all'ingresso della Villa

Viator, deh!ferma e questa reggia onora
Ove vedrai con opere altere e conte, che l'Arte insieme a la Natura a fronte
Gareggian sempre e non han pace un'ora,
Eterno è qui Vertunno, eterna è Flora
Sono eterni i piaceri; e questa fonte,scaturigine vaga a piè di monte,
con i zampilli suoi l'aria innamora.

[457] C. Celano G.B. Chiarini, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli*, Vol. V, Napoli 1870 p.464-465.
[458] La prima edizione della lettera è nella *Silloge delle Lettere di M. Claudio Tolomei libri sette*, Venezia, Giolito de Ferrari , 1547. La lettera è in *Lettere del Cinquecento,* a c. di G.G. Ferrero, Torino 1977, pp.362-363.

Qui Cinthia scende al rezzo, e in questi umori
Bagna le belle membra e'l crin pregiato
Scioglie tra le delizie e tra gli amori.
Tu quivi entrando cangerai di stato
Non già come Atteon ma di qua fuori
Se asciutto entrasti, riuscirai bagnato.

La letteratura locale, avviata nel Settecento dal Cardinal Giacomo Cantelmo, attribuisce tradizionalmente il sonetto a Bernardo Tasso[459] in virtù del rapporto con Giovan Giuseppe Bonaventura Cantelmo che compare tra i personaggi dell'*Amadigi*[460]; nel 1963 il De Cristofaro tentò la prova definitiva comparando gli elementi mitologici e le figure poetiche del sonetto Cantelmo con le stesse rinvenute nella produzione poetica del Tasso, ma soprattutto si concentrò sull'idea della "gara fra arte e natura" espressa nella prima quartina ricostruendo un corpus di sonetti e componimenti del Tasso accomunati da tal concetto, al fine di rivendicargli la paternità del componimento del Giardino[461]. Nonostante gli esiti positivi del lavoro del De Cristofaro rimane pur sempre attendibile che il sonetto sia stata una creazione poetica del padrone di casa, che alle figure letterarie tassiane pare affiancare la conoscenza della lettera del Tolomei al romano Grimaldi , il cui testo è la versione in prosa letteraria del sonetto[462].

Nella Villa Quattro-Cinquecento l'edonismo dei giochi d'acqua, materiale mobile rispetto alla solidità dei fabbricati e soggetta a informali trasformazioni, è sottolineato dalle raffinate tecniche di distribuzione dell'acqua[463], che divenne simbolo di pagana fecondità ed evocante il tema ovidiano della trasformazione vitalistica quando il getto silenzioso prende corpo nell'eloquenza della fontana e nel declamato delle cascate; un vitalismo reso innocente proprio nel tentativo di

[459]Un omaggio ai Cantelmo venne ripetuto da Torquato Tasso nella *Gerusalemme Liberata* (canto I str.93), in cui ricorda "il buon Cantelmo" e i suoi possedimenti sulla costa Adriatica: da questo si può desumere un'effettiva amicizia tra Bernardo Tasso ed il Cantelmo, ai cui incontri e scambi dovette assistere il giovane Torquato durante le peregrinazioni per l'Italia al seguito del padre.

[460] L'*editio princeps* dell'*Amadigi* ebbe una lunga elaboraizone, almeno dal 1540 al 1557 ,come risulta dagli epistolari pubblicati del poeta stesso. Gli epistolari di Bernardo Tasso ebbero notevole fortuna sia durante la vita del poeta che dopo; la prima edizione si data al 1544 per i tipi veneziani di Giovanni Griffio e proseguirono sino alla fine del secolo con numerose ristampe, ma dell'Amadigi si trova traccia sicura dell'elaborazione che si dice conclusa ne *Li dui libri delle lettere di M. Bernardo Tasso, intitolati a Monsignor d'Arras, alli quali novamente si è aggiunto il libro III*, In Venetia appresso Vincenzo Valgrisi e Baldassarre Costantini .

[461] N. Amore de Cristofaro, *La Villa dei Cantelmo*…op.cit., pp. 322-334.

[462] Si confrontino i due testi inseriti in Appendice documentaria per una consultazione più agevole.

[463]Cfr. M.Fagiolo, *Il significato dell'acqua e la dialettica del giardino, Pirro Ligorio e la filosofia della villa Cinquecentesca*, in C. Acidini Luchinat et alii, *Natura e artificio: l'ordine rustico le fontane gli automi nella cultura del manierismo europeo*, Roma 1981.

dare una norma ed un ordine ad una materia di per sé irrazionale ed informe, "traendo piacere da specchi lacustri e sublimando il terror panico di grotte e fratture carsiche del terreno nel *locus amoenus* di una meditazione interiorizzata di ninfe dormienti, o Diana intenta ai suoi mistici lavacri"[464].

La Diana citata dal Basile nel saggio diviene facilmente il corrispettivo di Cinthia, divinità dal triplice aspetto e personificazione mitologica della Luna nel sonetto Cantelmo, che scende a bagnar le chiome; Vertumno è la personificazione della trasformazione del fiore in frutto, Flora è l'antica dea italica della Primavera, simbolo di fecondità, gioia di vivere e giovinezza, Atteone con qualche spruzzo d'acqua in viso viene tramutato in cervo per il suo ardire nello spiare Diana/Cinthia al bagno: protagonisti di favole che accesero la più vivace fantasia manierista, significando vitalità e fecondità, rinnovarsi della natura, trasformazione fantasiosa, ripropongono nel breve componimento del Giardino Cantelmo i *topoi* mitologici, romantici e notturni della lirica tassesca, che così prendono vita tra i giochi d'acqua, le sculture antiche e le sale della villa, in un'immersione idillica che diviene mondo reale in cui l'antichità vive quale parte integrante mentre in Villa Oliva l'antichità nel 1600 è già storicizzata e portatrice di significati.

In Villa Cantelmo "*L'antico impalpabile mondo poetico derivante dal mito pagano per noi si realizza e si ravviva: vi partecipiamo; e vedendo vagare per le nostre familiari contrade quei medesimi, meravigliosi fantasmi omerici e virgiliani che tanto amiamo, ci sentiamo maggiormente tratti verso l'Universale"*[465].

Edilizia Ecclesiastica

Domenico Chiodi[466] nel 1988, in un prezioso ma sintetico libretto, ha censito ben 170 chiese aquilane solo entro le mura storiche e nel perimetro a ridosso di queste, senza contare le emergenze architettoniche del contado/diocesi, costituito oggi dai

[464]B. Basile, *Villa e Giardino nella trattatistica rinascimentale*, pp.205-232, in particolare p. 217, in *La Letteratura di Villa e di Villeggiatura*, Atti del convegno di Parma, 29 settembre -1°ottobre 2003, Roma 2005.

[465] N. Amore de Cristofaro, *La Villa dei Cantelmo*…op.cit., p.314.

[466] D. Chiodi, *Le 170 Chiese dell'Aquila*, L'Aquila 1988.

46 comuni e relative frazioni del *cratere sismico*: quasi il doppio delle tradizionali 99 che identificano l' "aquilanità" e la maggior parte delle quali affonda le radici della propria storia costruttiva all'epoca della fondazione imperiale della città[467].
Pochi anni dopo Mons. Antonini ha tentato una ricostruzione storico-critica dell'edilizia ecclesiastica aquilana *intramoenia*, allargando ultimamente la sua opera di ricognizione e primo inquadramento storico critico all'intera Diocesi *extra*, un'operazione che purtroppo ha subito una brusca battuta d'arresto a causa del sisma del 6 aprile 2009 e che ci consegna ad oggi solo il primo volume di tal impresa sul comparto di Villa Santangelo[468], lasciando intuire quale sarebbe oggi l'utilità di conoscere in tutte le sue fasi storiche ogni singolo "episodio" di tutta la Diocesi per avere un quadro esaustivo.

La peculiarità della Diocesi aquilana quale unicum laico-religioso ha fatto si che l'architettura religiosa affiancasse alla funzione cultuale una funzione civica [469], "(…)*pertanto la matrice che sta all'origine di essa dovrebbe essere intesa in modo alquanto più complesso che nella sua ovvia dimensione sacra e liturgica(…)*"[470]

Le conseguenze di questa duplice funzione sull'assetto architettonico permettono di differenziare le parrocchiali dalle capoquarto: le parrocchiali, tutte antiche e risalenti all'incastellamento forzato, si presentano ad aula unica rettangolare coperta a capriate senza articolazione alcuna, oltre l'abside ed il transetto[471], le capoquarto si caratterizzano per l'ampliamento del transetto[472]; tale sterilità tipologica è ragionevolmente motivata dall'Antonini con la necessità di erezione contemporanea al momento dell'incastellamento forzato di tutti gli edifici

[467] Si veda in tal senso S. Gizzi, *La città dell'Aquila: fondazione e preesistenze*, in *Storia della città* ... op.cit.,1988. Si veda n.6.
[468] O. Antonini, *Chiese dell'Aquila*,… Idem, *Villa S. Angelo e dintorni (Tussillo, Casentino, Fontavignone, Stiffe, Campana, S. Eusanio, Fossa, Ocre). L'Architettura religiosa*, L'Aquila 2006.
[469]I confocolieri erano gelosi di questa prerogativa, simbolo della passata autonomia come testimonia il caso di quelli di Bagno e di Rascino:gli originari di Bagno nel 1582, pur cedendo la loro malandata chiesa di San Marco alla Compagnia dei neri che si impegnava a restaurarla, accettarono la cessione solo a patto che fosse fatto salvo il loro diritto di adunarvisi a parlamento, lo stesso per i confocolieri di Rascino che concessero ai Minimi la loro Chiesa intramoenia di Santa Maria di Rascino (divenuta poi san Francesco di Paola), in più pattuendo che non fosse mutato il nome, R. Colapietra, *Antinoriana…op.cit*., 2002 II p.896, 1096.
[470] **O. Antonimi, Architettura religiosa aquilana, I, p.15**
[471] Le funzioni delle Chiese parrocchiali intramoenia erano soprattutto amministrative per i propri confocolieri del relativo locale ed erano integrate nel meccanismo municipale della città, fungendo da sede ufficiale del parlamento delle università. Erano anche luoghi destinati ad accogliere l'elezione delle cariche, ambascerie, esazione fiscale e raccolta delle collette.
[472] Le Capoquarto ,oltre che da parlamento fungevano da seid dei consigli generali del comune I cittadini vi si riunivano periodicamente per trattare problemi di politica interna del comune o dell'Università, anche di minor portata quali l'aggregazione di forestieri al locale o il fitto degli erbaggi della montagna

parrocchiali e del loro utilizzo laico, per cui qualunque spazio diaframmato da colonnati o aperture cappellari sarebbe risultato inutile.

Solo molto più tardi il carattere di sede di adunanze pubbliche iniziò creare problemi, rilevandosi la prima lamentela nel 1741 quando si biasimavano tre parlamenti consecutivi in Santa Maria di Paganica "*nella quale per far sedere a scranna il popolo si è cacciato dal sacrosanto ciborio il Santissimo Sacramento Eucaristico ed altrove indecentemente condotto.*" [473]

Secondo Spagnesi lungo tutto il Cinquecento non si assiste ad attività edilizia religiosa di rilievo ad eccezione del completamento di San Bernardino e della Cappella Branconio in San Silvestro, episodi definiti "testimonianze dell'aggiornamento al fare architettonico romano"[474] ed effettivamente pochissime furono le costruzioni ex novo[475] ed altrettanto poche nel primo trentennio del Seicento[476].

L'arrivo di nuovi ordini in città a volte fu causa di nuove costruzioni: i Serviti avviarono nel 1511 la chiesa dei SS Quattro già scomparsa nel Seicento; i Cappuccini avviarono nel 1611 la costruzione del San Michele oggi distrutto per far posto al Palazzo della Regione ad inizi Novecento e furono trasferiti con le loro opere nella trecentesca Santa Chiara d'Acquili; la piccola San Bernardo dei Cistercensi, oggi spogliata e serrata, fu elevata sulla strada che portava alla Rivera tra il 1607 ed il 1620; nei pressi di Porta Barete sorse San Carlo del Terz'ordine tra il 1617-1622; i Barnabiti, forti delle donazioni nobiliari che vedevano nel loro arrivo in città l'alternativa educativa ai Gesuiti costruirono la piccola San Paolo di Barete, alle spalle di Santa Giusta ed oggi dismessa ma dagli interni barocchi sufficientemente integri. Ad iniziative per lo più nobiliari si dovette la costruzione di Santa Maria della Misericordia nel 1535, simbolo "del voler fare aquilano" dopo il traumatico infeudamento spagnolo; San Girolamo, prima sede della Confraternita di Orazione e morte iniziata nel 1560 e terminata nel 1582; gli stessi nobili costruirono spesso piccole chiese forse più correttamente definibili cappelle

[473] L.Lopez, *Gli Ordinamenti Municipali dell'Aquila dalle origini al 1806*, l'Aquila 1982 p.159.
[474] G. Spagnesi, *L'Architettura barocca*…op.cit., p.516 n.6.
[475] Lo "sventramento urbanistico" imposto da Carlo V per la costruzione del Castello che aveva comportato la perdita del Monastero di Santa Caterina alle Mura, della Chiesa di Santa Maria di Tempera e di Santa Maria la Nova, spinse Paolo III a pronunciarsi affinché i seimila ducati che vennero valutate le chiese perse, fossero raccolti ed utilizzati per la costruzione di Chiese e monasteri sotto lo stesso titolo, con Bolla del 5 febbraio 1536, iniziandosi così la costruzione della nuova Santa Caterina, O. Antonini, santa caterina
[476] Per entrambe le fasi si consulti l'elenco esaustivo che fa ANtonini delle costruzione che definisce "di pianta"

(ad esempio la Santa Maria degli Angeli degli Alfieri), oltre che invadere gli spazi ecclesiastici con le loro cappelle e sepolture.

Furono molto più frequenti i casi di trasformazioni più o meno radicali degli interni, spesso più per volontà mecenatizia familiare che per adeguamento ai nuovi dettati liturgici conciliari.

Nel quadrante Nord Ovest della città, il Trecentesco complesso di San Domenico[477] ed originario Palazzo regio, si pose come punto più alto e limite settentrionale del costruito. L'importanza culturale del nucleo domenicano in città non è ancora stata ben chiarita, ma sicuramente, l'attività artistica cui si assiste all'interno del complesso nella seconda metà del Cinquecento testimonia del ruolo di immagine e devozione che gli tributarono numerose famiglie aquilane, andando oltre la routine di manutenzione e modernamento strutturale: Pompeo Cesura affrescò nel 1560 una *Circoncisione* persa[478] e degli stessi anni dovettero essere l'*Ascensione* ed un "*quadretto con la Croce e diversi putti che stava nella cappella delle reliquie del Sig. Caprini*" del suo scolaro Giovan Paolo Cardone perso[479]e l'*Immacolata Concezione* ad affresco di Troilo Emiliani[480]; agli inizi del nuovo secolo giunsero in Chiesa la bella *Madonna del Rosario*[481]oggi al Museo Nazionale dell'Aquila ed il *San Giacomo minore Apostolo* di Giulio Cesare Bedeschini, (anche questo oggi al Museo Nazionale dell'Aquila e altrimenti identificabile con il *San Giuda Taddeo* indicato nelle guide storiche della città)[482] collocati nella principale Cappella del Rosario a destra dell'altar maggiore (e definita negli atti che ne ricostruiscono la storia *Cappellone[483]*); il chiostro affrescato[484] oggi perso era attribuito al fiorentino Bernardino Monaldi che è

[477] Bibliografia san Domenico: Leosini,O. Antonini, Architettura …,op.cit, L'Aquila 1988 vol.I pp.209-224 ;B. Carderi, I Domenicani a L'Aquila, 1971; Idem, Scrittori Domenicani. Santa Caterina …; r. colapietra, Il complesso conventuale di San Domenico a L'Aquila, BDASP 1999 D

[478] V.Bindi, Artisti Aquilani, L'Aquila 1885 p.90; L. Rivera, Memorie di Raffaello p.294.

[479]ASAq, *Fondo Dragonetti de Torres, Memorie artistiche 1763-1831*, b.148 fasc.2, in carta sciolta n.n.

[480]Ibidem.

[481] Nella prima metà dell'Ottocento il dipinto era ancora nella collocazione originaria come riferito dal Leosini, *Monumenti storico artistici*…op.cit.p.62. Si apprende da documentazione inedita dell'Archivio di Stato dell'Aquila che nel 1897 il dipinto fu trasportato in deposito presso la Chiesa di San Pietro di Sassa (si veda Appendice documentaria, Doc.? e relativa scheda).

[482] Scheda del dipinto n.?

[483]Chini e co. Su capp. Rosario in San Domenico. ASAq, *Fondo Dragonetti de Torres, Memorie artistiche 1763-1831*, b.148 fasc.2, in carta sciolta n.n. riporta come la cappella del Rosario fu la parte rimasta miracolosamente intatta dopo il sisma del 1703

[484]Padre Serafino Razzi, *Viaggio negli Abruzzi*...parla del primo chiostro non ancora affrescato e rifatto ulteriormente nel Settecento, ma neanche la scarna relazione murattiana del 1809 riferisce di decorazioni del chiostro; al Razzi risultava afferscato il secondo chiostro (trascrivi Razzi)

segnalato in città sicuramente nel 1595-1596[485], mentre è firmata e datata 1612 l'*Annunciazione* del Finson[486] (sc.n?).

Nel quadrante Est della città (l'importante quarto di Santa Maria di Paganica), oltre gli interventi cappellari privati della prestigiosa capoquarto e della collegiata di San Silvestro di Collebrincioni, le Chiese di locale di San Leonardo di Porcinari e Sant'Angelo in Vio, nonostante gli interventi di ammodernamento delle strutture[487], non offrono dati significativi, perse già nel XVII secolo. Diviene così un polo urbanistico di rilievo nel locale di Santa Maria la Chiesa di Santa Maria della Misericordia, simbolo della volontà di fare degli aquilani, che sfidando l'oppressione spagnola che aveva messo in ginocchio la città nel terzo decennio, ne posero la prima pietra nel 1528, proseguendo fino alla metà del secolo inoltrata in una serie di campagne di decorazione scultorea e pittorica portata avanti dalle botteghe cinquecentesche di Francesco da Montereale e Saturnino Gatti: lo Sfraio, cognato del Gatti, vi portò a compimento il tabernacolo e la Cappella Burri del 1536, Marimpietro Ciccarone, già scultore alla Rivera e qui pittore implicato stilisticamente con il Maestro del 1557, completa nel 1551 la Cappella Franchi[488]. Dopo quest'exploit iniziale, la Misericordia divenne uno dei nodi focali della rivoluzione oratoriana che la città iniziava a vivere nella seconda metà del Cinquecento che fece però, secondo Colapietra[489] cessare il fervor artistico (verifica sui libri della Misericordia BDASP e scheda di Antonini)

San Lorenzo di Pizzoli, dalla tormentata vicenda conservativa, lungo il Cinquecento sembra vivere un periodo di serenità e operosità, che sulla struttura antica, finalmente completata nel 1509 con l'imponente torre campanaria ad imitazione di quella comunale[490], aggiunge la decorazione pittorica del Mausonio[491] ed acquisisce prima del 1595[492] la propria cappella musicale, in onore ai dettami tridentini propugnati dal Pignatelli; infine da Roma giunse il disegno

[485] Doc.n?

[486]Nota su dipinto e pittore. Moretti/Leosini/Gabbrielli/Serra da trasferire in scheda.

[487]Colapietra segnala la costruzione del porticato in San Leonardo ma la necessità di pesanti restauri già nel 1615; Sant'Angelo in Vio, dopo il periodo di splendore dovuta all'amministrazione del giurista Ottavio Vivio durante cui si modernavano ancora cappelle come quella in pietre bianche e rosse di Poggio Picenze con il dipinto della Resurrezione nel 1601 (Notaio Carlantonio Pandolfi, 28 febbraio 1601), subisce una distruzione ed un abbandono che sono totali segnalati già nella *relatio ad limina* del vescovo de La Zerda del 1685.

[488] G. Pansa, *Quattro cronache e due diari inediti*… p.87; M. Chini, *Silvestro Aquilano*…p.201; Idem, *Documenti di pittori*…pp.114, 125.

[489] R. Colapietra, *Antinoriana*...op.cit, II p.307.

[490] Antinori, Annali XVIII, 37, 22 gennaio 1509.

[491] A. Leosini, Monumenti p. 31

[492]La presenza della cappella è attestata nella *relatio ad limina* del Pignatelli del 12 gennaio 1595.

per il deposito di Sant'Equizio[493], uno dei protettori della città, affidato agli scultori Alessandro Ciccarone e Sante Castagnola[494] dal momento che nella Reformagione del 4 giugno 1602 si denuncia la mala conservazione delle reliquie di San Lorenzo nella cripta umida. L'impresa dell'altar maggiore contenente le reliquie pare assorbire tutte le risorse economiche destinate all'edificio dalla comunità, il quale si avvia a "ruina irreparabile"[495]senza far segnalare interventi rilevanti dal punto di vista decorativo fino a tutto il Seicento.

La chiesa abbaziale di San Benedetto d'Arischia (distrutta nel PR del 1933) è insieme a San Lorenzo di Pizzoli uno dei più importanti edifici ecclesiastici cittadini nel corso del Cinquecento: con ben otto cappelle lungo l'unica navata, di cui sappiamo che due furono erette dalla famiglia Caprini, la prima nel 1506 per volere di Francesco di Giovanni ed un'altra che nel 1716 viene ricordata con un quadro "antichissimo della Concezione e di Sant'Ambrogio[496]: sempre un Caprini, nel 1613 l'abate Gian Carlo commissiona al milanese Battista la costruzione di una balaustra in legno identica a quella della Cappella del Rosario in San Domenico [497].

La modernizzazione Cinquecentesca dell'architettura preesistente e di quella di nuova costruzione[498] consistette principalmente nell'apertura di nicchie ed altari lungo il perimetro murario (nella visita del vicario apostolico Ercole Lamia del 1577 sono citati 17 altari in San Marciano e 14 in Santa Maria di Roio), e più raramente l'inserzione lungo le fiancate delle aperture cappellari, che

---

[493] Notar Thilis 29 gennaio 1600

[494] (Da integrare con testamento Branconio Cesare 1631) Antinori XLVII t. 2 c.908, XXI 354.
1603: reliquie di Sant'Equizio ancora nella cripta sotterranea di S.Lorenzo di pizzoli xciò si deliberò di stanziare 250 ducati per dotare il Santo di deposito degno pari agli altri protettori (Ciurci Stor. Aquil.L.4 a.1602 Cesura Sommario degli annali aquilani l.7 a.1603) e si fece quello ancora al tempo dell'antinori in piano della chiesa (cappella in cui il priore della chiesa spese ulteriori 700 ducati)ove si trasferirono solennemente le reliquie nel 1608 (Riformag. 4 giugno 1607). Nella processione della Nunziata del 1616 il Vescovo chiese l'uscita dei Santi Protettori contrariamente al solito e mancando S.Pietro Celestino uscì per primo S.Equizio.**

**nel 1618 fece la città scolpire nel deposito di Sant'Equizio le arme e le statue che vi sono da Pietro Francese (libr.Straord. 30 dic.1618) (Ciurci st.aquil.lib.4).
Nel 1635 oltre al deposito di pietra levate le reliquie di Sant'Equizio dall'antica Cassa di legno la quale si doveva annualmente aprire nella festa di lui, e si esponevan con ciò troppo le reliquie stesse furono riposte in cassa d'argento adorna di figure a bassorilievo con cristalli da due parti pe' quali si veda senza c'abbia ad aprirsi la cassa in tal festa.
C.911: Nel 1609 nuovo ornamento is fece al deposito di sant'Equizio per mano degli scultori di Poggio Picenze e s'intenderà forse la balaustra (N.Jo.Vincenzo Paganic(?) opp.Paparisc. 10 agosto 1609. La chiesa di S.Lorenzo di Pizzoli ebbe forse come precedente denominazione S.Maria ad triticum come da test. In Jo.Marino di pizzoli 1480 f.999.

[495]

[496]Notar Zampetti 28 maggio 1716, già in R. Colapietra, *Antinoriana*… op.cit. p.284 n.77.

[497]Ibidem n.78, Anton Francesco Incordati, 19 gennaio1613.

[498] O. Antonini, Architettura religiosa…, op.cit. 1987 II p.400 ss. offre un'elenco delle costruzioni ecclesiastiche ex novo del 500 aquilano, che non superarono il numero di 15, anche per la saturazione territoriale del patrimonio preesistente e per le frequenti fasi di spopolamento della città nel XVI secolo.

generarono trasformazioni più rilevanti nel caso delle chiese parrocchiali o confraternali ad aula unica: in ogni caso i maggiori arricchimenti artistico-monumentali furono dovuti al mecenatismo ed alla devozione principalmente aquilana come risulta dai testamenti spogliati da Colapietra, al contrario degli spagnoli residenti per motivi per lo più militari e politici che si impegnano maggiormente in cerimoniali e pratiche esteriori[499].

Anzi, la *longa manu* spagnola non gradiva forse tanto sfoggio di prestigio, ricchezza e cultura e avvalendosi del vescovo De Rubeis (si ricordi che i vescovi aquilani furono di nomina regia spagnola) nella *relatio ad limina* del 1601 "*Templa civitatis, ac Diocesis plena episcopus invenit altari bus, quae non solum ex ipsis ex locis incongruis, sed qua perpetuo nudata, et absque ulla suppellectilis requisitis ad ibidem sacra peragenda necessariis tenent, maxima quasi fuerunt deformitatem illasque aspicientum oculos offendiunt.Honc Episcopus iam magnam illos partem (Ecclesias qualitate inspecta) dirui, demolirique fecit*"[500].

Il terremoto del 1703 danneggiò pesantemente il cuore ecclesiastico 300sco di San Bernardino[501], San Domenico, Santa Maria di Collemaggio, Santa Maria di Paganica (capo quarto), San Silvestro (chiesa di locale), il valore simbolico delle quali spinse immediatamente la cittadinanza ad una ricostruzione rispettosa che ne mantenne inalterate le caratteristiche esterne e dello spazio interno senza trasformazioni tipologiche.

Più grave fu l'incidenza del piano regolatore del 1933 caratterizzato da sventramenti e distruzioni[502], aggravato dai restauri morettiani filomedioevisti tra gli anni'60 e '70 del 900, che nella volontà di annullamento della *facies* barocca coinvolsero più o meno consapevolmente anche le fasi cinquecentesche, definite acutamente dall'Antonini *sui generis* per la salvaguardia delle funzioni civiche

[499] R.Colapietra, *Gli Aquilani d'antico regime davanti alla morte*, L'Aquila 1984, p.58 cita il testamento dello spagnolo Giovanni Laines (in ASAq, Noatio Cosmo Gizzi, 15 giugno 1587) che lascia ornamenti ecclesiastici e calici, "secondo un'usanza tutta spagnola, il resto solo disposizioni patrionilai, una convenzione spagnola priva di significato spirituale".

[500] O. Antonini, *Architettura religiosa…,* op.cit. 1987 II p.405 riporta senza estremi di due provvedimenti ecclesisatici del 1638 e del 1695 per la regolamentazione della costruzione di cappelle ed altari.

[501] A San Bernardino iniziano i lavori nel 1704 ed è accertata la presenza del romano Giambattista Contini nel cantiere che aggiunse le cappelle laterali alle antiche tre navate e reinterpretò il vano ottagonale del transetto.. A. del Bufalo, vd.Atti convegno 1975, A.M. Centofanti Verini, *Note alla storia della Basilica di San Bernardino*, in BDASP LVII-LIX , 1967-1969 pp.? . A Santa Maria di Collemaggio i lavori iniziarono nel 1706, a San Domenico nel 1712 con l'attività del milanese Piazzola, ma in questi casi non si conoscono nomi di architetti e restauratori. G. Spagnesi, *L'architettura Barocca*…op.cit. p.507.

[502] G. Stockel, Il centro storico dell'Aquila… p.

che traspare dai documenti[503], nonostante gli adeguamenti architettonici e decorativi.

La Basilica di Collemaggio e San Pietro di Coppito nei restauri morettiani[504] persero interamente la loro *facies* barocca e con essa le cappelle laterali, aggiunte cinquecentesche al tipico organismo ad aula unica delle chiese di locale[505]; nel testamento dell'aquilano Giovan Vincenzo Puppa (1595)[506] è richiamata la cappella di famiglia in San Pietro di Coppito *sub tituli Sancti Johanni Baptista* "*e far depingere nel muro a torno le medesime figure che sono la presente in tavola et de più Sancto Antonio de Padova et del Beato Vicenzo dell'Aquila che al presente il suo corpo sta a San Giuliano*": la scomparsa della cappella e della sua decorazione rende di difficile identificazione anche la pittura su tavola dell'altare, sicuramente precedente, e lascia ipotizzare che la nuova decorazione ad affresco da farsi con l'inserimento di Sant'Antonio e del Beato Vincenzo sia in tono con il culto oratoriano agli albori e con il riflesso del culto per i corpi santi che si andava diffondendo nella Roma baroniana; sempre in San Pietro di Coppito lo spagnolo Torquato Bernal commissiona allo scultore romano Ardelio Bellini una "cappella sub organi", che appare nel documento piuttosto come altare ligneo dorato a mò di cantoria[507]. Stesso dicasi per San Silvestro di Collebrincioni, dove sopravvivono la Cappella Branconio *in cornu evangelii*, la Cappella del popolo[508] ed un lacerto datato 1582 in controfacciata, generando un'ulteriore difficoltà nell'individuare titolazioni e patronati delle Cappelle, la collocazione originaria di opere poi spostate e di conseguenza la committenza, causando la difficoltà di ricostruzione stilistica di una fase storica così negata.

Senza insistere ulteriormente sulle discutibili attività di conservazione ed interpretazione del patrimonio del secolo scorso[509], si può fortunatamente seguire ed apprezzare oggi il risultato delle trasformazioni dell'Aquila medievale tre e quattrocentesca in una città artisticamente moderna in alcune Chiese, aiutati dai ritrovamenti documentari .

---

[503] O.Antonini, *Architettura aquilana*…p.404

[504]La documentazione fotografica precedente ai restauri è in G. Spagnesi-P. Properzi, *L'Aquila-Problemi di forma*…op.cit.pp.250-251.

[505] G. Spagnesi, *L'Architettura barocca*…op.cit., p.502 inserisce San Pietro di Coppito nei rifacimenti settecenteschi degli organismi a pianta longitudinale, dove le due cappelle per lato sulla navata unica si immettevano con un arcone trionfale nel vano cupolare, contratto da un transetto appena accennato.

[506]ASAq, Notaio Federico Valla, 12 settembre 1595, b.243, vol.XX c.278.

[507] ASAq, Notaio Colapietra II p.293.

[508] Stefania Paone Arianna Petraccia in *Kunstchronik* in corso di stampa

[509] Si veda per una rassegna delle posizioni critiche espresse in merito MarioMoretti, *La Basilica di Santa Maria di Collemaggio*, Roma 1973.

Oltre le iniziative private difficilmente individuabili, mi pare di poter a ragione sostenere che la principale attività di trasformazione e rinnovamento artistico dell'edilizia ecclesiastica nella seconda metà del '500 riguardò le coperture.
La maggior parte, se non la totalità delle Chiese aquilane, dalla Cattedrale fino all'ultima parrocchiale, aveva affrontato il Cinquecento con le proprie vecchie coperture a capriate lignee, in pochissimi casi con volte in muratura a crociera: queste andavano diffondendosi dove mancavano, principalmente in vista delle aperture cappellari, ma la temperie conciliare parve rilanciare l'esigenza di grandiosi soffitti lignei, che furono la trasformazione più vistosa ed elaborata per alcunie Chiese, prima fra tutte San Bernardino.
I soffitti lignei decorati vivevano nella Roma di Pio IV e Pio V una nuova felice stagione, sia come monumentale testimonianza delle committenze cardinalizie, ma soprattutto perchè ritenuti le soffittature originali delle prime basiliche cristiane erano dunque ritenute "archeologicamente" idonee alla restaurazione dei più antichi insediamenti ecclesiastici[510] : di tale tendenza furono i principali artefici i Medici[511], che ne inaugurarono il prototipo in Santa Maria della Navicella (già *titulus* mediceo), restaurato dal Granduca Ferdinando nel 1566, e teorizzata compiutamente dal Borromeo nel 1577 che affermava "Lacqueata tecta in ecclesii construi, cum basilicarum quarundam Romanarum usus docet"[512]. Il senso del riutilizzo delle forme ritenute più antiche avviava quel progetto di voluta continuità tra la Chiesa "pura"delle origini e la Chiesa Apostolica del secondo Cinquecento che caratterizzò anche l'Aquila.

Alla fine del Cinquecento San Bernardino era ancora un cantiere aperto sia in facciata, che negli interni e nei locali di servizio dell'annesso convento, nonostante la maggior parte delle cappelle fosse conclusa; ciò che dai documenti risulta essere stato più a cuore alla fine del secolo ai procuratori della fabbrica bernardiniana fu indubbiamente la sistemazione della soffittatura della nave centrale e della zona del coro, forse anche incoraggiati dalla pericolosità della

[510] Dorigen Caldwell, *Between Council and Court: aspects of Medici patronage in Rome during the pontificate of Pius V*, in *Il tempo di Pio V*…op.cit., 2006 p.143.
[511] L'arte dell'intaglio del legno vive una stagione particolarmente felice nela Firenze medicea di secondo Cinquecento, Maddalena Trionfi Honorati, *Note sui maestri legnaioli*, in AA.VV., *Le Arti del Principato mediceo*, Firenze 1980 pp.371-382.
[512] Carlo Borromeo, *Instructiones fabricae et suppellectilis ecclesiasticae*, in *Trattati d'arte del Cinquecento*, III, a c. di P.Barocchi, Bari 1962 p.13.

cupola a cui si dovette porre rimedio[513]; il solito Colapietra[514]cita un irreperibile contratto tra i procuratori della Chiesa di San Bernardino ed il fiorentino Orazio Valla che nel 1587-1589[515] scolpisce in tiglio un soffitto a modello di quello dell'Aracoeli per 1228 ducati: che il modello fosse quello della Basilica romana è confermato dal contratto stipulato con i procuratori per la pittura e l'indoratura del soffitto dal fiorentino naturalizzato romano Simone Lagi nel 1598(Doc.?)[516], che allegò un bel disegno progettuale (Sc.n?)[517] che permette di ipotizzare vagamente come fu la nave centrale di San Bernardino prima che il sisma del 1703 la distruggesse.

La decorazione della nave centrale di San Bernardino assorbì ingenti risorse economiche[518] vista l'enormità dell'impresa e soprattutto subì vari attacchi in forma di perizie, dirette a dimostrare la sperequazione tra la spesa preventivata ed il risultato finale ottenuto: Simone Lagi venne sostituito immediatamente dopo la prima richiesta di perizia[519], avendo fatto in tempo insieme al socio Fabio Romano a coprire poca superficie che subentrò nel dicembre dello stesso anno il romano Giovanni Satarelli[520], artefice delle dorature del soffitto ligneo della Navata centrale di San Giovanni in Laterano[521], dell'Oratorio del Crocifisso di San Marcello di Roma dove compare già Fabio doratore[522].

---

[513] In ACA, Libro delle Riformagioni, in data 15 novembre 1590 si segnala la pericolosità della cupola.

[514] R.Colapietra, *Antinoriana* ...op.cit., 2002, II, p.451.

[515] In Appendice Documentaria doc.? si segnala la sua presenza in città .

[516] Lagi, pur ricorrendo spesso nel primo trentennio del Seicento romano all'interno di imprese Barberiniane, è molto poco noto. Il rinvenimento del disegno può essere occasione per avviarne una prima ricostruzione. L'ultima nota in ordine cronologico si deve a Sonia Amadio, Silvia Bruno, *Le qualità della prima bottega cortonesca*, in «Paragone», a. LVII, 68, 2006, p.40, p. 45, p.57 nn.5-7, p.62 n.63. Pier Nicola Pagliara, *Monterotondo*, in *Storia dell'arte italiana-Inchieste sui centri minori*, vol. 8, Torino 1980, p.267 n.10. Deoclecio Redig De Campos, *I Palazzi Vaticani*, Roma 1967, pp. 215, 217 sull'attività durante il papato Barberiniano nella Galleria delle Carte Gegografiche, i rifacimenti nella Torre Pia e dei Venti insieme a Vincent Adriaensz e collaboratori, peraltro già in Otto Pollak, *Die Kunsttätigkeit unter Urban VIII*, 2 voll., Vienna 1927-1931, pp. 269, 308, 341, 354, 604.

[517] Il disegno a penna acquerellato allegato al contratto è stato rinvenuto dalla scrivente grazie alla cortesia e disponibilità di sempre del personale dell'Archivio di Stato di L'Aquila, in particolare la Dott.sa Gianna Lippi e il Sig. Paolo Seccia, è in A.C.A (Archivio Civico Aquilano), U 86. La trascrizione del documento è in chiusura di testo.

[518] La numerosa documentazione citata da Colapietra (Antinoriana II p.451) non è interamente rintracciabile; si è scelto comunque di trascrivere solo gli atti di diretta pertinenza storico-artistica e citare solo con gli estremi quelli di pertinenza all'argomento ma non indicativi di dati artistici.

[519] ACA, R 1 c. 19 recto, in App.Doc.

[520] L'Atto in App.Doc. n. trascritto per testimoniare ulteriormente se ancora ce ne fosse bisogno della mobilità delle maestranze artistiche tra L'Aquila e Roma, ASAq Notar Thilis 17 dicembre 1598, b.406 vol. XVII

[521] AGOSTINO BERTOLOTTI, *ARTISTI BOLOGNESI FERRARESI ED ALCUNI ALTRI DEL GIÀ STATO PONTIFICIO IN ROMA NEI SECOLI XV, XVI, XVII*, 1886, RIST.ANAST. FORNI EDITORE BOLOGNA1974, P.68 CITA GIOVANNI SATARELLI 1578-1591

[522] Josephine von Hennenberg, *L'oratorio dell'Arciconfraternita del Santissimo Crocifisso di San Marcello*, Roma 1974 pp. 85, 107 dove satarelli fu impegnato dal 1583; si noti che il soffitto fu intagliato dal Boulanger tra il 1573 ed il 1576, bidem pp.99-100.

Fin da questa prima sostituzione (a cui seguirono nel 1603 Michelangelo Bernardini[523] immediatamente sostituito dal napoletano Giulio Cesare de Bonis nel 1604[524] ed in ultimo e definitivo da Domiziano di Gian Paolo Pace nel 1606[525]) era evidente l'avversione e la critica implicita allo sfarzo di cui si accusavano i procuratori bernardiniani, mossa dalle fazioni filo spagnole impegnate in quegli anni a far accettare l'ordine gesuitico a L'Aquila, roccaforte del francescanesimo.

La polemica mossa dai gesuiti[526] è inquadrabile nel clima di riforma post tridentino che richiese agli ordini particolare "senso etico" nell'amministrare la beneficenza elargita dalle classi abbienti per il rinnovo delle strutture ecclesiastiche[527]; in questo senso l'impresa del soffitto di San Bernardino è giustamente interpretabile quale «affermazione di *libertas*, di autonomia tanto dagli spagnoli quanto dai Gesuiti e dal vescovo»[528] , arrivando a interpellare il romano Cardinal Piatti[529] perché intercedesse presso la Sacra Congregazione dei Riti per un salvacondotto per gestire liberamente le risorse derivate dalle elargizioni nobiliari, nello specifico dei Baroni Masci Casella[530]. La *querelle* parve

[523] ASAq,Notaio Francesco Incordati, 5 e 23 maggio 1603.

[524] ASAq Notaio Martio Angelini, b.342 vol.XXXIV cc.374 r.-cc.376 v.

[525] ASAq Notaio Martio Angelini, 11 settembre 1606 , b.344 vol.XXXVI c.576 (nuova segnatura) *Conventio pro Conservatori, Guardiano et porcuratoirbus S.Ti Bernardini cum Antonio Camione, dei XI mensi septembri Agle et PP. In p.o claustro venerando Conventus et Ecc.ie Sd.ti Bernardini…interveniens economi et porcuratoris eiusdem conventus et ecc.ie S.ti Bernardini de agla ex una parte et M. Antonius Camione mediolanensis colente dicta civitate ex altera parte..esso mastro antonio pormette et solennemente se obbliga alli p.ti conservatori guardiano et procuratori de fare le volte a crociera in le doi navi piccole della detta ecclesia de Sancto Bernardino da capo a piede et quelle darle fatte stabili ferme e forti bene lavorate***.*** La nave centrale si presume finita visto che si provvedeva alle coperture delle navatelle, complete di intonaco lisciato.

[526] La polemica era giustificata dall'ordine gesuita in virtù del criterio di funzionalità nella progettazione e decorazione delle fabbriche che l'ordine fece proprio e derivava parimenti alla necessità dei soffitti lignei nelle *Instructiones fabricae e suppellectilis ecclesiasticae* di Carlo Borromeo, M.L. Gatti Perer, *Le Istruzioni di San Carlo e l'aspirazione classica nell'architettura religiosa del '600*, in Stefano Bottari a c. di, *Il mito del classicismo nel Seicento*, Firenze 1964, pp.102-123. Per quest'aspetto si consulti l'intera quarta sezione *Giuseppe Valeriano, architetto e Pittore Aquilano (1542-1596)* , in Filippo Iappelli e Ulderico Parente a c. di, *Alle origini dell'Università dell'Aquila. Cultura, Università, Collegi gesuitici all'inizio dell'età moderna in Italia meridionale*, *Atti del Convegno di studi promosso dalla Compagnia di Gesù e dall'Università dell'Aquila nel IV Centenario dell'Istituzione dell'Aquilanum Collegium (1596)*, L'Aquila 8-11 novembre 1995, Roma 2000, pp.589-783.

[527] Richard Bosel, *L'Architettura dei nuovi ordini religiosi*, in Aurora Scotti Tosini a c. di, *Storia dell'Architettura*, Electa 2005, pp.48-52, l'autore ha definito quest'atteggiamento quando tenuto come «autocoscienza degli ordini religiosi».

[528] Raffaele Colapietra, *Antinoriana-…op.cit.*, L'Aquila 2002[II], II p.451.

[529] Flaminio Piatti nacque nel 1552 a Milano di famiglia nobile; dopo una notevole carriera come avvocato concistoriale (1583) e Auditore della sacra Rota (1586) , ricevette il cappello cardinalizio nel 1591 con la diaconia tradizionalmente medicea di Santa Maria in Domnica,Morì nel 1613 ed è sepolto nella Chiesa del Gesù di Roma. *Hierarchia Catholica Medii et Recentioris Aevi***,** Monaco, Sumptibus et Typis Librariae Regensbergianae, 1935, ristampa Padova, 1960, III, pp.54, 74 , IV, 41, 42, 45, 51.

[530] La vicenda della *ricusatio* della Cappella in San Bernardino della cappella dei Baroni Masci Casella, oltre che nelle lettere del Cardinal Piatti in App.doc., si evince dall'atto stipulato tra il Barone e i Procuratori di

concludersi con lo stabilire in aperta polemica antigesuita i festeggiamenti bernardiniani per il gemellaggio con Siena nel 1610, in coincidenza con la solenne beatificazione di Ignazio di Loyola**.**

Il Satarelli, tuttavia continuò a lavorare in città in Santa Giusta per l'imponente capo altare commissionato da Scipione Gentile. Che il soffitto fosse quasi al termine nel 1606 si desume dal testamento di Donna Caterina Ossorio[531] che lascia una somma considerevole per completarlo, tanto da meritarsi la sepoltura nella cappella di San Bernardino, ed è certamente terminato nel 1614, quando Massonio scrive che "la nave di mezzo è un soffitto si vagamente e si riccamente indorato che genera meraviglia a chiunque lo miri al pari di quell'altro si ammiri nelle più famose città d'Italia" [532]. La scelta di maestranze fiorentine (l'ignoto Orazio Valla attivissimo in città e Simone Lagi) provenienti da Roma può essere variamente motivata: in primo luogo la tradizione medicea delle grandiose soffittature lignee ecclesiastiche poteva correre anche sul filo dei rapporti che la Magistratura Aquilana ebbe con la famiglia Medici[533], che si prodigò per la canonizzazione dell'altro illustre francescano, Giovanni da Capestrano, in secondo luogo il richiamo al soffitto ligneo della Basilica romana dell'Aracoeli non è casuale, essendo questa la Basilica francescana aristocratica per eccellenza, interessata dall'imponente rifacimento del soffitto ligneo commissionato dal senato e dal popolo romano in onore della vittoria di Lepanto del 1572 di Marcantonio Colonna[534] e messo in opera nel 1578 dall'ebanista francese Flaminio Boulanger, altrimenti noto come Flaminio Gallo e già autore del tabernacolo dell'Aracoeli su disegno di Girolamo da Carpi nel 1552[535].

La notizia è fondamentale poiché permette di retrodatare con certezza i rapporti con Roma per l' "ammodernamento ecclesiastico" aquilano ante 1584, data del contratto tra i procuratori di Santa Maria di Collemaggio e lo scultore francese Guillame de Poyeret di Aix en Provence (nell'atto definita *Champagna*)

San Bernardino in

[531] ASAq, Notaio Giacomo Ritiis, 20 settembre 1606.

[532] Salvatore Massonio, Vita morte e miracoli di San Bernardino…p.91

[533] ACA U68, *Lettere Varie*, C.7 r.: Don Antonio Medici si offre di adoperarsi a Roma per la canonizzazione di San Giovanni da Capestrano, datata Firenze, 13 maggio 1594; C.9 r.: Ferdinando I Medici rassicura la magistratura di aver caldeggiato il suoi ambasciatore a Roma per seguire ed implementare la causa della canonizzazione di San Giovanni da Capestrano, datata Firenze, 28 maggio 1594.

[534] Le vicende costruttive del soffitto dell'Aracoeli sono riportate da P. Mazio, *Notizie sulla Chiesa di Santa Maria in Aracoeli*, op.s.d. reperito in Fondazione Besso (R.op.2638), con notizie tratte dall'Archivio di casa Altieri.

[535] Carlo Pietrangeli, *Il tabernacolo cinquecentesco dell'Aracoeli al museo di Roma*, in *Bollettino dei Musei Comunali di Roma*, 1961. Laura Russo, *Santa Maria in Aracoeli*, Roma 2007 pp. 43,47,133.

che si impegna con i procuratori di Collemaggio per completare la struttura lignea già commissionata all'ebanista *Flaminio Gallo de Urbe* , forse identificabile nella cantoria lignea riccamente intagliata nella navata centrale della basilica celestiniana e di cui si tratterà oltre.

"(...)Soffitto e coro sono dunque le parole d'ordine con cui San Bernardino affrontava il nuovo secolo(...)"[536]: il coro ospitò la grandiosa Crocifissione del fiammingo Aert Mytens (sc.n) commissionata nel 1599 ed eseguita entro il 1600 (App.Doc.) [537] A CONCLUDERE LA SERIE DELLE NOVITÀ 500SCHE DELLE CAPPELLE, TERMINATE GIÀ DA TEMPO[538] e contenenti i dipinti, di Pompeo Cesura e dei suoi seguaci(sc.NN?), di Bedeschini (sc.NN?), del Mytens e compagni (sc.nn?). La *querelle* sulla decorazione del soffitto, protrattasi fino al primo decennio del Seicento, dopo il "polemico" arrivo del Gonfalone su seta di Francesco e Raffaello Vanni nel 1610 (sc.n) ebbe forse l'effetto indiretto di sposate l'attenzione dei procuratori sul più defilato Refettorio del Convento, prima sede di una scuola "parauniversitaria" di estrazione oratoriana, che vide snodarsi la sua decorazione da cielo a terra da questo primo decennio di Seicento fino al 1670, quando lo *studium* bernardiniano venne consacrato istituzione universitaria, anche grazie alla presenza vivificatrice del Cardinal Pompeo Colonna[539] .

In tutte questa attività notarili tra procuratori della Fabbrica bernardiniana ed artisti è sempre presente tale Ardelio Bellini, scultore romano " *residens Aquilae*"[540], di cui rimane la *Pietà* lignea in San Marco, pesantemente restaurata, autore di un perso tabernacolo ligneo[541], del nuovo soffitto della Cattedrale.

Tra le poche realizzazioni ecclesiastiche del Seicento aquilano la più importante fu sicuramente la Chiesa di Santa Margherita del Gesù, impostata sull'antica chiesa di Santa Margherita della Forcella e rimasta incompleta della facciata, con

[536] R.Colapietra, *Antinoriana*…op.cit 2002[II], p.451.

[537] Gli estremi documentari della commissione al Mytens sono noti fin dalla citazione che ne fece Colapietra nella prima edizione dell'*Antinoriana* (1978) ma mai trascritti, per cui si provvede in Appendice Documentaria.

[538]Marimpietro Dragonetti nel suo testamento del 1591 (ASAq, Archivio Nardis- Carte Dragonetti carta 92) ordina il *rifacimento* della Cappella della Concezione, già Antonelli, Caprini e poi Benedetti Colapietra segnala come ultima "consacrazione aristocratica" nel tempio bernardiniano l'acquisto del Barone Fibbioni della Cappella di San Paolo dopo una fortunata attività commerciale e speculativa .

[539] R.Colapietra, *Antinoriana*…op.cit.2002 [II] , p.449.Per l'intero ciclo mosaico e l'Immacolata Concezione in volta dalla funzione decorativa di ambiente "privato e accademico di studio", Arianna Petraccia, *Il Refettorio del Convento di San Bernardino a L'Aquila: Simone Lagi, Gregorio Grassi, Stefano Pandolfi,* in *Il barocco negato*…op.cit.2007 in corso di stampa.

[540] Così definito nell'atto tra il Mytens ed il Van Rantvick, in App.Doc.

[541]Non è stato possibile rinvenire l'atto citato da Colapietra*, Antinoriana*...op.cit.2002 [II] p.452.

l'annesso Collegio dei Gesuiti che importarono in città di modelli gesuitici con un'ambizione in più: se compiuta la sua cupola sarebbe dovuta svettare quale emergenza antitetica a quella bernardiniana[542], mentre le campagne decorative interne furono avviate nei decenni centrali del Seicento, in netto ritardo rispetto alla fioritura bernardiniana contro cui la Societate Jesu parve volersi accanire.

Nonostante le imprese decorative rinascimentali avessero ravvivato l'ambiente, la Cattedrale internamente rimaneva sostanzialmente tardogotica ed inadatta al trionfalsimo controriformato; nella seconda metà del secolo l'Alfieri nella sua *Istoria sacra*[543] (1590) segnala un *San Giorgio che uccide il drago* di Cola dell'Amatrice ed un *Sant'Eusanio* di Pompeo Cesura, affrescati su due pilastri: i corpus noti dei due pittori fanno pensare che sia piuttosto l'inverso, il *San Giorgio* da attribuirsi al Cesura anche in vista dell'incisione del De Sanctis (sc.n?), il *Sant'Eusanio* all'amatriciano, ancora in città nel quinto decennio del secolo e già provato nelle figure isolate e paratattiche di Santi.

Il rilancio di questa situazione languente si deve al Vescovo De Acuña (1561-78) , che iniziò dalla splendida sacrestia in noce intagliata ricordata ancora nelle Constitutiones Synodales di Del Pezzo (..)[544] : "*Nobilissimam et magnificam sacristia extruxit ubi totum opus ex nuceis asseribus fabrefactum ac poerfectum coelatum artificio…admiramur*"; il primo atto risale a dopo la morte del Vescovo[545] e l'intera opera si prolungò fino al primo decennio del Seicento, tanto da poter essere coronata da un'iconica Vergine con il bambino del Bedechini **.**

Il vescovo Racciacaris (1578-1592) decise l'innalzamento del tetto e rifacimento della navata centrale, già commissionata dall'Agnifili e decorata nel secondo Quattrocento[546], che sempre il Del Pezzo descrive come *"artificio sum cathedralis ecclesiae lacunar liberalissimae ac magnifice admodum extruendum curavit"*. Il 9 dicembre 1589(per atto di Notar Thilis) parte il primo ordine di legname. La *Relatio ad limina* del 1596 del vescovo Pignatelli parla di "lacunar (laquear) perpulchrum" appena deciso che nel **1602 (19 dicembre in Notar Cappa)** si

[542]Si veda M. Centofanti, *Puntualizzazioni sui caratteri ed i modelli spaziali dell'Architettura gesuitica-L'Aquilanum Collegium e la Chiesa di Santa Margherita*, in *L'Architettura in Abruzzo e nel Molise*… op. cit. ,vol. II p.?.

[543] La trascrizione in App.Doc.

[544] Constitutiones Synodales p.62

[545] In R. Colapietra, *Antinoriana*…op.cit. 2002 [II]. ASAq Notar Grascia 9 febbraio 1580.

[546] A.Leosini, *Monumenti*…op.cit.1848 p.134. Mario Chini, *Silvestro Aquilano*, 1954 pp. 120 ss. da una prima linea dell'attività in Cattedrale dopo il 1461 segnalato da Leosini per le imprese Agnifili.

impegna ad eseguire il romano Ardelio Bellini[547] su struttura portata a termine dal fiorentino Orazio Valla[548] . Il Bellini avrebbe interrotto il lavoro, che sarebbe ripreso nel 1610 (Notar Cappa 2 novembre 1610), ma per mano di Giovambattista Carinola da Guardiagrele, che insieme al soffitto si impegna per una statua lignea di San Giorgio.

Dal punto di vista pittorico non si segnalano episodi di rilievo dopo l'impresa nella Cappella del Corpo di Cristo risalente ormai al 1537[549] nel 1598[550] iniziò il trasferimento di dipinti originariamente collocati nella "pretura" di San Massimo, destinati forse ad una *Galleria* del Palazzo del Magistrato; nel 1604 arriva il mediocre dipinto di Giuseppe Donati dei *Miracoli di San Silvestro* su commissione del notabile aquilano Gaspare Floridi[551]: in effetti, in quella che avrebbe dovuto essere la maggior chiesa aquilana **i**n questo primo scorcio di Seicento l'interesse pare catalizzato verso l'assunzione di musici e maestri di cappella ed arredi lignei, e anche i lavori nella cappella dei Milanesi intitolata ai Santi Ambrogio e Carlo appartengono al Seicento inoltrato, come i lavori lignei, pittorici e di stucco, per presbiterio e coro che si decidono nel 1650 circa; secondo Colapietra[552] la cattedrale dei SS.massimoe Giorgio ".. non era, e non sarebbe mai stato, il maggior tempio aquilano (una sfasatura che fa da perno a tutta la storia religiosa, e non solo ecclesiastica della città)…", tanto che nella Campagna di ricostruzione post sisma 1703 furono rpivilegiate altre cheise, indicando quanto meno fosse sentita la Cattedrale, simbolo dell'imposizione vescovile filospagnola[553].

La Chiesa di Santa Giusta è uno degli esempi di trasformazione che ci giunge integro e che dopo essere stata danneggiatissima nel sisma del 1461 rimase così *ruinata* ed incerta fino agli ultimissimi anni del Cinquecento quando arrivò da Roma, dove era chierico in Santa Maria maggiore, e ne divenne prevosto

[547]Documento in Leosini p. 134

[548] Già attivo sia per il soffitto dell'Annunziata in **Giovambattista Rainaldi, 9 ottobre 1592** che per San Bernardino.

[549] M.Chini, *Documenti*…op.cit.1929, p.

[550] ACA (R 1 c. 27 recto) in App.Doc.

[551] Ho rintracciato il dipinto nei Depositi del Museo Nazionale d'Abruzzo , ma a causa del sisma del 2009 non è possibile riprodurlo fotograficamente. L'atto di commissione è in notar Angelini 23 febbraio 1604 b.342 vol.XXXIV, c. 144 nuova segnatura 23 febbraio 1604.(App.doc?)

[552] R. Colapietra, ANTINORIANA II p.393)

[553] Su restauri settecenteschi e notizie di mutamento in cattedrale vd. G.Spagnesi, L'Architettura barocca a L'Aquila, in Atti del Convegno 1975

Scipione Gentile che ebbe in animo di ripristinare modernamente l'antica capo quarto.

Nel 1596 iniziò la sua opera di recupero della Chiesa dalla Cappella della Madonna delle Grazie per motivi di affezione devozionale e ne lascia una cronaca precisa nei libri Amministrativi della Parrocchia di Santa Giusta[554], che compilò dal 1600 quando divenne procuratore della Chiesa[555] , dove riporta di aver provveduto alla sistemazione dell'antico affresco in nuova cappella dotata di altare e quadro (plausibilmente la copia tardo cinquecentesca della *Salus Populi Romani* di Santa Maria Maggiore qui attribuita al Monaldi (sc.n?).

A questo che sembra essere il primo rifacimento cappellare in Chiesa può collegarsi il contratto (in App.Documentaria) del 1598 tra Scipione Gentile e Ascanio di Sante Castagnola e Luigi di Marimpietro Ciccarone che avrebbero dovuto eseguire e mettere in opera per lui *una cappella della qualità del disegno posto nel libro di Sebastiano bolognese nel libro sesto che fa di scoltura di cappelle et altro a carta 435 nella prima faccia.* Il richiamo all'opera del Serlio merita una precisazione[556]: il Sesto Libro citato non riguarda architettura e decorazione ecclesiastica, bensì tipologie abitative, e rimase in forma manoscritta in tre versioni, mentre il *Quinto Libro di diverse forme di Tempij Sacri, secondo il costume cristiano* tratta di architettura ecclesiastica, pubblicato in Francia nel 1547 con dedica a Margherita di Navarra, sua mecenate e protettrice ; l'architetto redasse il libro già in Italia con disegni che risalgono al Peruzzi ed al Sangallo prima del Sacco ,configurandosi quale *trait d'union* tra Roma ante 1527 e la generazione successiva di Vignola e Palladio, progettualmente di "qualità mediocre" e riguardando soprattutto facciate[557]. Più singolare la pertinenza del Settimo Libro[558] che riguardava problemi specifici di progettazione ed in particolare di restauro e riprogettazione su preesistenze come avrebbe dovuto essere in Santa Giusta mentre il Libro Straordinario secondo Sabine Frommel presenta 50 modelli di portali in cui è evidente la manierista licenza alla regola che li caratterizza, fornendo un prontuario di modelli decorativi. L'errore di

[554] In Appendice documentaria con riferimenti bibliografici.

[555] Nel 1600 sempre il Gentile accettò la carica di procuratore della Chiesa affidatagli dal de Rubeis, con l'obbiettivo di riparare la Chiesa "ridotta a tale stato che nemeno ha la Croce",Libro Amministrazione 1 f.10, Archivio Parrocchiale Santa Giusta

[556] Sabine Frommel, I libri sesto settimo e ottavo e il Libro straordinario.L'evoluizone dello stile pp.349 ss. in Sebastiano Serlio, Milano 1998.

[557] Arnaldo Bruschi, *Le Chiese del Serlio*, in *Sebastiano Serlio*, a c. di C.Thoenes, Milano 1989 pp.169-189.

[558] Per il settimo Libro del serlio si veda Sabine frommel, I libri…op.cit 1998 p.352 con la relativa bibliografia in nota.

citazione del Libro serliano come il Sesto potrebbe essere facilmente spiegabile con l'utilizzo da parte di Gentile e degli scultori di un'edizione completa del Serlio come fu quella veneziana del 1566 di Francesco Senese comprensiva dei primi cinque libri, in cui si riportavano le misure da doversi adottare, che aggiunse nel 1584 il Settimo libro[559]. Si avviò così il rifacimento cappellare di Santa Giusta[560] nel 1598, di cui rimane la lineare ed elegante scansione spaziale degli ingressi cappellari sottolineati da paraste semplici interrotte da una mensolatura lievemente aggettante.

Sempre Scipione Gentile ordinò la cassa armonica in legno intagliato per l'organo e gli armadi in noce della sagrestia allo scultore romano Ardelio Bellini, attivissimo in città da diversi anni: l'organo venne collocato nella Cappella Manieri intitolata a San Giacomo e sulle ante degli armadi compare lo stemma Manieri, probabili donatori e finanziatori delle due opere[561]

Iniziò così la trasformazione nell'odierno assetto architettonico di Santa Giusta che si compì entro il primo 20ennio del Seicento, dove il rialzo della quota pavimentale eseguito ad inizi del secolo aveva permesso le aperture cappellari che ne fecero una chiesa gentilizia, "presidio" degli Alfieri, come fu per la Chiesa di San Silvestro dei Branconio.

Se le aperture cappellari di Santa Giusta raccontano ancora di evoluzioni spaziali tardo manieriste, sono proprio i suoi arredi pittorici e plastici a farsi interpreti delle nuove prospettive artistiche che si aprivano ad inizio del secolo, tanto da far ritenere le mutazioni di Santa Giusta "prebarocche"[562], che permettono di ribadire che il sisma del 1703 non fu la data d'avvio del rinnovamento "barocco", ma che questo ebbe tempi e modi precedenti.

Interessante in tal senso la vicenda del maestoso capo altare con tabernacolo (tav.), punto di fuga della navata centrale: il solito Scipione Gentile ne decise la costruzione all'inizio del 1609, affidandola ai mastri legnaioli di Guardiagrele

[559] Edizioni serliane; sulla fortuna e diffusione oltralpe delle edizioni serliane S.Frommel Sebastiane serlio Architetto p.30

[560] Il 25 ottobre 1608, in Carlantonio Pandolfi il Barone Filippo Alfieri Ossorio lascia mille ducati per la Cappella del Crocifisso e 500 per l'edificio . Il fratello barone Giuseppe la costituisce con atto del 27 gennaio 1611 in Anton Francesco Incordati. In Francesco Bassi 5 ottobre 1624 lascito Palmario di 1500 ducati per cappella e 500 per abbellimento di una cappella (forse sempre la stessa).

[561] L'organo venne commissionato a Domiziano Farina di Guardiagrele, che aveva costruito anche l'organo per San Silvestro di Collebrincioni. F.Murri, *Santa Giusta*…op.cit p.52. Già nel 1625 abbisognava di migliorie: Il 24 novembre 1625 in Balneo, Ferrante Alfieri lascia 100 ducati per l'organo.

[562] O. Antonini, *Architettura*...op.cit., I p.80.

Giovan Battista Carinola e suo figlio Giulio (App.doc.) che secondo il disegno pattuito con il prevosto eseguirono l'imponente macchina d'altare a cui in un secondo momento aggiunsero anche Dio Padre e i Serafini, mentre le rimanenti statue del Cristo risorto, sei angeli e due cherubini, San Giorgio e S.Giusta furono dello scultore Pietro Francese dell'Aquila, identificabile con lo scultore Pietro Larbitro francese residente a L'Aquila che qualche anno dopo avrebbe lavorato per il Cardinal De Torres nel Castello di Pizzoli. L'indoratura venne commissionata a Giuseppe Stella e non si sottrasse alla prassi di quegli anni di veder periziato il proprio lavoro per il presunto sperpero di denaro per la doratura: allo Stella subentrò il romano Giovanni Satarelli, già noto a L'Aquila per le stesse vicende di doratura subite dal soffitto della navata centrale di San Bernardino .
Il disegno che Scipione Gentile conviene con i Carinolaper tabernacolo e capoaltare dovette essere se non propriamente di sua mano, ispirato esclusivamente da lui che troppo forte pare l'eco delle opere romane di Flaminio Boulanger, presente a L'Aquila nella Basilica di Collemaggio, ancora sintatticamente tardo manierista, ma già "protobarocche"nel moltiplicarsi di piani ed aggetti di tutta la struttura scenograficamente dorata, fantasioso incrocio tra una facciata di Chiesa, un arco trionfale ed una porta effimera. Le sculture a tutto tondo del francese Pietro hanno infatti un che di squisitamente "borgognone" nella loro forma allungata, arcuata ed avvitata su se stessa, nei capelli lavorati in mass compatte, chiuse e morbide, discendenti dirette della cantoria di Collemaggio, un sentire che pare essere volutamente richiamato nelle bifore archiacute dell'attico sul retro del capoaltare , verso il coro ligneo, questo si realmente quattrocentesco.

L'opera viene descritta compiutamente nel 1590 nell'inedita *Istoria Sacra dell'Alfieri* [563] e di nuovo dal Leosini[564], che riprende l'attribuzione del tabernacolo e capo altare

"..L'altare maggiore, che ora è tutto di fino marmo a variati colori con un bellissimo lapislazzulo nel mezzo, anticamente era assai più magnifico non meno per la mole che per l'artificio; avea la base di marmo bianco e rosso, il resto del

[563] **BIBLIOTECA APOSTOLICA VATICANA, MS. BARB. LAT.4539, *ISTORIA SACRA DELLE COSE PIÙ NOTABILI DELLA CITTÀ DELL'AQUILA SCRITTA DLA SIG. GIO.GIUSEPPE ALFIERI***, 1590 CA. F.31.
[564] A.Leosini. *Monumenti*...op.cit, 1848 p.225

legno dorato con bassirilievi, rappresentanti, la Passione di Cristo ne'piedistalli delle otto colonne; e ciò fu opera dell'insigne Pompeo dell'Aquila: quattro angeli nel mezzo reggevano un tumulo figurato a rilievi con sopra la statua grande di Cristo risorto ed ai fianchi due statue di San Pier Celestino, e S. Benedetto: sopra il cornicione altre due statue di mezzo rilievo e la cima abbellita di diversi intagli; e fu questa custodia lavorata da un intagliatore francese , il quale secondo che leggesi in un estratto dell'istoria sacra dell'Aquila di Gio.Giuseppe Alfieri, avea nome Flaminio Boulancieri: terminando costui l'opera e la vita ebbe sepoltura in questa chiesa l'anno del Signore 1584."

Il contratto che si pubblica in Appendice documentaria a proposito dell'opera di Collemaggio da ragione della morte del Boulanger prima del 15 marzo 1585, quando viene già definito *quondam* dal francese Guillalme Poyeret che ne prese il posto terminando l'impresa[565], mentre è da correggere il Leosini che attribuì i *bassirilievi* con storie della Passione al Cesura, visto che la descrizione del tabernacolo offerta dall'Alfieri è troppo precisa per mancare in un particolare simile. È invece plausibile che la macchina d'altare progettata dal Boulanger, con qualche sicura somiglianza con il tabernacolo dell'Aracoeli nel susseguirsi di superfici concave e convesse, oggi ricomposto al museo di Roma, sia l'attuale cantoria lignea nella navata centrale della Basilica celestiniana, arriccihta da pannelli dipinti seicenteschi riproponenti in monocromo i bassorilevi intagliati del castello dell'organo, probabile suggestione cesuriana del Leosini. L'organo comunque, nei punti di sfiato visibili delle canne, è decorato da bei mascheroni urlanti dipinti, motivo tibaldesca noto a L'Aquila ed ampiamente usato nella fase di restauro della fontana della Rivera proprio nel 1584-85[566], completamento del castello ligneo degli intagliatori francesi in città. Dopo l'impresa dell'altare ligneo del 1585 si registrano negli atti di Carlantonio Pandolfi 12 dicembre 1600 e 12 gennaio 1601 modifiche sostanzialmente architettoniche[567].

[565] Purtroppo non esiste un *liber mortuorum* di Santa Maria di Collemaggio che permetta di confermare la sepoltura aquilana dell'ebanista francese, che comunque non risulta più attivo a roma dopo quella data.
[566] F.Bologna, *La fontana della Rivera o delle 99 cannelle*, L'Aquila 1997, pp.132 ss.

[567] Moretti Dander in *Collemaggio* p. 10. Vedere anche Bartolomucci.

Dal ricorrere degli stessi nomi in tutti questi ammodernamenti aquilani, Orazio Valla, Giovanni Satarelli, Ardelio Bellini è sostenibile che in città l'influsso decisivo a cavallo tra i due secoli fu quello tosco romano. Oltre la scultura lignea e le soffittature, l'Aquila andò incontro alla *modernità* con lo scoprire delle possibilità decorative dello stucco, che assente nel XVI secolo, compare agli albori del secolo seguente.

I rovinosi sismi del 1315 e del 1461 ebbero l'effetto di un adeguamento sismico *ante litteram* dell'edilizia cittadina: gli studi di Zordan e Centofanti sulle tecniche e le tipologie costruttive aquilane, negli ultimi anni con sempre maggior puntualità, hanno ben evidenziato come le coperture fossero voltate ed in "materia" ai piani terreni, sempre più elastiche e leggere a salire utilizzando incannucciate e controsoffittature lignee, mentre la decorazione architettonica era ben interpretata dalle belle pietre calcaree locali con cui ottenere cantonali, portali, finestre e da cui si ricavavano ottime polveri da intonaco usate principalmente per le finiture murarie con lo scopo di armonizzare gli accorpamenti che si succedettero nel tempo[568]. Tale situazione fece si che la preferenza fosse accordata a più tradizionali forme di decorazione pittorica di interni ed esterni, sia per le residenze private che per le architetture ecclesiastiche :si pensi alle citazioni ricorrenti nelle fonti cinquecentesche cittadine di facciate affrescate, la facciata della cattedrale di san Massimo affrescata da Maturino[569] e la facciata di Palazzo Branconio in Piazza San Silvestro[570].

Lo stucco, materiale elastico ma più deperibile della pietra e che visse nella vicina Roma una sua felicissima stagione nel XVI secolo- dalle levità da orafo di Giovanni da Udine alle ricche elaborazioni dell'urbinate Marcello Sparti a Villa Giulia nell'ultimo quarto del secolo,[571] non pare trovare in città fino alla fine del '500 un suo utilizzo, nonostante sia certa la conoscenza dei materiali da usarsi, grazie anche alle maestranze settentrionali saldamente radicate in città dal XV secolo: basti pensare alle lavorazioni degli intonaci per superfici murarie e volte che compaiono nel corso del secolo alla Beata Antonia (che Antonini argomenta come di derivazione fiorentina) o più semplicemente per gli attacchi a terra in uso

[568] AA.VV.L'Aquila città di piazze

[569] G.G. ALfieri, Isotria Sacra, p.? in App.doc.

[570] tanto che a proposito della facciata ancora esistente nel Settecento di uno dei due Palazzi Branconio in Piazza San Silvestro, un manoscritto contemporaneo parla di "*pittura ben marinata a calce*").

[571](si veda anche il completo excursus dell'impiego di tal materiale nelle Chiese romane lungo tutto il Cinquecento offerto dal testo di Stefan Kummer nel 1987)-

nell'edilizia residenziale, mestiche di polveri di pietra e calce, seppur alla fine semplicemente lisciate a fratazzo. In città non mancarono personaggi o situazioni che potessero essere tramiti con Roma per l'avvio di tale raffinato utilizzo: i Branconio possedevano la prestigiosa residenza familiare romana in Borgo, progettata dal Sanzio ed oggi nota grazie a disegni superstiti che ce la restituiscono dalla facciata riccamente stuccata[572]; sempre i Branconio erano in rapporto con i Gonzaga di stanza a Roma mentre questi commissionavano la decorazione in stucco della propria cappella in Santo Spirito in Sassia (1557); le imprese decorative in stucco in Santo Spirito in Sassia durante gli anni del governatorato dell'aquilano Bernardino Cirillo, o la nota documentaria dell'Accademia di San Luca che relaziona il pittore Francesco da Montereale al toscano Pierfrancesco di Iacopo Foschi, detto l'Indaco, mentre stuccava lo studiolo di Margherita d'Austria tanto decantato dal Vasari come "lavoro di cesello", la Cappella de Torres in Santa Caterina dei Funari: tutti episodi in cui la plastica in stucco esalta l'impresa pittorica.

Le motivazioni per tale mancanza nel panorama artistico aquilano del Cinquecento vanno ricercate forse in ragioni di opportunità economica in zona sismica soggetta a distruzioni: l'utilizzo di apparati decorativi estesi, sebbene elastici e leggeri non garantiva una buona durabilità (si vedrà come anche gli apparati 600schi bedeschiniani di Collemaggio andarono persi in gran parte già nel sisma del 1703[573]), considerando anche il costo elevato dovuto alle maggiori raffinatezze di progettazione, esecuzione e messa in opera, per cui le maestranze ebbero poco interesse a tale aggiornamento ed all'offerta di tale tecnica ad una committenza provata dalle distruzioni. Altra ragione potrebbe essere da cercare nel difficile status sociale dell'artista in città, relegato dall'ordinamento spagnolo a mero artefice meccanico ed escluso dai meccanismi di avanzamento sociale dell'epoca, situazione aggravata per la plastica "minore" (legno, terracotta ad es.) e l'oreficeria dalla polemica vasariana su cosa fosse realmente "arte" incombente dal seoclo precedente già nelle *Vite* vasariane del 1550, in cui l'intero Abruzzo era escluso dal novero delle terre che generarono artisti.

Lo stucco, quale materiale artistico che movimenta le rigorose e classiciste superfici architettoniche aquilane, pare comparire in città nel primo ventennio del Seicento con pochi episodi noti: il primo di questi, la Cappella Bonanni di San

[572] P.N. Pagliara, Raffaello architetto pp.
[573] Carla Bartolomucci

Felice d'Ocre in Santa Giusta intitolata alla Madonna delle Grazie ed opera certa di Giulio Cesare Bedeschini, è databile 1615-1618 . Lo stucco romano bianco profilato in oro vi comparve con la duplice funzione di accompagnamento degli affreschi (pesantemente ridipinti nel 1956 ma ancora leggibili come bedeschiniani) e sottolineatura delle linee architettoniche della cupola, fiorendo morbidamente dalle costolonature delle vele e recando incastonati i ritratti ovali di Santi protettori e e relativi simboli. Sia la tematica mariana delle lunette e del medaglione centrale che l'espediente degli ovali lungo le costolonature rimandano direttamente al completamento della decorazione in stucco del catino absidale di San Marcello al Corso di Giovan Battista Ricci e maestranze, già incaricati dell'opera dal 1573 e portata a termine dopo il 1600[574]: difatti nell'impresa del Ricci a soluzioni più manieriste si affiancano andamenti pittorici più sciolti, mentre le parti in stucco paiono rimanere fedeli ai bassissimi rilievi concessi dalle superfici di quell'ultimo scorcio di Cinquecento. In confronto, gli stucchi della cappella Bonanni, più avanti negli anni secenteschi, pur mutuandone l'impianto, mostrano una sensibilità prebarocca nel tutto tondo delle teste di cherubini delle costole e degli angeli reggi tabella, seppur un po' rigidi nella postura.

Le fonti non tramandano di un'attività plastica di Giulio Cesare Bedeschini, ma è ipotizzabile che fosse lui l'ideatore del progetto decorativo complessivo e che affidasse l'esecuzione alle maestranze locali prefigurando lo "sculptural proletariat, pool of competent workmen who translated the ideas of architects into stucco, travertine and marble" di cui si è parlato per la scena barocca romana dei decenni centrali del Seicento[575].

In questi stessi anni, nel 1614/17, giunge da Roma nella Chiesa di San Silvestro il *Battesimo di Costantino* del Ciarpi (sc.N?), collocato nel contemporaneo imponente altare in stucco romano nella cappella del Popolo di Collebrincioni, restaurata architettonicamente pochi anni prima e dove ancora oggi si trova. Qui lo stucco assunse piena autonomia: un'intera architettura con colonne e timpano in stucco romano bianco e dorato, in cui l'affresco è limitato a due inserti tabellari minimi mentre nelle due nicchie conchigliate le statue di San Silvestro e San Girolamo con le loro forme allungate riportano agli esiti plastici più francesi della produzione del Landini (fiorentino naturalizzato romano) e dunque al pittore,

[574] San marcello al corso pp.-pp.
[575] (J. Montagu 1981) vd Università dei marmorari

doratore e stuccatore romano Simone Lagi, attivo e noto a L'Aquila fin dagli ultimissimi anni del Cinquecento.

Un caso che attende ancora di essere chiarito, e quindi tanto più affascinante, è l'absidiola destra dell'importantissima quanto poco nota Chiesa di San Biagio d'Amiterno: l'absidiola medievale pare vivere di propria vita seicentesca entro un organismo di cui rimangono poche vestigia originarie ed in cui prevale oggi per noi la sintassi decorativa lineare neoclassica dei paramenti murari Sette-Ottocenteschi; su questi spiccano, unici superstiti al sisma del 1703, gli affreschi e gli stucchi della nostra appena citata e lungo la navata opposta, il noto sepolcro Camponeschi di Gualtieri d'Alemagna. Una serie di documenti citati dal Colapietra (Antinoriana II, p.1079) fa iniziare i rinnovamenti cappellari seicenteschi in San Biagio nel 1629 e proseguire nel 1637, 1660 e 1661: non potendo ad oggi identificare se una di queste date sia riferibile alla bella absidiola destra affrescata e plasticamente decorata del transetto, permette però di aggiungere certezza all'ipotesi che lo stucco ed il suo utilizzo fossero già noti in città nel primo cinquantennio del XVII secolo, caratterizzati da una progressiva autonomia barocca delle forme che aderivano con mimesi perfetta alle strutture medievali sottostanti mutando la severa monumentalità medievale delle Chiese aquilane; nel caso di San Biagio, si supera il punto d'equilibrio della precedente Cappella Bonanni in Santa Giusta (*post* 1607 ed *ante* 1614) in cui lo stucco accompagna sottotono gli affreschi del Bedeschini: in San Biagio la plastica diviene quasi interprete principale dell'intera cellula spaziale, sovrastando con l'evidenza carnosa degli angeli all'acme della cupola e con le costolonature baroccamente enfiate, gli affreschi di scuola romana degli anni'20 del Seicento (sc.n?). Questi episodi artistici aquilani occhieggiarono alle imprese romane contemporanee o precedenti, riuscendo a rompere la coltre di diffidenza verso tale forma d'arte che così facilmente e leggiadramente mutava gli aspetti del costruito.

La presenza di maestranze lombarde è ben nota e riconosciuta tale da non doversi accennare qui, se non per ricordare che i flussi migratori stagionali provenienti da Nord, oltre che capacità tecniche e costruttive che sedimentarono nel tempo, importarono soluzioni stilistiche e decorative fin dagli inizi del Cinquecento: dalle leggiadrie decorative del Mausoleo celestiniano che Puppi (1961) attribuiva dalle pagine del Bullettino di Deputazione Storia patria al Vicentino Maestro di Palladio Girolamo Pittoni agli intagli di Paolo Garvi per il 500sco fonte

battesimale della Cattedrale di Atri[576], agli influssi bregneschi di provenienza romana evidenziati nella produzione di Silvestro Aquilano ultimamente (Torlontano 2008), è facile pensare ad un repertorio che caratterizzi l'area e che in un momento di maggior difficoltà economica a cavallo tra XVI e XVII secolo, la fantasia decorativa si riversi nella più economica e rapida soluzione dello stucco piuttosto che del rilievo in pietra.

Questo svolgersi degli eventi da dunque ragione alla tesi di un Barocco aquilano ben precedente alla ricostruzione Settecentesca e che si adeguò gradualmente ai mutamenti strutturali richiesti dalla nuova epoca e dalle nuove gerarchie sociali determinate dall'infeudamento 500sco (ormai fisse ed immutabili nel primo 30ennio del 600): si è detto che la fitta trama urbanistica e l'importanza delle emergenze monumentali della città lasciarono poco spazio alla costruzione ex novo, puntandosi piuttosto fin dagli inizi del XVII secolo ad un ammodernamento in termini stilistici ed al "concorso barocco" di tutte le arti nel realizzare il nuovo volto cittadino commissionato dall'aristocrazia locale, ormai in costante rapporto con Roma. Si pensi al caso del soffitto di San Bernardino, al fervore gentilizio nell'abbellimento di Santa Giusta *intus*: casi in cui intaglio del legno, scultura, pittura, doratura e stuccatura danno vita ai crogiuoli più interessanti di maestranze in cui alle presenze locali aquilane, abruzzesi e lombarde (soprattutto in edilizia) si mescolarono toscani e romani (nel '600 i casi di maestranze meridionali risultano molto più rari rispetto al '700) istituendo un naturale *continuum* stilistico dal secolo precedente[577]

Tutta questa attività del primo 30ennio del Seicento in città può a buon diritto dirsi "sperimentale" (del resto il "barocco conclamato" romano in pittura ed architettura viene fatto iniziare tradizionalmente proprio nel 1630-32, epoca della cortonesca volta Barberini…) e di "preparazione" all'evento che Colapietra definisce plausibilmente quale apertura del vero barocco aquilano: il cantiere della Chiesa di Sant'Antonio Nardis (1646) in cui mosse i primi passi certi il "corifeo del Barocco aquilano" (Colapietra 2002), Francesco Bedeschini.

[576] DAT p.
[577] Da ANgelini a Torlontano

Capitolo IV
La produzione artistica

La linea storiografica "depressiva aquilana post infeudamento", che oggi è parziale e fuorviante soprattutto grazie agli studi di Incarnato e Sabatini[578], era già indirettamente avviata al declino quando Previtali nell' intelligente introduzione alla sua *Pittura del Cinquecento a Napoli e nel Viceregno* segnalava il trend demografico positivo come sintomo evidente di condizioni favorevoli allo sviluppo della produzione artistica in Italia Meridionale, a partire dalla fase napoletana del Vicerè De Toledo[579]: in questo primo approccio ricostruttivo "positivo" L'Aquila, già nel 1958[580], era citata tra le città modernamente intese anche dal punto di vista economico, insieme a poche altre.

L'Aquila fu un ricchissimo comune dedito alla produzione ed al commercio di breve e lunga tratta[581], dunque città mercantile ma di nascita "Imperiale"[582], città di confine più vicina a Roma e Firenze che a Napoli da cui avrebbe dipeso amministrativamente: una storia che rese la sua popolazione orgogliosa dell' "aquilanità" e che le fece patire particolarmente la vicenda dell'Infeudamento, dell'ingerenza spagnola e delle mutazioni sociali a cui si adeguò. Ridimensionato il *topos* storiografico della depressione aquilana post infeudamento, è giunto il momento di ridisegnare i rapporti della città con i cosiddetti centri egemoni, per scalzare definitivamente la posizione semplicistica della dipendenza artistica da Napoli, disdetta già solamente dalla mal tollerata dipendenza statale dalla capitale partenopea.

Basta scorrere infatti l'indice topografico delle opere del preziosissimo Previtali per rendersi conto che le uniche opere "napoletane" a L'Aquila sono i dipinti del Mytens oggi al Museo Nazionale d'Abruzzo *(sc.nn?)* e originariamente collocati in San Bernardino, il *Battesimo di Cristo* sempre del Mytens nella distrutta Chiesa di Santa Maria Paganica a cui oggi possiamo aggiungere l'*Annunciazione* del Finson del 1613, oggi al Museo Nazionale d'Abruzzo e proveniente dalla Chiesa di San Domenico; per i dipinti del Mytens di cui si parlerà oltre, converrebbe inoltre chiedersi come mai un pittore così ben inserito a Napoli, decise di trasferirsi a L'Aquila dove risiedette per quasi due anni, piuttosto che inviare dipinti da Napoli; se il centro egemone dell'Aquila

[578] G. Incarnato, *Evoluzione del possesso feudale in Abruzzo ultra dal 1500 al 1670*, in *Archivio storico per le province napoletane* (X) 1972, pp.221-287. G. Sabatini, *Proprietà e proprietari a L'Aquila nel contado. Le rilevazioni catastali in età spagnola,* Napoli, Ed. Scientifiche italiane 1995.

[579] Giovanni Previtali, *La Pittura nel Cinquecento a Napoli e nel Viceregno*, Torino 1978 p.5.

[580] G.Luzzatto, *Breve storia economica d'Italia.Dalla caduta dell'Impero romano al principio del Cinquecento*, Torino 1958, pp.309-316. La citazione del testo di Luzzatto è tratta da G.Previtali, *La pittura del Cinquecento…op.cit*., 1978 p.5.

[581] G.Pezzoli sulle esportaizoni di zafferano e spezie in Germania e la regolamentazione del mercato per le contraffazzioni

[582] Si ricordi la vicenda federiciana e del diploma di fondazione della città che sarebbe divenuto di primaria importanz anel secondo cinquecento come legitimazione davanti al potere spagnolo, in R.Colapietra, *Spiritualità e coscienza civile a L'Aquila…,* 1984.

artisticamente fosse stato realmente solo Napoli, ben poca cosa avrebbe da raccontare oggi il capoluogo abruzzese.

Sempre Previtali, in un capoverso a cui non mi sembra sia stato dato adeguato peso nel corso degli anni afferma: "*…e ciò*[583] *senza voler sottovalutare l'importanza del precedente, messo in luce da Ferdinando Bologna, dell'opera dell'Aquilano Pompeo Cesura diffusa attraverso le incisioni di un altro aquilano, Orazio de Santis (1568-1577), tanto più che i rapporti del Curia col vivo ambiente pittorico della città abruzzese sembrano confermati da altri sintomi*". Questi "altri sintomi" sono i debiti stilisticamente evidentissimi del Curia nei confronti di Cesura, debiti che di nuovo segnalati dalla monografia recente di Ippolita di Majo (2002), non hanno comunque portato giovamento ne alla conoscenza del Cesura stesso, ne dell'Aquila dove per lo più visse ed operò.

Parafrasando, pare che Previtali inverta un percorso, piuttosto che da Napoli a L'Aquila, da L'Aquila a Napoli: senza voler pretendere che questo diventi il percorso principale, L'Aquila non vi compare neanche come tappa, rimanendo sempre imbrigliata in dinamiche di Centro-periferia sterili, essendo sbagliati i termini del rapporto: il centro da cui far dipendere L'Aquila come periferia non è Napoli.

Non mi pare che dal capoverso citato di Previtali (1978) mai più siano state fatte affermazioni simili sulla vita artistica aquilana, relegata sempre in trafiletti[584] nelle vaste campagne di pubblicazione sull'arte regionale in Italia, e per lo più basata sull'erudizione locale Ottocentesca[585] che scriveva la propria storia ancor più campanilisticamente del Vasari se fosse possibile, inficiandola di errori protratti e sedimentati nel tempo. Anche l'ultima ricostruzione di contesto comparsa nel 2001[586], nonostante segni alcuni passi avanti rispetto agli stereotipi consolidati e parli di "originalità culturale che aveva contraddistinto le terre Abruzzesi" e di "gravitare del baricentro artistico della regione piuttosto verso Roma e verso le Marche che verso la capitale del regno nei cui confini pure era inserita", prosegue su binari già noti senza scardinarne falsi impianti e correggerne errori. In sostanza, la situazione della conoscenza delle coordinate artistiche dell'Aquila, comunque riconosciuta quale *centro culturalmente egemone della regione*[587]*,*rimane ferma alla prima apertura di Previtali citata precedentemente, ancora tutta da approfondire, ed alla prima nota ricostruttiva del profilo del Cesura di Bologna, che sulla scia del Voss ne individua le tangenze periniane, salviatesche, volterrane, recidendo consapevolmente il filo diretto che

[583] Il capoverso segnalato chiude il passaggio dell'importanza di Teodoro d'Errico per il Curia, tramite per la conoscenza e l'utilizzo delle stampe nordiche da opere di Spranger e Van Mander. G.Previtali, *La pittura*… op.cit. pp.106-107.
[584] Edizione Electa
[585] Edizione UTET di M.Calì.
[586] Francesco Abbate, *Storia dell'Arte Meridionale-Il Cinquecento*, Roma 2001, pp.343-347.
[587] Calì Utet

legava Pompeo alla *Visitazione* Branconio di Raffaello a L'Aquila dal 1520 . La stessa rilettura del periodo margaritiano emersa dagli ultimi convegni[588] evidenzia come negli anni farnesiani siano già attivi e si intensifichino i rapporti con i cosiddetti centri egemoni culturalmente che non siano solo Napoli, interagendo la città con Roma e Firenze.

La situazione conoscitiva non migliora certo per il Seicento, che è stato generalmente trattato brevemente negli stessi trafiletti sul Cinquecento[589], quando non addirittura completamente cassato[590]: del resto il Seicento più o meno barocco, grazie a Moretti ed altre concause[591] è stato ritenuto fino al 2007, anno di un convegno intitolato significativamente *Il Barocco Negato*, una sorta di *black hole* in cui tutto fu inghiottito dal sisma del 1703; il convegno ha permesso di registrare e far emergere studi in corso ormai da anni che restituiscono dignità ad un periodo negato e frainteso, ed in cui, coerentemente a quello che fu per il secolo precedente, fu Roma il maggior polo di attrazione e ricezione.

Il legame artistico tra L'Aquila e Napoli andrà dunque ridimensionato per lasciar spazio ad altre forze che maggiormente agirono nel contado/diocesi aquilano. Tale situazione è indirettamente sottolineata dalle massicce importazioni di opere da Napoli in tutto il restante territorio regionale che caratterizzarono il secondo Cinquecento: penso ai vari Buono, Lama, Santafede, Mytens, Teodoro D'Errico[592] che costellano il territorio sicuramente fino ai confini con la provincia teramana, dove torna più forte l'influsso marchigiano, toscano e romano.

La potenza mercantile aquilana fin dal medioevo aveva creato una rete di rapporti con centri lontani come Firenze[593], accomunati dalla lavorazione della lana: il panno di lana aquilano era considerato il più pregiato sul mercato, ma L'Aquila, a differenza di Firenze, non riuscì a riorganizzarsi dopo l'exploit del mercato tessile dei Paesi Bassi nel secondo Cinquecento perdendo il suo ruolo guida anche per Firenze stessa che vi spediva i propri apprendisti.

Iniziò così per via commerciale un rapporto che continuò nel tempo e si strinse politicamente con la presenza medicea in Abruzzo di Margherita d'Austria

[588] Margherita d'Austria -Costruzioni politiche e diplomazia tra corte Farnese e monarchia spagnola, A c. di Silvia Mantini, Roma 2003. Atti del Convegno Parma e Piacenza il 14 e 15 settembre 2001; Atti del Convegno stoirico 12-13 luglio 2003, Margherita d'Austria Governatrice degli stati ducali d'Abruzzo (1541-1586), Cittaducale Febbraio 2005.

[589] P.Leone De Castris, la Pittura del Cinquecento.Il Regno di Napoli, II Milano 1989 pp.718 ss.

[590] UTET

[591] A.G.Pezzi, Tutela e restauro in cui evidenzia i meccanismi di nascita del pregiudizio medievistico con la voluta riscoperta del passato comunale in fase postunitaria

[592] DAT, Cannatà

[593] Oshino, L'Aquila e Firenze… Dei primi fiorentini che commerciarono con l'Aquila si ricordano Lapo di Donato de Ardinquellis. Bdasp 1903 p.23.Dallo spoglio eseguito da Rivera sulle carte della Confraternita di Santa Maria della Misericordia (Bollettino Deputazioen storia Patria 1903-1906) emerge come la colonia fiorentina sia solida in città, non solo come mercanti di passaggio, ma residente con sepolture "artistiche" su cui far scolpire lo stemma di Firenze

ed artisticamente grazie ad un sistema di circolazione di maestranze[594] già avviato dal XV secolo basato sulla condivisione del profilo rinascimentale dell'artista, prima di tutto disegnatore, ed in seconda battuta scultore, pittore, orefice, architetto o tutto questo insieme. Quest'aspetto non è secondario considerando quanto sarebbe cambiata la fisionomia dell'artista nel corso del Cinquecento e quanto influì la presenza spagnola sulla sua considerazione sociale specialmente a L'Aquila.

Nel caso di personalità artistiche che attraversano il primo scorcio di Cinquecento, come fu l'Aquilano Saturnino Gatti, l'influsso toscano sembra essere mediato dalle esperienze pittoriche umbre a cavallo tra Quattrocento e Cinquecento[595] ma i documenti d'archivio troppo frequentemente riportano i nomi di artefici fiorentini perché la ricezione non sia stata in presa diretta: dal *Simone Trugi fiorentino* socio di Silvestro dell'Aquila nel 1479-80, al Mastro Piero da Firenze che completa l'opera commissionata dalla potente Arte della Lana al Gatti per Collemaggio nel 1506[596].

Il sentire toscano del Gatti dovette passare in qualche misura in suo cognato Vespasiano Sfrajo[597], pittore di second'ordine del primo cinquantennio del Cinquecento in città ma che ebbe attivissima bottega che incrociò le sorti di Francesco da Montereale: per questa via l'arte di Firenze rimase nell'aria in città, sospesa ed in attesa di essere "riattivata" come catalizzatore di nuove forze dopo i primissimi travagliati anni di infeudamento.

La ripresa del mercato d'arte in città nella seconda metà del secolo fa registrare la nuova presenza fiorentina: sia opere, come la persa *Annunciazione* del Salviati nella Chiesa dell'Annunziata[598] o la *Sacra Famiglia* di Andrea del Sarto di proprietà della famiglia Carli, che artefici come Orazio Valla intagliatore in città dal nono decennio, Bernardino Monaldi, pittore allievo del Poccetti; il Monaldi ebbe un ruolo fondamentale nello stringere i rapporti tra L'Aquila e Firenze tra la fine del Cinquecento e gli inizi del Seicento, imparentandosi con la famiglia aquilana dei Bedeschini ed istruendo sicuramente Giulio Cesare, il maggiore e più dotato dei fratelli: dopo però il primo periodo di studio "intensamente fiorentino" , Giulio Cesare pare volgersi verso la Roma pittorica dei toscani, anche forse per assecondare un gusto spagnolesco aristocratico che in quella direzione pare andare[599].

---

[594] Richiamo di nuovo lo scritto di Puppi sul Sanmicheli del 1961 perché assolutamente illuminante in questo senso ed ancora oggi ignorato dalla letteratura più aggiornata.

[595] Alessandro Angelini, Saturnino Gatti e la congiuntura verrocchiesca a L'Aquila, in I Da Varano e le arti, Convegno internazionale, Ripatransone 2003, vol II, pp.839-854.

[596] I documenti sono citati e trascritti da Mario Chini, Pittori Aquilani del Quattrocento, in Rassegna d'Arte degli Abruzzi e del Molise, II, giugno 1913, pp.9-14,34-37, 63-71.

[597] Sfrajo

[598] ASAq, Fondo Dragonetti de Torres, Memorie storiche di belle arti 1703-1763.

[599] T.J. Dandelet, Spanish in Rome…

Più articolato e diretto il rapporto con Roma che può farsi risalire al secondo Quattrocento, quando grazie alle relazioni più distese tra L'Aquila e la Santa Sede dopo la Congiura dei Baroni del 1485 aumentò la già cospicua presenza nella capitale di orafi e pittori aquilani: primo fra tutti il Battista dell'Aquila che compare nel 1478 iscritto alla corporazione di pittori e miniatori di Roma (futura Accademia di San Luca)[600], a cui seguì tra i tanti nel 1498 Giovan Battista di Marino dell'Aquila[601], identificabile con Giovan Battista Branconio orafo e consigliere papale e futuro amico fraterno, committente ed esecutore testamentario di Raffaello[602].

Una presenza simile nella capitale pontificia dovette attirare il prolifico frescante Francesco da Montereale, le cui prime opere attribuite e datate sono il *Cristo Deposto* affrescato in Santa Maria Assunta di Assergi (1502) e la *Vergine in trono tra San Rocco e San Sebastiano* della controfacciata della Chiesa di San Silvestro di Collebrincioni che il Leosini data 1509 su base documentaria[603]: prima di queste date il catalogo di Francesco da Montereale è ancora lungi dal trovare una sistematizzazione ma mostra evidentemente una dipendenza formativa e stilistica dall'area umbra quanto dalla cultura romana antoniazzesca e toscana della fase sistina roveresca, tanto da spingere Zeri[604] ad ipotizzare un discepolato romano presso il Pinturicchio stesso ai tempi dell'Appartamento Borgia in Vaticano e su cui si innestarono reminiscenze del Ripanda in base alla sua presenza ipotizzata in Abruzzo in virtù del Taccuino di Lille attribuito al bolognese. Effettivamente le dolcezze umbro-romane di fine Quattrocento lasciano spazio dopo gli affreschi di San Silvestro ad una maggior concitazione compositiva ed un'attenzione al particolare decorativo ed antiquario che se non proprio al Ripanda degli anni romani, derivò al Monrealese almeno dallo scambio con Cola dell'Amatrice che invece fu certamente a Roma nel 1513 come fornitore di legname per il cantiere del Cardinal Riario[605] e per cui a più riprese è stato invocato il confrono sempre col Ripanda[606] .

Negli stessi anni finali del Quattrocento assiduo e rinomato frequentatore delle corti romane fu il poeta aquilano Serafino Ciminelli, intrinseco del Colocci e del Calmeta, che morì a Roma nell'estate del 1500 ed ebbe l'onore di essere

[600] Melchiorre Missirini, Memorie per servire alla storia della romanaAccademia di San Luca, Roma 1823, p.
[601] Bulgari, Orefici e argentieri
[602] Arianna Petraccia, Giovan Battista Branconio, ad vocem in Gente d'Abruzzo-Dizionario biografico, Teramo 2006, 2, pp.37-46
[603] A.Leosini, Monumenti storico artistici…op.cit., L'Aquila 1848 pp.49-50.
[604] Federico Zeri, Italian Paintings in the Walters Art Gallery, Baltimora, 1976, I, pp.185-188 pp.122-123.
[605] E.bentivoglio, La cancelleria
[606] Cola-Ripanda

sepolto nella Cappella Chigiana di Santa Maria del Popolo[607]; ancora in vita il Branconio, nel corso del secondo decennio del secolo giunse a Roma da L'Aquila per motivi di studio il giovane Mariangelo Accursio[608] , che già nel 1513 pubblicava la sua prima composizione in onore dell'ascrizione al patriziato romano di Giuliano e Lorenzo de Medici, parenti di Leone X. Non è da escludere che sia stato il Branconio ad introdurre l'Accursio nell'elitario circolo del tedesco Goritz, di cui furono partecipi Paolo Giovio, il Colocci, Pierio Valeriano: in particolare l'Accursio compare nella *Sylloge Coriciana* del 1513[609] compilata in occasione dell'erezione del gruppo statuario della *Vergine con il Bambino e S.Anna* del Sansovino in S.Agostino, sovrastato dal *Profeta Isaia* di Raffaello.

L'arrivo della *Visitazione* Branconio nella Cappella di famiglia in San Silvestro destinò L'Aquila e l'intera regione alla generica definizione di *area raffaellesca* anche a causa dell'inevitabile fama che circondò il dipinto, facendone il più copiato.

Se da una parte non è accettabile la semplificazione raffaellesca per l'attività pittorica aquilana generata dalla *Visitazione*, l'arrivo del dipinto ne saldò definitivamente le sorti alla Roma del primo cinquantennio del Cinquecento: l'ultimo documento noto di Francesco da Montereale è un pagamento in seno all'Accademia di San Luca del 1549 che lo pone in rapporto con il toscano Pierfrancesco di Jacopo Foschi attivo in quegli anni a Roma e che permette di ritenere con ragionevole certezza che anche gli esiti di toscani a Roma passassero da Francesco da Montereale per lo meno al figlio Pierfrancesco, identificato con il *Maestro del 1557*[610].

Su un percorso così tracciato l'invisa presenza spagnola non fece altro che spingere ulteriormente artisti e committenti verso Roma, dove anche grazie al rinnovato valore di clericati e notariati la maggior parte degli aquilani spostò il proprio centro d'interesse[611].

---

[607] Eadem, Serafino de' Ciminelli, ad vocem in Gente d'Abruzzo-Dizionario biografico, Teramo 2006, 3, pp.79-88.

[608] Eadem, Accursio Mariangelo, ad vocem in Gente d'Abruzzo-Dizionario biografico, Teramo 2006, 1, pp.15-26.

[609] Coryciana, Impressum Romae apud Ludovicum Vicentinum et Lautitium Perusinum.Mense Iulio MDXXIIII.

[610] Roberto Cannatà, Francesco da Montereale e la pittura a L'Aquila dalla fine del '400 alla prima metà del Cinquecento,una proposta per il recupero e la conservazione, in Storia dell'Arte 41.1981, pp.51-75, in part.p.73.

[611] Un primo ragguaglio è in L. Rivera, mecenati e artisti abruzzesi a Roma…1931

Architettonicamente e nel campo della scultura mi pare evidente che la componente settentrionale padano veneta resistette lungo tutto il Cinquecento[612]: nel XV ed inizio del XVI secolo è risaputo quanto questa fosse dovuta ai costanti flussi migratori stagionali delle maestranze[613] e al diramarsi sul territorio di squadre attive in enormi cantieri che divennero il crogiolo di fusione di culture diverse[614]; nella seconda metà del secolo numerosi furono i giuristi aquilani insegnanti nello studio di Padova[615] come Baldassarre Quinzi, notissimo civilista[616], il letterato Cesare Pavese in arpporto con Claudio Tolomei fino al 1568[617],numerosi i ricchi mercanti che ebbero anche residenza a Venezia come Martino Cappa[618] o i fratelli Campana; inoltre la presenza dello storico aquilano Cesare Campana in seno all'Accademia Olimpica fin dal 1572 garantiva la costante circolazione di idee vitruviane , serliane e palladiane fino a L'Aquila, proseguendo in qualche maniera l'indiretta attività dell'Accademia colonnese del Tolomei che qualche riflesso aveva avuto in città nei primi decenni del secolo. In quest'ottica non è da sottovalutarsi l'appunto dell'Antinori sull'operetta del Domenichi[619] in cui compaiono diversi aquilani a Venezia all'epoca, tra cui viene citato Pier Leone Casella.

[612] Si veda cap.3 pp.

[613] Esemplare la Chiesa di Lugano unico esemplare ticinese a coronamento orizzontale con impaginato di facciata bernardiniano

[614] Ho già citato il Cantiere del Duomo di Orvieto magistralmente "riesumato" dai documenti di puppi senza che anche in quel caso si desse seguito all'approfondimento dei dati archivistici offerti .

[615] Sul ruolo dell'Università di Padova per Venezia, per la sua politica culturale di formazione e di riforma del diritto si veda G. Cozzi, La politica culturale della Repubblica di Venezia nell'età di Giovan Battista Benedetti e di Palladio,p.15-16, in AA. VV. Andrea Palladio: nuovi contributi, op.cit.

[616] I singoli personaggi corredati di nota biografica sono in V. Balzano, Legisti e artisti abruzzesi nelle celebri università d'Italia, in BDASP, LI-LIII (1961-63), pp.83-97.

[617]A.L. Antinori, Annali… Vol.XX p.65-66.

[618] Martino Cappa ed i Campana furono tra i più validi esponenti degli homines novi cinquecenteschi, signori borghesi ed imprenditori che "acquisirono per censo un titolo nobiliare", C. Marciani, Aquilani a Venezia… op.cit. p.603.

[619] Lodovico Domenichi, Facetie motti et burle di diversi signori et persone private raccolte per M.Lodovico Domenichi et da lui di nuovo del settimo libro ampliate, stampato nell'inclita città di Vinegia per Alessandro De Viano, 1568. Su Ludovico Domenichi , A.Piscini, DBI 40, 1991 pp.595-600 con bibliografia estesa. L'Antinori (XX, p.92) indica l'edizione veneziana del 1568 contenente il riferimento agli aquilani..

Pittoricamente la situazione è più sfumata: il Maestro dei Polittici Crivelleschi trova spazio fin nel contado aquilano, fatto dovuto più agli scambi marchigiani lungo la dorsale appenninica che ad una sensibilità diretta verso la pittura venuta da Nord e anche negli anni seguenti, le ondate di pittura veneta giunte sulle rotte adriatiche fino all'Abruzzo con una capacità di penetrazione dell'interno del territorio sufficientemente incisiva[620], non ebbero forza tale da arrivare fino a L'Aquila.

Nella seconda metà del Cinquecento, causa la dominazione spagnola, il rapporto tra la città viceregnale e l'area veneta lagunare e di terraferma si strinse in virtù dei mutamenti sociali indotti dalla presenza imperiale di cui si è detto precedentemente e corse principalmente sui binari della condivisione di orizzonti accademici letterari, delle lauree in giurisprudenza che divennero presupposto nobiliare e grazie alla tanto discussa oreficeria Cinquecentesca: a L'Aquila infatti, prima della produzione copiosa del Damini nel Settecento, si trovano solo due dipinti "veneteggianti", il *Cristo in trono con i simboli della Passione* del vicentino Alessandro Maganza datato 1600 sempre in Santa Maria di Paganica[621] e l'*Ultima Cena* tintorettesca sull'altare maggiore della Chiesa di San Sabino nella frazione di Colli del comune di Barete (sc.nn?).

Il dipinto del Maganza arrivò in città per commissione del medico letterato Salvatore Massonio, sodale letterario del pittore berico fin dalle pagine dedicatorie della *Guerra di Fiandra (*1602*)*[622] dello storico aquilano ma naturalizzato vicentino Cesare Campana[623] in cui trovano spazio dei loro sonetti celebrativi dell'autore di qualche anno precedenti la data di pubblicazione dell'opera storica; come Campana per la sua *Guerra di Fiandra* (1602), nei primissimi anni del Seicento anche Massonio (1604) e Maganza (1601) fecero stampare al vicentino Giorgio Greco i propri scritti[624] negli anni in cui dovette essere dipinto il quadro che dovette giungere a L'Aquila dopo il 1604, anno di erezione della Cappella del Massonio in Santa Maria di Paganica .

---

[620] la fiera di Lanciano o conventi cappuccini a ridosso della prima fascia costiera

[621] Curiosamente il Mariani afferma che il dipinto, nella Cappella de'Preti del Santissimo Salvatore (sic), provenisse dalla distrutta Chiesa di Santa Maria di Gignano, nei pressi della Capoquarto di Paganica: probabilmente i dipinti furono trasferiti in Santa Maria di Gignano durante i rifacimenti post sisma del 1703 durati fino alla metà del XIX secolo, tanto che Leosini riporta che in Chiesa fosse la pietra tombale del Massonio non più reperita mentre scriveva.

[622] Cesare Campana, Della Guerra di Fiandra fatta per difesa di religione(…)per lo spatio di anni trentacinque descritta fedele e diligentemente,da Cesare Campana, in Vicenza appresso Giorgio Greco, 1602.

[623] La biografia più aggiornata di Cesare Campana è di L. Artese, s.v. Campana Cesare, in Gente D'Abruzzo-Dizionario biografico, Colledara, Ed. Andromeda 2006, Voll. 10, vol. II, pp. 115-122. Cesare Campana nacque a L'Aquila nel 1532; nel 1572 era a Vicenza come maestro di scuola ed oratore e dove sposa una Belli della prestigiosa famiglia vicentina, radicando la sua attività su territorio padano (Legnago, Este, forse Verona e Bergamo).

[624] Maganza nel 1601 affidò a Giorgio Greco le sue Lacrime sparse in onore della morte dell'Illustr.sig.Conte Giorgio Garzatore, Massonio pubblicò a Vicenza Lettione sopra quel sonetto del Petrarca il quale comincia chi vuole vedere quantunque può natura nel 1604. La vicinanza del Massonio al poco noto Giovan Battista Filaurodi cui si conosce l'attitudine neopetrarchesca 500sca, potrebbe aver indirizzato il Massonio in tal senso.

Qualche anno più tardi fu proprio il Maganza ad aprire l'insolito Trattato del Massonio, *Archidipno* [625], con la lettera dedicatoria agli aquilani Fabrizio e Ludovico Colantoni in cui spiegava come mai un'opera d' autore aquilano sia stata stampata lontano dalla patria (a Venezia, da Brogiollo) su sollecitazione di un comune amico che si suppone essere con ragionevole certezza l'aquilano Cesare Campana[626]; questo, dopo aver compiuto gli studi letterari a L'Aquila[627] giunse in Veneto stabilendosi a Vicenza negli anni '60 del Cinquecento, forse al seguito dei fratelli Carlo, Domenico e Marino, che ebbero dimora fissa a Venezia[628].

A Vicenza fu Accademico olimpico con il nome di Vario ed in rapporto con alcuni dei maggiori rappresentanti della cultura veneta del tempo quali Antonio Beffa Negrini, Giovanni Fratta, Gian Vincenzo Pinelli e Gian Carlo Scaramelli, segretario del Senato veneto cui dedicò una significativa lettera sullo scrivere di storia[629] in cui spiega la sua posizione di *apologeta* della monarchia spagnola : «Quantunque amico del vero sono costretto ad adombrarlo» perché «Non lece a chi scrive historie raccontar tutto quello che è tenuto per vero, (…) poiché per giovar egli scrive»[630]. Queste posizioni storiografiche del Campana sul finire del Cinquecento combaciano significativamente con la mutata intitolazione dell'Accademia aquilana che, sorta con Margherita fu *dei Fortunati*, divenne a fine secolo *dei Velati,* di cui fece parte il Massonio stesso, committente del Maganza, con il nome di *avviluppato*[631].

---

[625] S. Massonio, Archidipno, ovvero dell'insalata e dell'uso di essa. Trattato nuovo, curioso e non mai più dato in luce, in Venezia per Marcantonio Brogiollo, 1627.

[626] Per la ricostruzione dei rapporti e della condivisione di orizzonti culturali tra Massonio e Campana Arianna Petraccia, Un dipinto di Alessandro Maganza e bottega a L'Aquila:appunti sulla situazione artistica e culturale della città tra Cinquecento e Seicento, in Incontri culturali dei soci (XV)-Deputazione Abruzzese di Storia Patria, L'Aquila 1 giugno 2008, Supplemento del Bullettino, pp.134-142.

[627]L. Artese, s.v. Campana Cesare, in Gente d'Abruzzo, Dizionario biografico op. cit., II, pp. 115-122. Cesare Campana nacque a L'Aquila nel 1532; nel 1572 era a Vicenza come maestro di scuola ed oratore e dove sposa una Belli della prestigiosa famiglia vicentina, radicando la sua attività su territorio padano (Legnago, Este, forse Verona e Bergamo).

[628] La notizia è in Corrado Marciani, Aquilani a Venezia nei secoli XV e XVI, pp. 597-607, ora in Corrado Marciani-Scritti storici, a c. di E. Giancristoforo, Lanciano 1992.

[629] La lettera è inserita in C. Campana, Delle Historie del Mondo descritte dal Signor Cesare Campana gentil'huomo aquilano libri tredici, ne quali si narrano le cose auuenute dall'anno 1580 fino al 1596, con un discorso intorno allo scrivere historie: et con gli argomenti a ciascun libro. Et nel principio una tavola copiosa delle cose più notabili contenute nell'opera, in Venetia per Giorgio Angelieri e chompagni, 1596.

[630] Secondo Campana è impossibile per lo storico comprendere interamente la manovra politica occulta del potente che determina la storia, e proprio la segretezza di tali reali manovre assicurano la stabilità; con questa visione disincantata quanto doverosamente encomiastica della storia, Campana ammette la propria impotenza di storico che dovrà limitarsi a riportare oggettivamente ciò che i potenti hanno voluto mostrare di loro stessi. Numerosi furono i detrattori dell'attività storiografica di Campana, a partire dal contemporaneo Traiano Boccalini che dedica a Campana uno dei Ragguagli del Parnaso in cui il suo Delle Historie del mondo (descritte dal Sig. Cesare Campana libri quattro(…) con un'apologia dell'ordine tenuto ne gli anni, in Venezia, Giorgio Angelieri, 1591) sono definite «prive di eleganza di stile, senza gravità di sentenza, senza concetti politici, senza il sale della verità». T. Boccalini, Ragguagli di Parnaso e scritti minori, a c. di L. Firpo, Bari, Laterza, 1948, , voll.3, vol. III, pp.115-119: p.117.

[631] Abruzzo dall'Umanesimo all'età barocca, op.cit.2002 pp.270

Alessandro Maganza (autore del dipinto aquilano e del sonetto entro l'opera dedicata alla magistratura aquilana dal Campana) è noto in storia dell'arte soprattutto quale interprete delle istanze religiose didattiche e *con-passionevoli* controriformate in area berica[632].

Il riflesso di questa condivisione letteraria fin dal Cinquecento da parte di aquilani e vicentini è ben evidente nei *topoi* letterari che si rincorrono nelle *Giornate Aquilane* di Scipione Pisanelli, ambientate in Villa Oliva a Civita di Bagno, ma tale condivisione (o influenza) non si estese in pittura, rimanendo il dipinto del vicentino un *unicum* in città e nell'intera diocesi.

Più probante della circolazione di aquilani sul mercato artistico del secondo Cinquecento e dei ricorrenti rapporti con l'area veneta il caso dello sconosciuto orafo aquilano Gaspare Romanelli, autore di una medaglia celebrativa del letterato Anton Francesco Doni, nota fino ad oggi per la lettera che gli indirizza il letterato riportandogli i complimenti del letterato Francesco Sansovino che lo esorta nella sua "divina arte" (in App.Doc.), , e datata da Venezia il 3 marzo 1553[633].

Il riferimento alla medaglia eseguita nel 1552 lascia intender che Doni possa aver conosciuto il Romanelli all'interno dell'Accademia Pellegrina di Venezia, animata dal Doni stesso che ne curava gli statuti con il nome di Bizzarro, fra artisti, letterati e mecenati illustri sia veneti che toscani[634]; inoltre, la stima dimostrata all'orefice aquilano è da motivarsi con l'interesse del letterato stesso per la medaglistica, oggetto di una nota lettera al Giovio del 1547, che affianca la *Diceria sul Disegno* indirizzata allo scultore Montorsoli nel 1547[635] in cui l'interesse per la questione sul primato delle arti sollevata dal Varchi mostra una sua prima propensione per la scultura lamentando la scarsa durata materiale della

[632] Lo stesso Cesare Campana, coerentemente alla propria attività letteraria, fu fervente sostenitore della Controriforma e dei precetti conciliari: su questo terreno si trova un'ulteriore punto di contatto tra Vicenza e L'Aquila, entrambe diocesi di nomina regia ed accomunate dalla zelante esecuzione vescovile delle nuove normative tridentine a partire dalla quasi contemporanea costruzione dei seminari per volere vescovile. Per un utile excursus sulla situazione diocesana vescovile a Vicenza con la relativa bibliografia in nota si veda M. Binotto, Vicenza, in La Pittura nel Veneto, Il Seicento, a c. di M. Lucco, Milano, Electa, 2000 voll.2, vol. I, pp. 257-258.

[633]Rime del Burchiello commentate dal Doni, In Vinegia per Francesco Marcolini, 1553. Della medaglia del Romanelli parla già il conte Leopoldo Cicognara, Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova, 1823, vol.4 p.414; nel Manoscritto ASAq Dragonetti De Torres, Memorie di Belle arti… op.cit è contenuta una memoria manoscritta intitolata

[634]A.Longo, Doni, Anton Francesco, ad vocem in DBI, 41, 1992, pp.158-167.Nella Libraria cita E. Bentivoglio, I. Nardi, i Sansovino Jacopo e Francesco, il Salviati, Ludovico Dolce, B. Daniello, Giason de Nores, Tiziano, il Barbaro, ed il Marcolini, segretario e stampatore dell'Accademia. Il Doni, animatore dell'Accademia si occupò soprattutto di Satuti e fini soprattutto nel Ragionamento della stampa (Marmi, I). Il mecenate principale fu Cipriano Morosini che nella villa di Noale li ospitava munificamente; molto si è discusso su quest'Acc. Definita misteriosa, tanto che alcuni ne negarono l'esistenza e altri la identificarono con la moderna massoneria.

[635] Anton Francesco Doni, Lettere del Doni libro secondo, 1547. Entrambi gli scritti sono in Scritti d'Arte del Cinquecento, a c. di Paola Barocchi, Torino 1978, V-Scultura pp.1196-1197 (Lettera a Giovio) , VIII-Disegno, pp.1906-1910.

pittura. Il *Disegno* maturò come *Trattato* nel 1549[636] in cui paiono scorrere le posizioni sul primato delle arti che il Doni arricchisce del "ghiribizzo naturalistico" dell'oreficeria[637], precisando maggiormente il suo interesse per la medaglistica[638]: nella seconda parte del *Disegno*, nel dialogo tra l'Arte, la Natura, il pittore Paolo Pino e lo scultore Silvio Cosini sembra manifestarsi il primo preciso apprezzamento per le medaglie, piccole sculture che se fossero dipinte varrebbero poco (il pittore infatti afferma "*L'è ben tanta difficoltà a far di coteste medaglie, che le mi fanno sudare a pensarvi non che a farle*"), mentre nella terza parte Doni pare si compiaccia della difficoltà delle minuzie di medaglie, gemme intagliate e cammei. Finalmente la medaglistica trova adeguata forma nella progettata raccolta delle medaglie moderne in quattro libri preannunciata a Giovio, di cui si concretizzò la prima parte per i tipi veneziani del Giolito nel 1550[639], edizione rarissima, ancor più rara[640]la seconda parte, *L'Accademia Peregrina e i mondi sopra le medaglie del Doni*, stampate a Venezia nel 1552 dal Marcolini che si identifica nel frontespizio con L'Accademia Peregrina stessa.

La vicenda è particolarmente interessante perchè tocca punti fondamentali della situazione artistica aquilana del secondo Cinquecento che non mi pare siano stati affrontati (l'esistenza della scuola orafa abruzzese del Cinquecento,sostanzialmente ferma ai primi contributi di Pansa[641] ed il persistere di forme rinascimentali di impresa-bottega in città in cui il disegno genera tutte le forme d'arte, tanto da poter accostare il *pleurant* a rilievo in un lobo della Croce di Pizzoli al personaggio che sorregge il corpo esanime del Cristo nell'affresco inedito del Cesura in Santa Giusta -sc.n?) e perché l'orafo Romanelli è emblematico della condizione in cui si vennero a trovare gli artisti (pittori, scultori, architetti e chi esercitava le cosiddette arti minori) nel Viceregno, esclusi da qualunque meccanismo di ascesa sociale [642] tanto che i Romanelli, orafi di tradizione, tentarono di abbandonare sul finire del Cinquecento l'arte orafa dedicandosi al notabilato[643]. Inoltre verrebbe quasi da sostenere che la posizione

[636] Idem, Disegno, Venezia, per i tipi di Gabriel Giolito 1549. La versione commentata in nota del Trattato è in Scritti d'Arte del Cinquecento, a c di Paola Barocchi, III-Pittura e scultura, Torino 1978 pp.554-592.

[637] Scritti d'Arte del Cinquecento, a c di Paola Barocchi, V-Scultura, Torino 1978 p.1153.

[638] L'oreficeria e l'ars metallifera in genere, sulla scia dell'unificazione terminologica di scultura e statuaria in bronzo avviata da Pomponio Gaurico, paiono iniziare a fruire dello status intellettuale di ars liberale piuttosto che mechanica quali erano precedentemente considerate, divenendo una vera e propria branca della scultura.

[639]

[640] l'unica copia esistente è a torino nella Biblioteca della Fondazione Luigi Firpo per la storia del pensiero politico.

[641] Giovanni Pansa, Masello Cinelli da Sulmona e Gaspare Romanelli dell'Aquila, in… 1907 pp.236-244;nello scritto Pansa riporta il parere di Venturi sull'oreficeria sacra aquilana esposta nella Mostra d'Arte Antica di Chieti del 1905 secondo cui sarebbe interamente di gravitazione romana, legittimando indirettamente l'esistenza di una scuola aquilana su cui tanto si dibatteva sulle pagine della Rivista Abruzzese del 1907 tra Piccirilli e Balzano.

[642] Ottavio Morisani- J.Cooper, vol.IV cambridge p.22.

[643] R.Colapietra, Gli Aquilani d'antico regime davanti alla morte, L'Aquila 1984 p.33 n.91

vasariana sull'oreficeria, rilegata in secondo piano come *congenere* della scultura, abbia penalizzato la conoscenza artistica dell'intera regione abuzzese, identificata esclusivamente con questa[644]: Vasari, esprimendosi su Cola dell'Amatrice esprime un giudizio assolutamente *tranchant* sulla regione[645], facendo ipotizzare che il pittore archoitetto ptesse esserne conivolto, ma viene "salvato" forse in vista della sua impresa pittorica in Palazzo Vitelli alla Cannoniera a Città di Castello[646] con il Doceno, suo protetto.

La figura quasi "mitologica" di Gaspare Romanelli, autore dell'urna argentea del corpo di San Bernardino[647] e di diverse medaglie citate nelle compilazioni numismatiche Otto e Novecentesche[648] ma non reperite, prende forma finalmente proprio con la medaglia del Doni lodata dal Sansovino che sono riuscita a rintracciare nel Medagliere Mazzucchelliano nei Depositi dei Musei Statali di Santa Giulia di Brescia[649](fig.?); la presenza di due documenti nell'Archivio Mediceo del Principato[650] riguardanti l'orefice aquilano Romanello residente a Siena nel 1574 in veste di mercante di gemme per Ferdinando I Medici, da ragione alla notizia parzialmente esatta delle fonti aquilane che visse ed operò dal 1560 in poi a Firenze[651], mentre non è stato ancora correttamente valutato il rapporto di parentela tra il Romanelli, Bernardino Cirillo e Pompeo

---

644 P. Piccirilli e V.Balzano su Rivista abruzzese 1905-1907.

645 Vincenzo Balzano, Giorgio Vasari e l'Arte in Abruzzo nel tentativo di ridimensionare l'avversione vasariana peggiora la situazione, citando solo quanto di medievale fosse sul territorio, quasi dando implicitamente ragione allo storiografo aretino

646 Cola Palazzo vitelli

647 Preda delle truppe francesi nel 1799, l'antica cassa argentea del 1550 è raffigurata con una modesta incisione in S. Massonio, Vita, morte e miracoli del gloriosissimo San Bernardino da Siena, protettore della fidelissima città dell'Aquila, con la canonizzazione, la traslazione et descrittione dell'augustissimo tempio, cappella et arca grande d'argento dell'istesso santo, Napoli, G.D.Roncagliolo 1614 (incisione in principio e descrizione p.99).Lucas Wadding Annales minorum, T.VI Lugduni, MDCXLVIII (p.733 n.XVIII descrizione e p.735 incisione); Teodoro Bonanni, Guida storica della città dell'Aquila, Aquila Tip.Grossi 1874 p.52; Matilde Oddo Bonafede, Guida della città dell'Aquila, Aquila Tip.Aternina p.74. Giuseppe Rivera, Il Beato Vincenzo dell'Aquila e i suoi tempi nel V centenario della sua morte, L'Aquila, 1904 p.103. Luigi Rivera , Raffaello e varie memorie…op.cit. 1920, p.332. Ad A. L. Antinori, Opere inedite, XX,154-156 risale la notizia segnalata anche dal Bindi in cui si fa menzione di Bartolomeo Romanelli. "Quando nel 1567 venne A L'Aquila il Connestabile Marcantonio Colonna, eletto da Pio V generale degli eserciti della Santa Chiesa contro Selim Re dei Turchi, gli vennero eletti 10 archi, ornati di pitture con le arme del Re, Vicere, Colonna e della città, il tutto diretto da Pompeo Cesura e Giovan Paolo Cardone, ben noti architetti e pittori…ebbe oltre a tutto ciò nel congedo in dono un bacile d'argento di ingegnoso lavoro e di trecento scudi di valuta, riportato da Roma da Bartolomeo Romanelli".

648 Heiss, Le medailleurs de La Renaissance, 1881 p.77, Armand, Les medailleurs des 15 et 16 siècles, 1883,II p.24,200, III p.103,316 ; A. Blanchet, Manuel de numismatique, Paris Roret 1890 t.II p.372 ss., I.B. Supino, Il medagliere del R. Museo Naz. Di Firenze ,1899;Von Fabriczy, Medaillen der italianischen Renaissance, Leizpig 1903 p. 86 ThB vol.28 p.544 G.Ceci; Forrer Dictionary of medallists 5 (1912)

649La prima citazione della medaglia di Doni eseguita da Romanelli è in Bartolomeo Gamba a c. di, Anton Francesco Doni, Novelle,Venezia 1815 p.107. Gamba nota che nell'edizione Vicentina delle Rime del Burchiello del Doni per i tipi degli Heredi di Perin Libraro le lettere dedicatorie sono per Jacopo Tintoretto "per averlo bravamente dipinto" e a Gaspare Romanelli "per averlo politamente intagliato in una medaglia", pubblicata nel Museo Mazzucchelliano: l'incisione del Museo Mazzucchelliano è servita al Gamba per il ritratto del Doni. È l'Armand che nel 1883 da l'indicazione della medaglia nel Medagliere Mazzucchelliano confluito nei Musei di Santa Giulia di Brescia.

650 Archivio di stato di firenze,

651 Chi lo dice…

Cesura che pure emerge chiaramente dai documenti pubblicati da Mario Morelli[652].

La prima deduzione logica che se ne può trarre è la condivisione da parte dell'orafo e del pittore della concezione del disegno come mezzo intellettuale di percezione e creativo: una concezione rinascimentale che può aver portato Pompeo a cimentarsi con la scultura[653] come con l'oreficeria, ma che soprattutto l'ha reso noto come disegnatore.

Anche il generico luogo comune del raffaellismo imperante appiattisce tout court L'Aquila in una situazione di marginalità e provincialismo che non la rappresenta, soprattutto se ancorata esclusivamente alla "questione meridionale": spesso lo studioso approccia l'argomento aquilano già sicuro che il confronto con il referente più noto segnerà una distanza incolmabile tra i due mondi; ed invece, a voler agire con mente sgombra da pregiudizi ci si accorgerà che l'argomento aquilano non è così distante, scadente, o nella migliore delle ipotesi da "provincia perplessa"[654]. La revisione critica di questa definizione deve passare necessariamente dalla contestualizzazione delle osservazioni fondamentali di Federico Zeri su Francesco da Montereale e Cola dell'Amatrice, che non mi pare siano state sviluppate oltre il cenno che ne da Cannata nei due saggi su Francesco da Montereale in Storia dell'arte (1981) e Cola dell'Amatrice (monografia del 1991). Mi pare doveroso spendervi una nota, senza aver la pretesa di ricostruire il primo cinquantennio artistico a L'Aquila nel Cinquecento.

Quando arriva in città la *Visitazione* Branconio nel 1522 circa in città sono attivi Cola dell'Amatrice e Francesco da Montereale [655], che a quella data ha già eseguito l'antoniazzesco affresco di San Silvestro e sicuramente le due *Crocifissioni* (in Chiesa e nel coro) della Beata Antonia, di cui la prima (in Chiesa) è databile al 1502[656] e non lascia dubbio circa la frequentazione romana di Francesco antecedente a quella data visto che la scena presenta citazioni dalla Crocifissione di San Clemente attribuita a Masolino e Masaccio come il soldato sotto la croce del ladrone di destra, la Maddalena dalla chioma bionda e lunghissima abbracciata ai piedi della Croce. Le citazioni da opere masaccesche

[652] Mario morelli, Bernardino cirillo

[653] SI veda Bindi, Artisti ABruzzesi, 1883 p.90 ss. contenente una nutrita schiera di sculture in legno che attribuisce al Cesura, di cui finora ha trovato qualche eco nella recnte letteratura (ANgelini 2000) il busto ligneo policormo di Sant'Equizio.5

[654] Mi permetto di citare in questo senso "letterario" il titolo di un saggio di Bruno Toscano, distante nel tempo ma attuale per la metodologia di ricerca mostrata, B.Toscano, *Andrea Polinori o la Provincia perplessa*, in *Arte Illustrata*, 1961.

[655] In realtà i nomi di pittori attivi in città sono molti di più, anche solo a voler leggere le densissime pagine di M. Chini in *Pittori a L'Aquila nel Quattrocento*, ma Francesco da Montereale e l'amatriciano attraversano tutto il primo cinquantennio restituendo meglio di altri quale fu l'evoluzione dell'ambiente artistico aquilano.

[656] La datazione proposta da Cannatà 1981 mi pare condivisibile per affinità al *Cristo deposto* a fianco dell'altare maggiore di Santa Maria di Assergi datato dal pittore.

romane e fiorentine si ripeteranno varie volte nel corpus di Francesco Da Montereale - nella seguente *Crocifissione* di San Marciano la Vergine svenuta è sorretta dalle Marie in piedi, soluzione che aumenta il senso di mancamento e abbandono della Madre al momento della Passione e che invece nelle Crocifissioni della Beata Antonia è ancora raffigurata sorretta dalle Marie inginocchiate denunciando un persistente influsso del tema arcaico della Vesperbild, le architetture essenziali degli affreschi di San Basilio che richiamano le soluzioni della Cappella Brancacci mediate dai toscani a Roma.

La seconda Crocifissione nel coro, databile al 1510-1516, anni del restauro dell'ambiente con l'inserimento degli stalli lignei nuovi, seppur più semplicistica nell'intera raffigurazione, è sempre comunque romana, ed antecedente all'arrivo della *Visitazione* Branconio.

È interessante notare che già Leosini nel 1848[657] collocava la Crocifissione in Chiesa in un momento precedente a quella che sarebbe stata la decisiva svolta raffaellesca di Francesco da Montereale, mentre Zeri (1976)[658] indicava il primo riferimento pinturicchiesco preciso nella cappella Della Rovere in Santa Maria del Popolo a Roma (1488-90)[659];Leone De Castris[660] parla della Crocifissione del Monrealese come di opera della fase più antica e sicuramente migliore dell'artista, affine alla cultura antoniazzesca e pinturicchiesca "capace di interpretare con piacevole tono provinciale il decorativismo raffinato di Pinturicchio al tempo dell'Appartamento Borgia in Vaticano" (1492-1494).

Questa conoscenza dell'universo decorativo pinturicchiesco che esplode dagli ultimi anni del '400 in poi nella produzione di Francesco da Montereale e che grazie a Zeri può iniziarsi a datare al nono decennio del Quattrocento, mi permette di azzardare l'ipotesi che Francesco abbia frequentato una prima volta Roma negli anni Ottanta del Quattrocento, quando mi sembra plausibile vedere la sua mano in alcuni passaggi della decorazione pinturicchiesca del Palazzo di Domenico della Rovere in Borgo[661] negli stessi anni in cui il prelato era titolare cardinalizio di San Clemente[662] e di cui curò diversi restauri: ipotizzabile che l'esperienza pinturicchiesca di Francesco sia stata all'interno del Palazzo della Rovere in Borgo, mentre L'Aquilano Giovambattista Branconio era l'orafo di fiducia del cugino di Domenico, Galeotto Franciotto Della Rovere.

Anna Cavallaro[663], a proposito del soffitto dei Semidei, attribuito da Vasari al Pinturicchio, propone di orientare l'attribuzione del ciclo, gravemente lacunoso, alla progettazione Pinturicchiesca eseguita da un'*equipe* di collaboratori non tutti di provenienza umbra, ma permeabili a tale cultura tra cui Andrea d'Assisi, il Pastura, Giovanni Battista Caporali e Michelangelo di Pietro Mencherini[664],

[657] A.LEOSINI, *MONUMENTI*…OP.CIT.P. PP.80-82.

[658] F.ZERI, *ITALIAN PAINTING IN THE WALTERS ART GALLERY IN BALTIMORA*, 1976 PP.187 .

[659] F.F.Mancini, *Gli esordi di Pinturicchio sulla scena romana*, in *Pintoricchio*, a c. di V.Garibaldi-F.F.Mancini, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, 2 febbraio -29 giugno 2009 pp. 47 ss.

[660] P.Leone De Castris, *La pittura in Abruzzo e nel Molise-Il Cinquecento,* Milano 1987 II, pp.720

[661] Gli affreschi vennero alla luce grazie al restauro promosso negli anni 50 dall'ordine equestre dei cavalieri del Santo Sepolcro, vd. D. R. de Campos, *Relazione dei laboratori di restauro* in *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, XXX-XXXI, 1957-1959 p.284 e Idem, *Il soffitto dei semidei di Pinturicchio e altri dipinti restaurati nel palazzo di Domenico della rovere*, in *Scritti di Storia dell'Arte in Onore di Mario Salm*i, Roma, 1962 II, pp.363-375.A. Cavallaro, *Pinturicchio a Roma. Il Soffitto dei Semidei nel Palazzo di Domenico della Rovere*, in Storia dell'Arte, 60, 1987 pp.155-70, Eadem, *Draghi, mostri e semidei. Una rivisitazione fiabesca dell'antico nel soffitto pinturicchiesco del Palazzo di domenico della rovere*, in *Roma centro ideale della cultura dell'antico. Da Martino V al Sacco di Roma 1527*, Atti del Convegno a cura di S. Danesi Squarzina, Roma 1989 pp.143-168. M. G. Aurigemma, *Il Palazzo di Domenico della Rovere in Borgo. Architettura e decorazione*, Roma 1999 pp.213 ss.

[662] Fr.Ch.Uginet, *Della Rovere Domenico*, in DBI, 37 1989 pp.335-336.

[663] A. Cavallaro, *Pinturicchio nel Palazzo di Domenico della Rovere. La sala dei Mesi*, in *Roma nella svolta tra Quattro e Cinquecento*, Atti del Convegno Roma 28-31 novembre 1996, pp.269 ss

[664] N. Dacos , *De Pinturicchio à Michelangelo di Pietro da Lucca: les premieres grotesque romaines*, ibidem pp.32-38 ss. attribuisce al Mencherini l'intero soffitto dagli ottagoni decorati a finto mosaico su carta, e sull'argomento è tornato definitivamente Riccardo Massagli, *Michele Angelo da Lucca nella Roma di Pintoricchio*, in *Pintoricchio*, Cat. mostra a c. diVittoria Garibaldi e Francesco Federico Mancini, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria 2 febbraio -29 giugno 2008

riassumendo in quest'attribuzione le coordinate stilistiche di Francesco da Montereale così come delineate dal Cannatà nel 1981[665], evidenti dal corpus del pittore, e confusamente elencate dalla più lontana storiografia Ottocentesca[666].

La frequentazione "pinturicchiesca" di Francesco da Montereale dovette ampliare il suo repertorio decorativo andando oltre le ascendenze crivellesche-alamannesche che furono parte del suo bagaglio (che gli vengono comunque riconosciute in alcune opere come la tavola con la *Resurrezione di Cristo* del Museo Nazionale in cui formato cuspidato e partito decorativo a festoni di frutta e nastri su fondo nero richiama piuttosto l'area veneto padano-veneta, tav.) e riportando gli esiti di questa prima fase romana nelle due Crocifissioni in Chiesa[667] .

L'argomento della formazione romano-umbra di Francesco da Montereale non è oggetto di questo studio ma è funzionale a dimostrare che i rapporti artistici della città, da sempre compressa nel ruolo di periferia di Napoli, esulano dal confine amministrativo politico da molto prima dell'arrivo della *Visitazione* Branconio nella Chiesa di San Silvestro, indicato quale termine per l'ammodernamento della cultura artistica dell'intera regione e che a ben guardare la *Visitazione* Branconio non catalizzò le energie creative della città.

Effettivamente quando dovrebbe collocarsi la svolta decisiva raffaellesca di Francesco da Montereale invocata da Leosini e legittimata dalla gravitazione in orbita pinturicchiesca?La risposta è semplice: mai vi fu.

Piuttosto, il contatto con Cola dell'Amatrice lo pone come interprete inconsapevole nell' "insorgenza anticlassica" romana che si esaurisce intorno al

[665] Architetture rigorosamente stereometriche e "masaccesche" si trovano anche nell'anonimo esecutore dell'Edicola di Toscolano, in F.Baldelli, a c. di, *Piermatteo d'Amelia: la pittura dal 300 al 500 in Umbria meridionale*, Todi 1997 p.105

[666] Per primi Francesco Gentili ed Angelo Leosini si espressero sull'identità di mano dei due affreschi di Chiesa e coro della Beata Antonia e databili a fine XV secolo "Questi bellissimi freschi che non ha molto sono stati ritoccati da un imperito pittore, ritraggono pienamente della maniera di Pietro Perugino, perciò li crediamo del secolo decimo quinto" in *Aquilana Confirmationis cultus ab immemorabili tempore praestiti B. Antoniae de Florentia ordinis S. Clarae fundatricis Monasterii Corporis Christi Romae* MDCCCXLVII, Summarium p. 6-7; Ferdinando De Torres li attribuì a Cola dell'Amatrice ante 1534, anno supposto all'epoca di morte del pittore, come riferisce in una Lettera a P. Luigi del 6 marzo 1841 conservata nell'archivio dei Baroni Nardis; Serra invece in *Aquila Monumentale*, p.66 sulla *Crocifissione* esterna si espresse per il 1500 e per la mano di Saturnino Gatti, mutando poi attribuzione a favore del Monrealese in *Aquila*, 1932 pp. 95-98. In M. Morelli, La *Beata Antonia da Firenze e il Monastero dell'Eucarestia, L'Aquila*, 1971 a p.72 viene tracciata con precisione la vicenda attributiva .

[667]La visita della regina Giovanna I d'Aragona datata 1493 dall'Antinori che ne riporta la cronaca del De Ritis (la dispersa *Chronica Civitatis* a f.223 v.) fa supporre che il coro fosse già dignitosamente decorato visto che viene indicato come luogo dell'intrattenimento della regina con le monache claustrali,A . L. Antinori, Annali ms. vol. XVII p.133. BPA "S. Tommasi", comunque entrambe mi sembrano debitrici di una puntata romana del pittore; l'arredo del coro venne poi terminato con l'inserimento dei nuovi stalli lignei del coro per donazione privata nel 1516. Atto in Notar Massimo di Rocca di Corno, 2 luglio 1515 (A.L. Antinori *ad annum* op.cit p.1117).

1520[668], o specificando meglio, partecipe inconsapevolmente della "sortita anticlassica" di Cola dell'Amatrice[669].

Con lui Francesco pare condividere suggestioni del Ripanda[670] che avrebbero determinato il suo comporre in primo piano a mo' di bassorilievo, così come sperimentato dal bolognese negli affreschi capitolini (1503-9), li accomuna un linearismo d'ascendenza alamanno-crivellesco che li segue evolvendosi in tutto il loro sviluppo artistico fino a rendere di incerta attribuzione tra i due la tavola con il *Santo Francescano(tav.?)* della Pinacoteca Barbella di Chieti che Cannatà ascrive senza alcun dubbio a Francesco da Montereale.

All'interno del corpus documentariamente certo del pittore monrealese, la tavola del Museo di Chieti indica il punto di adesione maggiore al *dictat* raffaellesco importato da Cola, segnato da una morbidezza di modellato nuova e dallo scorcio-seppur minimo- della testa del santo, espediente caro al Filotesio e ripetuto frequentemente (*Morte e Assunzione della Vergine* in Pinacoteca Capitolina, I *Santi Maddalena e Giovanni Evangelista* di Ascoli-Circolo Culturale Nicola Filotesio, *Andata al calvario*, nell'ex refettorio del Convento della SS. Annunziata ad Ascoli etc.) per aumentare l'impressione della profondità e del movimento dello spazio[671]. È evidente come gli "errori attributivi" (ad es. *l'Andata al calvario* in Collezione Volterra data da Fiocco a Ripanda-1924- e da

[668] A. Pinelli , *La maniera: definizione di campo e modelli di lettura*, in *Storia dell'Arte Italiana*, vol.6/II Il cinquecento e il seicento, Torino 1981, pp.106-115

[669] F. Zeri, *La sortita anticlassica di Cola dell'Amatrice*, in *Giorno per giorno nella pittura*, Torino 1992 pp.187-190. Idem, *Cola dell'Amatrice: due tavole*, in *Paragone.Arte* 4.1953 pp.42-46.

[670] L'ipotesi prese il via nel 1924 con l'attribuzione di G. Fiocco dell' *Andata al calvario* già in Collezione Volterra a Firenze al Ripanda , rifiutata da Cannatà (1981 p. 67) che propone la paternità di Francesco; l'attribuzione fu ripresa da G. Alparone, *Un'ipotesi su Jacopo Ripanda a Napoli*, in *Rassegna d'Arte*, 2. 1972, pp.30-32 e da M. Lucco, *Una traccia per Jacopo Ripanda*, in *Paragone*, 315. 1976 p.20. Di queste stesse influenze diede conto F. Zeri, *The Italian Paintings in the Walters Art Gallery*, Baltimora 1976 pp. 185-187**,** in cui lo studioso attribuì a Francesco da Montereale una *Madonna con Bambino, San Giovannino e un angelo* (già attribuita da Serra nel 1934 a Francesco di Gentile) ed una *Natività* che prima della specifica di Zeri era data al Pinturicchio.

[671]Una suggestione certa che il Filotesio ebbe dalla visione delle Stanze Vaticane durante il suo soggiorno romano. Raffaello lo propose nel *Trionfo dell'Eucarestia* nella *Stanza della Segnatura* (1508-9) nella figura dello scriba accovacciato sui gradini, a ridosso del suo arrivo da Firenze dove deve aver ammirato una simile soluzione nella tavola masaccesca della sant'Anna Metterza: l'angelo reggicortina della cuspide è ribaltato in avanti con una decisa separazione del viso nei due emisferi luce /ombra.

Cannatà-1981- al Monrealese) o "incertezze attributive" (il *Santo Francescano* della Pinacoteca di Chieti tra Francesco da Montereale e Cola dell'Amatrice) siano sintomo di una condivisione culturale tra gli artisti su cui vertono. Conviene soffermarsi su questo snodo a partire proprio dal Ripanda e Cola dell'Amatrice. Jacopo Ripanda (1460 ca.- post 1516) è il principale quanto enigmatico interprete della cultura pittorica antiquaria romana del primo Cinquecento[672], a cui si deve la "sortita anticlassica" di cui fu imputato Cola dell'Amatrice[673].

Nei suoi anni romani Cola dell'Amatrice fu in rapporto con il cantiere peruzziano dell'Episcopio di Ostia[674], un cantiere ancora molto discusso per le partecipazioni e le ripartizioni di lavori e che vide all'opera anche Cesare da Sesto, il Bagnacavallo ed il Ripanda: quest'ultimo in particolare con la sua *verve* antiquaria dovette sembrare argomento interessante a Cola dell'Amatrice da riportare in patria[675]. Farinella a sostegno del suo passaggio artistico ad Ostia , secondo me giustamente, attribuisce all'Amatriciano due Santi nella chiesa di Santa Aurea di Ostia, primo sintomo dell'influenza del Ripanda che l'avrebbe accompagnato da li in tutta la sua produzione artistica fino alla rielaborazione finale in Palazzo Vitelli alla Cannoniera negli anni '40[676]. Il pagamento a Cola dell'Amatrice è inoltre registrato a Roma il 26 luglio 1513, data delle celebrazioni coriciane di Sant'Anna nella Chiesa romana di Sant'Agostino, solenne e colta occasione in cui venne scoperta la Madonna sansovinesca commissionata dal protonotario apostolico Johann Goritz[677]ed a cui partecipò l'aquilano Accursio[678]:

---

[672] Su Ripanda è normativo V.Farinella, *Archeologia e pittura a Roma tra Quattrocento e Cinquecento: il caso di Jacopo Ripanda*, Torino 1992.

[673] F. Zeri, *La sortita anticlassica di Cola dell'Amatrice…*op.cit.

[674] E. Bentivoglio, *Nel cantiere del Palazzo del Cardinal Raffaele Riario (la Cancelleria), organizzazioni, maestranze, personaggi*, in *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, s. XXVII, 1982, p. 33-34. forse in qualità di *constructor* fornendo materiali lignei per la soffittatura.

[675] Sulla vicinanza al Ripanda e all'Aspertini torna giustamente più volte il Cannatà nella monografia dedicata all'autore, proponendo una conoscenza del Ripanda già antecedente al 1510, data della Pala di Campli (R. Cannatà, *Cola dell'Amatrice* op. cit., scheda 8, p.68) in cui l'incorniciatura antiquariale è più prossima a questo che alle eleganze decorative pinturicchiesche, mentre l'Aspertini viene visto nel segno grafico nervoso che domina alcuni fogli del Taccuino di Fermo.

[676]I Santi della Chiesa di Santa Aurea di Ostia sono in V.Farinella, *Pittura e Archeologia*…op.cit. tav.68; per l'influenza del Ripanda sul ciclo di città di Castello, V.Farinella *Pittura e archeologia*…op.cit. p.43, 143 ; G. Agosti, V.Farinella, *Nuove ricerche sulla Colonna Traiana nel Rinascimento*, in S.Settis(a c.di) *La Colonna traiana*, Torino 1988 p.575-576; L.Teza e R.Guerrini, in *Pinacoteca comunale di Città di Castello.Dipinti*, I, a c.di F. Mancini, Perugia 1987 pp.80-123.Nella monografia del 1991 Cannatà non accenna all'Episcopio di Ostia ma si basa esclusivamente sul Taccuino di Lille di Jacopo da Bologna che passa da Sulmona nel 1516 .

[677] Johann Goritz DBI

[678] Per lo meno suggestivo che il Banco Chigiano, entro il proprio cifrario segreto a due sistemi(uno "proprio" in cui ad ogni lettera corrispondeva un determinato numero, ed uno "improprio" in cui ad ogni parola corrispondeva un'altra parola convenzionale) nel cifrario improprio faccia figurare il papa come "Messer Accursio". La notizia viene da F. Dante, s.v. *Agostino Chigi* in *DBI* , vol. 24, pp.735-743, 1980. Inoltre l'Accursio viene ricordato dal Massonio (*Dialogo sopra l'origine della città dell'Aquila*…rist. anastatica Forni 1980 p.45, p.153) quale primo conservatore delle Antichità capitoline in palazzo dei conservatori ma lo studio tuttora in corso non permette di essere più precisi sulle sue dirette implicazioni istituzionali in questo senso. Sicuramente fu esponente di spicco del circolo coricyano se nel 1524 fu il curatore del volume che raccoglieva le odi collezionate negli anni nel giorno di Sant'Anna, declamate dopo la celebrazione religiosa in Sant'Agostino. *Coryciana*, Impressum Romae apud Ludovicum Vicentinum et Lautitium perusinum. Mense Iulio MDXXIIII.

a testimonianza di quest'evento, notissimo nella Roma del Cinquecento, Cola tracciò nel *Taccuino di Fermo* un veloce schizzo del gruppo sansoviniano della *Madonna con Sant'Anna e il Bambino*[679].

Il 1513 fu anche l'anno dell'elezione papale leonina, evento a cui parteciparono sia Ripanda che la figura controversa di Pellegrino da Modena, che, conosciuto principalmente per il ciclo di San Giacomo degli Spagnoli e di Santa Maria di Trevignano[680], sembra offrire insieme al bolognese Ripanda ed al primo Cola romanizzato in senso antiquariale, le coordinate stilistiche a cui si adeguò Francesco da Montereale nel corso del Cinquecento e fungendo lui stesso e Cola da tramite per echi di quella congiuntura emiliana- stroncata da Vasari e di cui rimane traccia nel Taccuino di Lille- cui la letteratura fa partecipare "Jacopo de Bologna" che passa da Sulmona in quegli anni[681].

[679] R. Cannatà, *I disegni*, in *Cola dell'Amatrice* op. cit. pp. 151 ss., pubblica l'intero corpus di 29 fogli di sicura paternità del Filotesio, dove il gruppo sansoviniano compare a f. 11 v. riutilizzato entro una composizione per la chiesa di San Francesco di Ascoli mai realizzata.

[680] La figura di pellegrino da Modena è ancora da definire, ormai unanimemente accettata l'esistenza di due pittori omonimi attivi nello stesso periodo. Il pittore di cui si parla nel testo è l'autore del ciclo romano e di trevignano, di cui è sicuro il suo tratto dominante tra arcaismo quattrocentesco, attenzione antiquariale e novità raffaellesche. L'ultimo contributo, utile soprattutto per la bibliografia, è di D.Cordellier, *Quelques interrogations sur Pellegrino da Modena*, in *Festschrift für Konrad Oberhuber*, Electa 2000 p.87-99 a c. di A.Gnann H.Widauer; M.Ferretti, *Nota su Pellegrino da Modena*, in *Bollettino d'arte* 24.1984 pp 53-58;F.Sricchia Santoro, *Intorno a Raffaello: un contributo per Pellegrino da Modena*, in *Prospettiva* 33/36.1983/84, pp.166-174

[681] Il *Teatro Capitolino*, del 1513 fu l'ultima impresa romana a cui partecipò il Ripanda per l'incoronazione di Leone X, per cui viene pagato insieme a Pellegrino da Modena . Dopo questa data Zeri (op.cit. p.185) suggerisce quale ultima traccia del Ripanda il 1516 sostenendo che "Iacopo da Bologna" che firma a Sulmona il Taccuino di Lille possa essere il Ripanda stesso, ipotesi rigettata da Farinella(1992 p.62,162,185) e da M.Faietti, *Jacopo Ripanda, il suo collaboratore(il Maestro di Oxford) e il suo concittadino (il Maestro di Lille*), in *Dal disegno all'opera compiuta*, *Atti del Convegno internazionale*, Torgiano 1987, a c. di M. Di Giampaolo, Perugia 1992 pp.19-38.

In Francesco da Montereale compaiono quelle capigliature rilevate e scolpite ciocca per ciocca ed un nuovo utilizzo del monocromo che finge il rilievo in pietra negli affreschi di Santa Maria del Soccorso a L'Aquila[682], soluzioni già nell'Episcopio Ostiense attribuite a Cesare da Sesto e Bagnacavallo, e di nuovo in Pellegrino da Modena negli affreschi romani; sempre in Francesco compaiono dolcezze paesaggistiche nuove in città rispetto agli aspri orizzonti rocciosi del Maestro di San Giovanni da Capestrano: l'inedita piccola Madonna del Museo Nazionale della Marsica di Celano, che ho voluto qui attribuire a Cesura (C.I.4) è figlia di questa mutazione in direzione peruzzesca e blandamente emiliana di Francesco da Montereale e lo mostra in tutta la freschezza del paesaggio azzurro e brumoso, degno di un Cesare da Sesto o Andrea da Salerno, su cui si libra la solida Madonna, dall'ovale del viso marmoreo e chiuso prossimo a quelli di Cola, le vibrazioni luminose della bionda chioma del Bambino già emilianeggiante (e comparso anche nella grandiosa incisione del De Santis con la Traslazione della Santa Casa di Loreto).

Anche Francesco da Montereale pare così essere uscito d'un sol colpo dall'ombra pinturicchiesca che lo avrebbe condotto in seno al raffaellismo imperante in Italia: il solito errore attributivo di un disegno del Bagnacavallo attribuito a Cesura[683] dovrebbe far riflettere su quanto l'insinuarsi di una sottilissima vena emiliana tramite la sortita anticlassica di Cola di cui fu partecipe Francesco da Montereale abbia poi preso corpo in ben altra maniera nella generazione seguente che fu Cesura[684].

La vicenda artistica del Filotesio, e di riflesso di Francesco da Montereale, si intreccia dunque a Raffaello quanto ai cantieri peruzziani e al Ripanda stesso e soprattutto in rapporto con gli aquilani sulla scena romana che poco dopo il 1520 gli commissionarono la prestigiosa impresa del completamento della facciata di San Bernardino a L'Aquila.

Nella facciata lasciata incompiuta dall'Ariscola nel 1508, oltre l'eco del raffaellesco Palazzo Branconio innestata sulla matrice sangallesca originaria, è stata suggerita l'influenza del Ripanda nel segno nervoso dei simboli della Passione che decorano le metope, diverse dall'eleganza leggiadrissima dei partiti decorativi che l'Ariscola lascia nel mausoleo bernardiniano negli stessi anni dell'avvio della facciata[685].

[682] Gli affreschi sono citati e riprodotti in R. Cannatà, F*rancesco da Montereale*…op.cit. 1981, figg.20-21.

[683] Il disegno è conservato al Louvre, n.inv.10056, dove la segnalazione di proposta attribuitiva a Cesura è fatta da Philip Pouncey nel 1967. Sul disegno C.Bernardini , *Note sul Bagnacavallo junior*, in *Prospettiva* 18.1979 pp.20-39.

[684] Si veda oltre sull'esordio del Cesura e la sua attenzione alla grafica e alla pittura emiliane.

[685] La vicinanza ai repertori antiquariali del Ripanda e dell'Aspertini viene suggerita da Ghisetti Giavarina in relazione alle metope decorate del primo ordine di facciata di San Bernardino già nel 1982 (*Cola dell'Amatrice Architetto* op. cit. p.48), sganciandole dalla consuetudine attributiva ai partiti di Silvestro

Gli echi umbri, peruzziani e bolognesi di Francesco da Montereale portano a considerare sotto nuova luce un dato finora inedito su L'Aquila: la presenza di facciate decorate a chiaroscuro attribuite a tal "Maturino".

Nella sua *Istoria Sacra* l'Alfieri descrive la facciata della Cattedrale aquilana dei SS.Massimo e Giorgio decorata con "storie ad affresco alla romana in chiaroscuro da Maturino e Polidoro": il richiamo a Maturino di Donatello, pittore, ricorre frequentemente nelle fonti aquilane (si veda C.I.1)ed effettivamente Maturino si chiamava anche il priore dell'Abbazia di Collemaggio menzionato nella lapide dedicatoria del Mausoleo Celestiniano, oltre che uno degli architetti attivi nel cantiere della costruzione del Castello[686] . L'Alfieri, che compila la sua guida nel 1585-1590 circa, può essersi fatto influenzare dalla presenza di questo genere di decorazione di facciate (a dir il vero insolito per l'intera regione) che sulla scia vasariana ha attribuito al Maturino presente in città dal 1517 in poi, identificandolo con il raffaellesco compagno di Polidoro.

L'unico esempio superstite di pittura a monocromo in città, di notevole pregio, sono le inedite Storie Cristologiche conservate nel cosiddetto Conventino di San Giuliano, fuori L'Aquila[687] che mi preme far conoscere ed approfondire in futuro in un lavoro apposito, e che possono datarsi a dopo il 1513, data del sollecito di Giulio II a terminare la costruzione dell'originario nucleo del Convento dei frati Osservanti di San Giuliano .

P*articolari della volta e delle Storie di Cristo*, XVI secolo,Conventino di San Giuliano, L'Aquila**.**

dell'Aquila e bottega, che si segnalano invece per eleganza e leggerezza di provenienza lombardo-romana bregnesca, rispetto a queste metope con gli strumenti della Passione che si mostrano dal profilo tagliente. La soluzione decorativa trova comunque origine nel tempietto bramantesco di San Pietro in Montorio a Roma.

[686] C. Tropea, *Pertinenze decorative del castello Cinquecentesco dell'Aquila*, in *Fortezze d'Europa-forme professioni e mestieri dell'Architettura difensiva in Europa*, a c. di Angela Marino, Atti del convegno, L'Aquila, Forte Spagnolo 6-7-8 marzo 2002, Roma 2003. pp. 265-275 . Anche J. Eberhardt, *Il castello di L'Aquila*, L'Aquila 1994.

[687] Devo la segnalazione e la possibilità di visionare e fotografare personalmente questo splendido esempio di pittura primo cinquecentesca all'amicizia, all'entusiasmo ed alla voglia di condivisione che ebbe la Dott.sa Giovanna Lippi dell'Archivio di Stato dell'Aquila, vittima del sisma del 6 aprile del 2009, che non ringrazierò e non citerò mai abbastanza per tutti gli anni di lavoro che le devo. La Dott.sa Lipppi fu il mio tramite presso padre Alessandro Marinangeli che ci permise di visitare l'ambiente in via del tutto eccezionale. Mi preme ricordare anche lui qui, notissimo conoscitore di cose aquilane, scomparso il 30 settembre del 2009, ha voluto, mentre compariva sui quotidiani regionali l'allarme per il cedimento strutturale dell'intero complesso conventuale collocato in pendio sopra la faglia sismica.

La tangenza davvero forte dell'intero ciclo alla produzione aspertiniana del secondo decennio del Cinquecento porta necessariamente a prendere in considerazione la questione del Taccuino di Lille ed i rapporti di questi artisti *extravaganti* con l'ambiente artistico aquilano che ne diviene debitore; del resto lòa ricchezza del periodo Leonino di primo Cinquecento è ancora lungi dall'essere esplorata interamente e prende forma nell'Antifonario di Leone X in cui si rincorrano echi raffaelleschi, peruzziani , emiliani e toscani, "Per altro tutto un momento di svolta nella cultura antiquaria romana, che qui possimao sintetizzare nei termini del rapporto Peruzzi-Ripanda, resta in attesa di più precisa definizione"[688]. Il particolare della *Flagellazione* che ho proposto è stato scelto perché di strettissima affinità alla tavoletta con la *Flagellazione* di Collezione Privata esposta alla recente mostra dedicata al Maestro bolognese[689]. E conferma ulteriormente quanto detto finora.

[688] F.Sricchia Santoro, *Ricerche intorno all'Antifonario di Loene X nella Biblioteca vaticana*, in *Prospettiva* 95/96.1999 p.155-168, in part.p.167 n.11.
[689] Il piccolo dipinto è in Collezione Storelli ed è stato esposto in *Amico Aspertini 1474-1552 artista bizzarro nell'età di Dürer e Raffaello*, Bologna 27 settembre 2008-11 gennaio 2009, a c. di D.Scaglietti Kelescian, A.Emiliani, sc.53 (G.degli Esposti) p.194

Il ciclo inedito di San Giuliano e l'utilizzo del monocromo da parte di Francesco da Montereale nel sottarco di Santa Maria del Soccorso autorizzano a credere che in città fosse frequente la tipologia della facciata affrescata. La diaconia della Cattedrale aquilana, negli anni a cui dovrebbero risalire le pitture in facciata secondo il manoscritto dell'Alfieri, fu retta prima da Benedetto Branconio, fratello del più noto Giovambattista e poi da loro cugino Fabiano nel 1526[690]: Fabiano e Giovambattista Branconio, prima della committenza del Palazzo in Borgo a Roma furono residenti in Parione, la zona della città a più alta concentrazione di facciate affrescate in chiaroscuro[691] e il loro stesso Palazzo in Piazza San Silvestro (quello fronteggiante la chiesa ed oggi distrutto nell'ottocento) aveva facciata affrescata che venne restaurata dal pittore aquilano Cesare Fantitto nella seconda metà del Seicento.

Purtroppo di queste facciate non abbiamo traccia (la cattedrale distrutta nel terremoto del 1703 e Palazzo Branconio ridotto in stato di fatiscenza e quindi demolito a fine Ottocento), ma indubbiamente la moda romana era giunta in città e soprattutto attraverso un canale di schietta ascendenza peruzziana e polidoresca: la durata e la diffusione di tali stilemi è assicurata dall'attività di Francesco da Montereale e suo figlio Pierfrancesco, che attraversò il primo Cinquantennio del XVI secolo[692].

---

[690] La fonte di notizie più precise sull'albero genealogico Branconio è l'inedito Manoscritto di Paolo Aquila, *Famiglie nobili aquilane*, in BPA Ms.300, mentre sulle cariche dei personaggi della famiglia vale sempre C.Crispomonti, *Elenco delle famiglie nobili e patrizie aquilane e loro origini-Manoscritto,* a seguire *Tavola delle Famiglie Nobili della città dell'Aquila ricavate dalla raccolta fatta da Claudio Crispomonti, Patrizio Aquilano del 1629*, Ms.1, BPA "S.Tommasi", L'Aquila.

[691] E. Pallottino, *Colori di Roma* in *Ricerche di Storia dell'Arte*, 1988.41-42 pp.129 ss.in cui si ripercorre l'iter storico della tipologia decorativa attraverso le fonti fino a Paolo Cortesi, *De Cardinalatu*, l.II cap. 2 *De ornamento Domus*; M.Errico-S.Finozzi-I.Gigli, *Schedatura delle facciate affrescate e graffite a Roma nel XV e XVI secolo*, in *Bollettino d'arte. 33/34.* 1985 pp.55-61.Il volume è interamente dedicato al tema L*a materia e il colore nell'architettura romana tra cinquecento e neocinquecento storia e progetto.*

[692] Il Chini (*Documenti relativi*…op.cit. 1929, p.110) ritenne il pittore morto nel 1541 sulla base dell'epigrafe dedicatoria nella distrutta Chiesa di San Francesco a Palazzo, in cui "Francesco Pittore" si dice morto 75enne, permettendo di stabilirne la nascita al 1466 circa, poichè l'epigrafe era attribuita all'Accursio, morto nel 1546. In questo senso si limitava la credibilità dell'atto romano dell'Accademia di San Luca del 1549: l'attribuzione dell'epigrafe all'Accursio o al Casella non permette di sciogliere la questione della data di nascita del pittore, mentre è plausibile che il *Francesco di Montereale* in Accademia di San Luca del 1549 possa essere anche suo figlio Pierfrancesco .In R. Cannatà, *Francesco da Montereale*...op.cit.,1981 p.74 ritiene certa comunque la morte di Francesco prima del 1550 su base documentaria.

La Visitazione Branconio (Tav.) è dunque unicamente tassello di un percorso artistico molto più articolato e complesso che si snodava tra L'Aquila e Roma e di cui ancora oggi poco è noto[693] per cui l'opera non può essere assunta quale termine assoluto da cui far iniziare una cultura artistica e per di più identificare l'opera ed il suo ambito di provenienza quale unico referente culturale additabile nello svolgersi artistico della città, se non dell'intera regione.

Ricostruire il percorso di Pompeo è impresa non facile ma che dev'essere inevitabilmente affrontata per la comprensione dei fatti artistici aquilani del secondo Cinquecento: i dati documentari sulla vita del pittore sono praticamente inesistenti, a parte la sua data di morte risaputa, durante il cantiere di Santo Spirito in Sassia nel 1571[694]. L'attribuzione del dipinto di Arezzo a Macchietti avviata da Pouncey[695], convinto forse dalle attribuzioni "emilianeggianti" di Popham ha creato una sorta di doppio binario attribuzioni stico, emiliano e tomano, in cui non si è riuscito a trovare il legante fino al tentativo di Angelini, oltre cui però rimane ampio margine di lavoro. Cercherò di ricostruire documentariamente un percorso biografico che rechi anche delle motivazioni stilistiche.

Pompeo, figlio di Troiano di Marimpietro *calderaro* del diruto castello di Cesura (afferente al Quarto di San Giovanni)[696] nacque forse poco dopo il 1508, anno della numerazione dei fuochi aquilana più esaustiva, all'interno di cui non è censito , ma in cui risulta stabilmente la sua famiglia nel corso del Cinquecento, vicina al Cirillo[697]; discendente dunque da una famiglia di metalliferi di cui si ricorda l'avo *calderaro* (lavoratore del rame) , che potè offrirgli un primo contatto con l'ambiente degli orafi in città[698].

---

[693] I primi risultati in tal senso si devono a Rossana Torlontano che prosegue nel filone di ricerca avviato da anni teso alla ricostruzione dei rapporti tra Roma e l'Aquila dalla seconda metà del Quattrocento. Devo alla Professoressa Torlontano la possibilità dell'ampliamento dei miei interessi di ricerca in tal senso, che sono andati orientandosi verso la pittura e la cultura artistica e letteraria di questo periodo tra i due centri, rappresentati dalle due figure cardine di Mariangelo Accursio e Giovambattista Branconio, il noto committente della Visitazione.

[694] Le compilazioni biobiliografiche su Cesura più recenti sono Giuseppe Scavizzi, *ad vocem Pompeo Cesura*, in DBI, vol.24, Roma 1980,pp.301 ss., con qualche aggiornamento in L.Monini,Aurini

[695] Philip Pouncey, *Contributo a Girolamo Macchietti*, in *Bollettino d'Arte* 1962.

[696] In A.L. Antinori, *Monumenti e cose varie*, vol. LXVII-1 (s.v. *San Bernardino*) compare per la prima volta il patronimico del pittore, *Pompeo di Troiano Cesura,* dal nome del castello di provenienza. R. Colapietra in *Antinoriana*...op.cit., 2002, II p.105 n.209 cita il perso libro di introito-esito della cattedrale di San Massimo in cui un pagamento è fatto a *Pompeo di Troiano di Marimpietro calderaro di Cesura*, castello diruto e che secondo Colapietra (*Antinoriana*… op.cit., II pp.328-329) si attestano con onore nel quarto di San Giovanni in concomitanza con il Cirillo.

[697] Moretti – Dander, *Architettura*…op.cit., 1974 ,pp.59-60, riconoscono come residenza della famiglia il caseggiato in Via degli Ortolani 36.Le attestazioni notarili della proprietà dei Cesura in zona si protraggono dal 1581 a tutto il Seicento:Il 31 marzo 1581 Lelio Fossa attesta l'abitazione a Fabio Cesura e Notar Tommaso Eusanio al letterato Francescantonio Cesura il 4 febbraio 1664.

[698] Anche i calderari erano chiamati ad eseguire suppellettili liturgiche e votive.

L'Aquila negli anni 'venti del Cinquecento offriva quale prima possibilità di formazione artistica la bottega di Francesco da Montereale (di cui si conoscono alcuni nomi ritenuti secondari[699]), o forse un apprendistato presso lo sconosciuto ma valido GiovannAntonio da Lucoli[700] , noto anche come plasticatore attivo fin nelle Marche, mentre Saturnino Gatti muore nel 1516.

L'affinità davvero notevole tra il Maestro del 1557, individuato da Cannatà in Pierfrancesco figlio di Francesco di Montereale, quest'ultimo, e la compresenza di mani e scambi figurativi in alcune opere tra il Cesura ed il Maestro del 1557 stesso, sono dati che portano e ritenere Pompeo attivo nella bottega dei Monrealesi e probabilmente coetaneo di Pierfrancesco stesso. La data di nascita ipotizzata rende verosimile l'ipotesi che il giovane Pompeo possa aver seguito Francesco da Montereale a Roma almeno nel 1536 proposto per il più anziano pittore[701], senza con questo escludere una puntata romana precedente .

La data di nascita di Pompeo collocata dopo il 1508 e riscontri stilistici piuttosto evidenti mi permettono di considerare come sue prime opere autonome, ma ancora condivise con i monrealesi, la *Deposizione* (o *Lamento*) ad affresco superstite di Santa Giusta e la tela conservata oggi nel settecentesco Oratorio di

[699] Vespasiano Sfrajo e Giovampietro delle Palombelle.
[700] bindi-Chini-Cannatà Cola
[701] In Cap.2.P.

San Luigi, *a latere* della Cattedrale aquilana. (CI.2,3): nell'affresco in Santa Giusta è evidente la raffinatezza pittorica raggiunta soprattutto nei due anziani in secondo piano, nelle ombreggiature dei visi femminili dalle elaborate acconciature fiorentine, nell'espressione patetica del San Giovanni che sorregge il corpo abbandonato, mentre il viso della Vergine denuncia nei profili netti del manto e nell'ovale una reminiscenza arcaica in via di superamento, nello stesso soggetto dipinto su tela in San Luigi invece è evidente come ad una mano ormai romanizzata che domina l'intera scena, si affianchi una mano ancora "aquilana quattrocentesca" nei volti delle Marie e nei volumi incerti delle monachine in primissimo piano attribuibili, per confronto stilistico e senza ombra di dubbio , al Pierfrancesco di Montereale della *Discesa dalla Croce* di Santa Maria di Roio (Tav.) che modernizza la composizione derivante da Lippi e Perugino (Firenze, Galleria dell'Accademia) inserendo, al posto degli anziani santi paludati in pesantissimi panneggi perugineschi, anziani santi ricciuti dalle corte tonache da soldato romano, memori di Pellegrino da Modena in San Giacomo degli Spagnoli a Roma[702]., ma soprattutto della scena XXIV della Colonna Traiana in cui i daci trasportano un ferito[703].

Il secondo dato certo nel percorso biografico e stilistico di Pompeo Cesura è il ritratto a penna del suo amico e committente, Bernardino Cirillo, perché venga apposto come antiporta ai suoi *Annali della città dell'Aquila* e noto come

[702] dipinto roio

[703] Su rapporti tra disegni , riproduzioni e codici G.Agosti ,V.Farinella, *Calore del marmo-pratica e tipologia delle deduzioni iconografiche* , in *Memorie dell'Antico nell'arte italiana*, a c. di S. Settis, Torino 1984 1, pp.390 ss.

inciso dal De Santis, in cui l'aquilano è detto di *aetate suae 40*. Il ritratto dovette essere dunque eseguito nel 1540[704], massimo 1545 vista l'attestazione del frontespizio dell'esemplare degli *Annali* della Bayerische Bibliotheque di Monaco[705].

Ho rinvenuto l'originale a penna del ritratto inciso in collezione privata aquilana prima del sisma, che purtroppo non mi ha lasciato il tempo di riprodurlo, ma il tratto morbido, ricco e pastoso dell'inchiostro seppia è reso dall'incisione del De Santis in cui sono ben rispettati i valori chiaroscurali.

Sebbene gli *Annali* dello storico aquilano venissero pubblicati per i tipi di Giulio Accolti solo nel 1570[706], la loro composizione risale agli anni tranquilli di studio durante la sua Arcipretura della Santa Casa di Loreto (1532-1553), dove si ritirò dopo la missione presso il Vicerè Pompeo Colonna, e più precisamente al 1535-1540[707], date attestate dallo scrittore stesso in principio e fine di manoscritto .

Il ritratto del prelato (tav.), isolato nello studiolo spoglio in cui risalta l'elemento della clessidra da riferirsi probabilmente all'argomento storico che affrontava negli *Annali*, mostra un disegnatore già maturo e che ha già "osservato" fatti toscani a Roma, metabolizzati nei tessuti del giubbone e nella mano dal lungo dito affusolato sul tavolo dall'aria vagamente pontormesca , melanconico e quasi saturnino nel suo spoglio cubicolo.

La linea di contorno del ritratto ha perso quel che rimaneva della rigidità quattrocentesca che gli potè appartenere quando era ancora "giovane" di Francesco da Montereale: sia nell'incisione che nel disegno originale a penna, il *ductus* grafico restituisce un'immagine intima e di raccoglimento dell'umanista nel proprio studio[708], grazie alla macchia di luce alle spalle della figura, immersa nella penombra fittamente tratteggiata, le mani del personaggio affusolate e morbidissime; nel complesso un ritratto alla Pontormo nelle mani e nella melanconia dell'immagine , dagli occhi bassi, tondi e grandi, i particolari fisionomici minuti della scultura fiorentina di tardo Quattro ed inizi Cinquecento che riconducono alla *Madonna del Libro* di Pontormo la "Madonna più copiata di

[704] Il Cirillo nacque a L'Aquila nel 1500, V.Lettere, s.v. *Bernardino Cirillo*, in DBI , 25 pp.786 ss., Roma 1981. La data di nascita è riportata da A.Dragonetti, *Le vite degli Illustri Aquilani*, L'Aquila 1847p.103 n.2 che la ricava dall'iscrizione sepolcrale riportata da S.Massonio e N.Toppi. La bibliografia più estesa sul Cirillo ricca dei dati più antichi è in L.Rivera, *Raffaello e varie memorie attinenti all'Abruzzo e a Roma*, BDASP 1920 p.246 n.2.

[705] A.Angelini propone anche un ragionevole 1547, in vista delle pressioni della Magistratura aquilana per la stampa del manoscritto a spese della municipalità, per cui si veda la nota 18.

[706] Sull'edizione romana di Accolti della cinquecentina aquilana si veda W.Capezzali, *La Cinquecentina romana degli "Annali" di Bernardino Cirillo*, in BDASP 1975, II pp.117-125.

[707] L.Lopez, *Gli Annali della città dell'Aquila di Bernardino Cirillo*, in BDASP 1975, p.36 che si rifà a O.D'Angelo, *Bernardino Cirillo ed il suo epistolario manoscritto*, in BDASP 1903 p.130.

[708] G.Zappella, *Il ritratto nel libro italiano del Cinquecento*, Milano 1988 p.45 fig.121.

tutto il Cinquecento fiorentino"[709]: è innegabile la somiglianza strettissima tra il viso del Cirillo nel ritratto e quello della figura maschile alle spalle della Madonna, forse il muratore Rossino committente dell'opera nel racconto Vasariano[710].

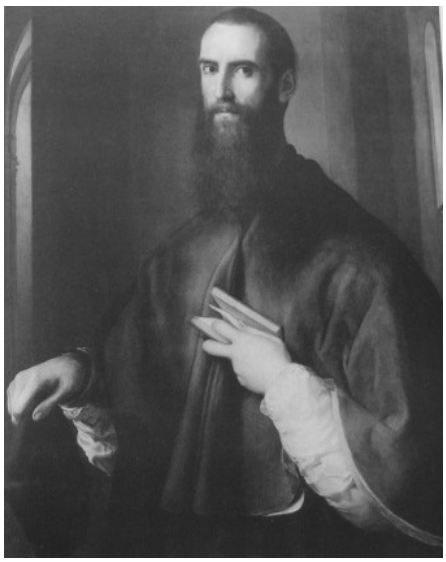
Il confronto più stringente proprio nella fattura delle mani è con il ritratto pontormesco di Alessandro de Medici (Philadelphia, John Johnson collection, cm 97x79)[711] (tav.), datato 1536, come l'interno spoglio in penombra e la stessa fattura morbida delle mani, dei tessuti che paiono sgonfiarsi da un momento all'altro è dell'altro ritratto di certa paternità pontormesca, su cui la critica non è concorde nell'identificarvi il vescovo di Firenze Nicolò Ardinghelli o Monsignor Giovanni Della Casa[712](tav.).

[709] P.Costamagna, *Pontormo*…op.cit p.225.

[710] Si veda la scheda esaustiva in P.Costamagna, Pontormo, Milano 1994, p.226-227 sc.73.

[711] Due schede esaurienti sono in L.Berti, *Pontormo* 1973, Milano p.106 n.119 e da ultimo P.Costamagna, *Pontormo*, Milano 1994 pp.222-225 sc.72, completa di sezione dedicata alle copie; sc.34 di P.Costamagna in *L'ombra del genio-Michelangelo e l'arte a Firenze 1537-1631*, cat.mostra Furenze Palazzo Strozzi 2002-2003.

[712] L.Berti, *Pontormo* 1973, Milano p.107 n.122 ritiene certa l'identificazione del personaggio con Monsignor Nicolò Ardinghelli; P.Costamagna, *Pontormo*, Milano 1994 pp. 245-247 sc.80 si esprime decisamente a favore di Giovanni della Casa, ripetendosi nella sc.32 pp.173-174 in *L'ombra del genio-Michelangelo e l'arte a firenze 1537-1631*, cat.mostra Furenze Palazzo Strozzi 2002-2003, basandosi anche sul saggio di R.Fedi in *Studi di filologia e letteratura italiana in onore di Gianvito Resta*, a c. di V.Masiello, Roma 2000 I pp.355-377 .



Il ritratto del prelato aquilano risale dunque ad una prima fase di "autonomia" di Pompeo Cesura, che nel quinto decennio del Cinquecento dovrebbe avere tra i venti e i trent'anni, un momento in cui il pittore si mostra ancora sensibile a qualunque vibrazione pittorica, pronto a captarla e rielaborarla; l'affinità proposta da Angelini con il discusso *Ritratto del Cardinal Cervini* della Galleria Borghese[713] impone delle considerazioni: il *Ritratto Cervini* chiama lo spettatore in rapporto diretto con l'immagine, mentre il ritratto del Cirillo assorto nel suo studio chiude l'immagine quasi come in una malinconica cartolina, fotografia degli anni sereni di studio a Loreto, un'immagine più intimista e melanconica del dipinto Borghese che è ben collocabile sul finire del quarto decennio del Cinquecento.

Il ritratto del Cirillo mi pare sia da considerarsi precedente per affinità con i due ritratti pontormeschi citati e datati unanimemente dalla critica 1534-35 per il ritratto Medici e 1540-1543 per il ritratto Della Casa: in linea dunque con il 1540-1545 del ritrattino aquilano e sebbene il *Ritratto Cervini* sia da datarsi di qualche anno più tardi, prima dell'ascesa al soglio papale del Cervini, con il piccolo ritratto aquilano pare condividere presupposti stilistici toscani e permette di ricostruire una rete di rapporti tra personalità di cultura dell'epoca che ne giustifichino la condivisione da parte del Cesura: il Cirillo ed il Cervini stesso ebbero rapporti confidenziali fin dai tempi del suo cardinalato[714] durante cui compare tra gli Accademici Virtuosi vitruviani insieme a Monsignor Giovanni della Casa[715]. Alessandro De'Medici, ritratto nel

[713]L'accostamento è in A.Angelini, *Pompeo*...op.cit. p.126; il dipinto Cervini è in *Galleria Borghese*, a c. di L.Ferrara, Novara 1956 il ritratto è attribuito al Salviati p.36; in P.della Pergola, *La Galleria Borghese in Roma*, Roma 1961 p.30 il ritratto è attribuito a maestro toscano del XVI secolo "fortemente influenzato dalla ritrattistica di Raffaello", fig.p.86.

[714] La notizia si ricava dall'epistolario del Cirillo con il vescovo Ludovico Beccadelli (21 novembre 1540-18 luglio 1566) in Biblioteca Ambrosiana di Milano ed è citata da R.De Maio, *Michelangelo e la controriforma*, Bari 1981 p.385, p.407 n.150.

[715] Coetaneo del Cirillo, nacque a Montepulciano nel 1501 e dopo una notevole carriera curiale, divenne cardinale nel 1539. Sugli interessi culturali del Cervini e le tappe della sua carriera ecclesiastica G.Brunelli,

1535 e primo marito di una giovanissima Margherita d'Austria, già in fase di costruzione del suo comparto mediceo abruzzese, era invece fratello di Ippolito che ebbe come precettore romano proprio Claudio Tolomei, virtuoso vitruviano. Anche quando si volesse identificare nel ritratto del Della Casa il vescovo Nicolò Ardinghellli, va tenuto presente che questi era parente di primo grado di quell'Andrea Ardinghelli, fiorentino trapiantato aquilano , tesoriere della provincia d'Abruzzo Ultra e personaggio di spicco della corte margaritiana a L'Aquila negli anni del governatorato, abitante del Palazzo di proprietà Colonna in città prima di cederlo alla Granduchessa.

Dal punto di vista della rete di rapporti culturali e personali che sono sempre alla base di vicende storico artistiche, prima ancora della naturale inclinazione dell'artista, non mi pare più il caso di dubitare che l'Accademia colonnese con le sue vastissime implicazioni che giunsero anche in città, fosse stata un adeguato volano per il giovane Cesura sugli orizzonti romani quando vi giunse al seguito di Francesco da Montereale.

Jacopo dell'Indaco, *Deposizione*, legno
Museo dell'Alahambra , Granada

Procedendo con "occhio morelliano", dopo il ritratto del Cirillo va considerato il San Giovanni *pleurant* della *Deposizione* di Santa Giusta (CI.2), di esasperato patetismo come non ve ne sono altri in tutta L'Aquila: il primo richiamo figurativo che sovviene è il San Giovanni della *Deposizione* pontormesca di S.Felicita a Firenze, sebbene risolto con un accentuato linearismo che rende la figura quasi "gotica", ascrivibile forse a tentativi acerbi del pittore, o forse ad un'implicazione con l'oreficeria, visto il richiamo che si è fatto precedentemente al *pleurant* della Croce processionale di san Lorenzo di Pizzoli.

Quali poterono essere allora le suggestioni di un giovane Cesura? Difficile da sostenerne una presenza a Firenze sul finire terzo decennio, sebbene la tentazione potrebbe farsi forte nel considerare l'attribuzione al Macchietti della piccola e preziosa Crocifissione su rame del Museo di Arezzo (C.I), più plausibile invece che Pompeo giovane si trovi a Roma mentre vi si trova Francesco l'Indaco, pochi anni dopo la presenza del Rosso stesso e del Parmigianino[716] ed

s.v. *Marcello II*, in DBI, 69, 2007 pp.502-510.

[716] Lo studio più aggiornato sulle presenze di artisti a Roma prima e dopo il sacco è quello di S.Rossi, *Quanti erano e dove vivevano i pittori a Roma alla Vigilia del Sacco*, in *Roma nella svolta tra Quattrocento e*

altri toscani che ancora vivevano in maniera molto sentita il retaggio fiorentino primo cinquecentesco. L'Indaco in particolare, per il suo attestato rapporto con Francesco da Montereale potè essere il referente toscano di Pompeo in questa sua prima puntata romana , a seguito di cui è facile confrontare il San Giovanni di Santa Giusta ed il San Giovanni dell'*Entierro* oggi all'Alahambra attribuito a Jacopo Foschi detto l'Indaco[717].

Tornando per un attimo al *Ritratto Cervini* suggerito a confronto dall'Angelini, è questo un dipinto dalla storia controversa e variamente attribuito, seppur sempre in orbita toscana[718], e nell'alternarsi costante di un imprecisato *Maestro Toscano del XVI secolo* al Salviati, mi pare da recuperare una lontana proposta per la paternità del ritratto a Jacopino del Conte[719], il cui percorso si intreccia a più riprese con quello del Cesura sicuramente fino all'impresa della Cappella Duprè in San Luigi dei Francesi.

Jacopino del Conte "*belonged to the generation of florentine painters who come to artistic maturity around 1530*[720]*, and…he soon abandoned his native city for Rome*"[721], allievo di Andrea del Sarto, attento al Rosso e al Pontormo, è a Roma forse dal 1536 (data della proposta prima venuta romana di Pompeo e Francesco da Montereale), sicuramente lo è nel 1538, dove "val la pena di ricordare, apparteneva alla parrocchia di San Marcello"[722] dove Perino e Daniele da Volterra stavano terminando la Cappella del Santissimo Crocifisso che Jacopino ebbe ben presente nell'impresa dell'Oratorio di San Giovanni Decollato.

In questi esiti toscaneggianti degli albori cesuriani è possibile rintracciare le prime coordinate stilistiche di Pompeo a Roma con qualche precisazione possibile grazie al ritrovamento della *Deposizione* di San Luigi (CI.3), l'inedita *Deposizione* affrescata nel transetto di Santa Giusta (CI.2), la *Crocifissione* di Santo Spirito in Sassia[723] che intendo qui attribuire al Cesura e che segnano, insieme al ritratto del Cirillo quello che rimane di un periodo di maturazione dell'artista che l'artista stesso pare voglia trasfondere nella sua produzione grafica

---

Cinquecento…op.cit. pp.376 ss. con bibliografia completa sulla questione che parte dai ritrovamenti documentari di D.Gnoli *Descriptio Urbis o censimento della popolazione a Roma avanti il sacco borbonico* in *Archivio romano società di Storia Patria*, 1894, pp.357-720 e ripubblicati da E. Lee, *Descriptio Urbis.the roman census of 1527*, Roma 1985, integrati dallo spoglio dei Registri di San Luca che riportano i pittori presenti a Roma prima e dopo il Sacco .

[717] F.Sricchia Santoro, *Del Franciabigio, dell'Indaco e di una vecchia questione*, in *Prospettiva*…op.cit.1993 p.24 ss.

[718] Vd.n.15. A.Angelini, *Pompeo*… op.cit. p.126 si riferisce a Perino e Salviati facendo riferimento alla scheda in *Vittoria colonna dichterin und Muse Michelangelos*, cat.Mostra Vienna a c. di S.Ferino-Pagden, 1997 pp.276-278.

[719] I.H.Cheney, *A portrait by Jacopino del Conte in the Borghese Gallery*, in *Marsyas* 4.1954 pp.35-41.

[720] L'ipotizzata data di nascita di Pompeo Cesura post 1508 mi pare lo renda contemporaneo del fiorentino.

[721] I.H.Cheney, *A note on Jacopino del Conte*, in *The Art Bulletin* 52.1970 pp.32-40.

[722] La sottolineatura è di E.Bassan, s.v. *Del Conte, Jacopino*, in DBI, 36, 1988 p.463.

[723]P.De Angelis, *Una Deposizione smarrita e creduta ritrovata*, in L'Urbe 1963, pp.33-37.

Parmigianino,*Cristo deposto in grembo alla Vergine,*
New York Pierpont Morgan Library

incisa, quasi a voler lasciare testimonianza del suo *cursus* per la sua scuola, ma su questo si tornerà più avanti.

In queste prime opere del Cesura, oltre la componente toscana già evidenziata, non può sfuggire un allungamento elegante delle figure,particolarmente evidente nel corpo del Cristo e nelle sue estremità che insieme all'ambientazione cilestrina e lunare della scena su cui spiccano desolati rami scheletrici, permettono di identificare il primo riferimento perinesco di Pompeo, che non dovette essere l'impresa Paolina di Castel Sant'Angelo, ma la Cappella del Crocifisso di San Marcello e particolarmente la volta con *Creazione di Eva* (1527) (tav.?); ESEGUITA IN DUE TEMPI DA PERINO PRIMA E DOPO IL SACCO ED IN COLLABORAZIONE CON IL RICCIARELLI[724] È STATA INDICATA DA PIÙ PARTI COME IL PUNTO DI CONTATTO O FUSIONE TRA PERINO ED IL MAZZOLA CHE SI TROVAVA A ROMA PRIMA DEL 1527, UN RAPPORTO EVIDENTE NELLA FIGURA DELL' *ADAMO DORMIENTE* DA SEMPRE RITENUTO UNA DERIVAZIONE dall'acquaforte parmigianinesca del *Cristo al sepolcro* (tav.?)[725].

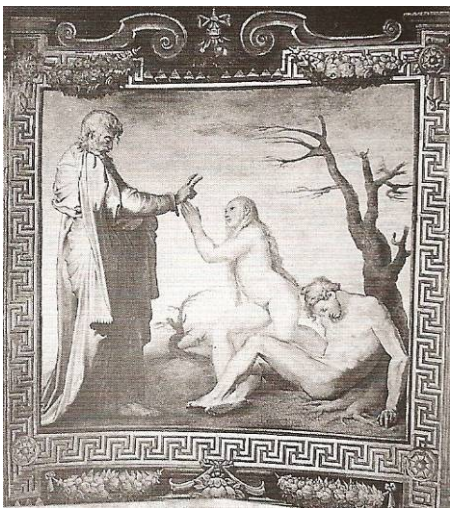
A chiudere il cerchio arriva proprio il *Lamento* inciso dal De Santis su disegno del Cesura (sc.n?)dove il corpo poggiato sulla lastra tombale si staglia sulla stessa quinta rocciosa dell'acquaforte del Mazzola, una soluzione che caratterizzerà diversi dipinti cesuriani, mentre il nucleo centrale di diverse *Deposizioni* aquilane, seppur con leggere varianti, rimanda ad uno dei numerosi disegni in relazione all'acquaforte , un disegno a penna della Pierpont Morgan Library, in cui corrisponde anche il brano di scala poggiato sulla Croce (tav.?). La lastra cesuriana ebbe una fortuna notevole e durevole nel tempo, tanto da essere incisa anche da Raphael Sadeler I (tav.)[726], avvalorando la tesi del rapporto stringente tra manieristi nordici e Pompeo a cui già cennava Previtali.

---

[724] La vicenda intricata della decorazione della Cappella è in G.Fiocco, *La Cappella del Crocifisso in San Marcello al Corso*, in Bollettino d'Arte, 7.1913 pp.87-94. Il ragguaglio più esteso sull'impresa decorativa, comprensivo di citazioni vasariane è in L.Gigli, *San Marcello al Corso*, Roma 1996 pp. 92-97.

[725] A M.Hirst, *Perin del Vaga and his circle*, in *The Burlington Magazine*, 108.1966 pp.398-405 si deve la prima osservazione del rapporto tra l'affresco di Perino e l'acquaforte del Parmigianino, da ultimo invece E.Parma, *Parmigianino e Perino. Ricerche di due maestri inquieti: considerazioni sui loro possibili e probabili rapporti*, in *Parmigianino e il manierismo europeo*, Atti del Convegno Internazionale di studi, Parma 13-15 giugno 2002, Milano 2002 pp.311 ss.con la bibliografia completa sull'intera questione.

[726] L'esemplare è inedito per la letteratura italiana sul pittore aquilano, mentre è citato in F.W.Hollstein, *Dutch and flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-1700*, Amsterdam 1949 p.37 ed è conservato nel Prints and Drawings department of British Museum, Londra, coll. Unmounted Roy W.6.135.



Perin del Vaga, *Creazione di Eva*, affresco 1525-1527,

Cappella del Santissimo Crocifisso,

Chiesa di San Marcello al Corso, Roma.

Ora non si vuole ripercorrere qui l'argomento dei rapporti tra Parmigianino e Perino ai tempi del passaggio a Roma dell'emiliano, certo è che dal frutto del loro contatto tra i 1523 ed il 1527 sarebbe derivata con ogni probabilità l'attenzione di Pompeo che in un primo momento pare sovrapporsi all'originario entusiasmo fiorentino.

Gli anni intorno al drammatico evento del sacco di Roma del 1527 non mi paiono un buon momento per un Pompeo Cesura giovanissimo Pittore che era sicuramente a L'Aquila al momento dell'esecuzione della Cappella del Crocifisso, ma gli anni immediatamente seguenti, quelli dal 1525 al 1532 furono però per L'Aquila gli anni del vescovato di Pompeo Colonna che spesso risiedeva in città nel Palazzo di famiglia: il Cardinal Colonna promotore dell'Accademia di Virtù del Tolomei, già citato per la cultura architettonica e urbanistica della città che dovette creare un canale preferenziale per gli artisti aquilani in rotta verso Roma almeno per le imprese celebrative della casata regnante spagnola che abbiamo già visto come potevano aver attratto Francesco da Montereale che nel 1535-1536 abbandona l'impresa Burri[727].

L'ipotesi che propongo qui è che il giovane Pompeo sia stato partecipe in Santa Maria della Misericordia a L'Aquila come giovane di bottega e che sia partito alla volta di Roma con il più anziano ed esperto Francesco da Montereale. Tornato questo in patria nel 1538 dove risulta documentato, Pompeo dovette rimanere a Roma, ambiente sicuramente molto più allettante, protetto e supportato dai numerosi aquilani che vi circolavano, e sicuramente in rapporto con l'entourage di Pompeo Colonna, che ne aveva continuato l'Accademia dopo la sua morte, passando la protezione del circolo ai Farnese .

Dal punto di vista della rete di rapporti culturali e personali che sono sempre alla base di vicende storico artistiche, prima ancora della naturale

[727] Si veda p. cap.2.

inclinazione dell'artista, non mi pare più il caso di dubitare dunque che l'Accademia colonnese con le sue vastissime implicazioni che giunsero anche in città, fosse stata un adeguato volano per il giovane Cesura sugli orizzonti romani quando vi giunse al seguito di Francesco da Montereale.

Riconoscere al Cesura questa sensibilità al Perino più "emilianegginate" (che tra l'altro pare caratterizzare quasi tutta la sua produzione grafica ed incisoria) permette di riconoscerne anche la vicinanza al Salviati stesso , che proprio dalla *Creazione di Eva* di San Marcello cita letteralmente il Dio Padre nella sua *Resurrezione di Lazzaro*: a questa citazione fedelissima del Salviati nel 1541 si può accostare la citazione reinterpretata che il Cesura da nel *Battesimo del Cristo* inciso da de Santis, dove il paludato panneggio lascia il posto al solito capriccioso tessuto gonfio, tipico del Cesura.

Parmigianino, *Cristo deposto*,

Un simile andamento nella ricostruzione del corpus cesuriano impone una riflessione sull'attribuzione all'aquilano del ciclo della Cappella Marciac che Dacos attribuisce a Malet (2003) dopo che Angelini ne ha sostenuto l'autografia del Cesura (2000): il confronto proposto da Angelini tra il ritratto del Cirillo nell'antiporta degli *Annali* e uno dei Magi della Cappella in Trinità dei Monti mi sembra davvero stringente[728], semmai sarà da rilevare come nelle capigliature e nei panneggi sia evidente una suggestione peruzziana[729] eredità di Francesco da Montereale sia a Cesura che al figlio Pierfrancesco, il Maestro del 1557,di cui si è

[illegible]te confermata anche

[illegible]sco da Siena[730] .

IL GRUPPO DI DIPINTI CHE ROSSI ATTRIBUISCE A FRANCESCO DA SIENA, DI INDUBBIA OMOGENEITÀ STILISTICA, VIENE ATTRIBUITO INTERAMENTE AL CESURA DA ANGELINI, A MIO MODO DI VEDERE SENZA ALCUN RISCONTRO OGGETTIVO, SE NON L'AFFINITÀ TRA ALCUNI MAGI

[728] Infatti non ritengo condivisibile l'attribuzione del ciclo Marciac di trinità dei Monti al Malet proposto dalla Dacos, N.Dacos, *Un Bourguignon à Bruxelles, à Aix en Provence et à Rome: Pierre Malet*, in *Le Cahiers d'Histoire de L'Arte,* 1.2003 pp.25 ss.

[729] Ritengo sia questo un plausibile punto di contatto tra Cesura e Pierre Malet, che per il francese è segnalato da Dacos (ibidem p.27), ma gli esiti dei due pittori nelle loro opere certe sono ben diversi e non mi sembra giustificabile l'improvvisa "romanità" totale di Malet nella Cappella Marciac rispetto ai rapporti stringenti di brani degli affreschi con opere di Pompeo.

[730]S.Rossi, *Il fuoco di Prometeo, Roma 1993* pp.125-140, ripetuta in Idem, *Quanti erano e dove vivevano i Pittori* ...op.cit.1996 p.383 e n.47-49 con relativa bibliografia precedente sulle attribuzioni della Cappella, sempre in ambito toscano (da Sodoma al lucchese Grechi) fino allo "scivolone interpretativo"(sic) che ne vuole autore Pietro Negroni di F.Romei e A.Dall'Agli.

MARCIAC E TESTE MASCHILI DI SICURA MANO DEL CESURA; IN DEFINITIVA, CESURA NON POTÈ ESSERE SECONDO ME L'UNICO PITTORE DELLA MARCIAC, COLLABORANDOVI, QUESTO SI, CON UN PERUZZIANO (FRANCESCO DA SIENA?PIERFRANCESCO DA MONTEREALE?)SUL FINIRE DEL QUINTO DECENNIO, QUANDO INIZIÒ UN ACCOSTAMENTO INEVITABILE ALLA MONUMENTALITÀ MICHELANGIOLESCA, UN EVENTO FORSE MEDIATO DAL CIRILLO STESSO, CHE ATTRAVERSO IL CERVINI ED ALTRI CONDIVISE LA STIMA DEL PITTORE NONOSTANTE LA CRITICA BLANDA CHE MOSSE FORSE PIÙ PER DOVERE, AL GIUDIZIO UNIVERSALE. ED INFATTI, UN GRUPPO DI INCISIONI FINO AD OGGI IGNOTE MOSTRANO UN PROGRESSIVO AUMENTO DELLE MASSE MUSCOLARI DEI PERSONAGGI, IN IMMAGINI CHE PUR NON PERDONO GRAZIA MANIERISTA, RIMANENDO BEN LUNGI DALLA TERRIBILITÀ MICHELANGIOLESCA TANTOMENO AVVICINANDOSI PER LO MENO VAGAMENTE ALLA "MESTIZIA DI DANIELE DA VOLTERRA" (ANGELINI) . Bernardino Cirillo nel 1549 è incaricato da Paolo IV Carafa a ridimensionare i quadri della Curia, mentre Lodovico Domenichi, nel suo *La nobiltà delle donne* (Venezia 1549 c.28) attaccava gli "ignoranti spigolisti" del Giudizio Universale; in quest'occasione Cirillo esprime un parere "moderato" probabilmente per non esser inserito tra gli ignoranti e lo esprime nella lettera a Ugolino di Guastenazzo a Loreto del 15 febbraio 1549 (Roma Biblioteca Lancisiana, Epistolario di Bernardino Cirillo vol.II Ms 338 f.8: "*Io stimo il miracolo della natura sulla pittura e la scultura, Michelangelo Buonarroti, ma se tanti sbracati e nudi che ha fatti in cappella ad ostentazione dell'arte e delle virtù sue, gli avesse dipinti di una loggia di un giardino havrebbe avuto tanto più di conveniente*".Alla posizione del Cirillo sul *Giudizio* di Michelangelo non deve essere estranea quella dell'Aretino espressa nella famosa lettera a Michelangelo del novembre 1545 in cui "condanna gli eccessi formalistici del nudo"[731] esprimendosì così: "…*In un bagno delizioso non in un coro supremo si conveniva il far vostro*…"[732] e ripubblicata indirizzata ad Alessandro Corvino ne *Il Quarto Libro delle Lettere* pubblicato dal Cesano a Venezia nel 1550, con una singolare consonanza cronologica con le posizioni del Domenichi e del Cirillo sulla nudità michelangiolesca: semmai la differenza rilevabile tra l'Aretino ed il prelato aquilano è come nel primo rilevi maggiormente l'elemento licenzioso "da alcova", da topos sull'erotismo termale, mentre Cirillo pare legittimar la nudità entro altro "genere" di pittura, la pittura di una loggia di delizia, evocando implicitamente la Loggia Chigi di Raffaello,un'idea di "genere" maturata nelle teorie del Gilio di qualche anno seguente (1564)[733]

[731] Paola Barocchi, Un "Discorso sopra l'honestà delle immagini" di Rinaldo Corso, in Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi, Firenze 1962, II p.174.

[732] La lettera dell'Aretino a Michelangelo del novembre 1545 è in Michelangelo-Carteggio, IV p.215 a c. di P.Barocchi e R.Ristori, Firenze 1979, completa di tutta la bibliografia pertinente.

[733] Il riferimento esplicito di Gilio alla Farnesina e alla loggia raffaellesca è in Due dialoghi di M.Giovanni Andrea gilio da Fabriano. Nel primo de'quali si ragiona delle parti civili e morali appartenenti a'letterati cortigiani et ad ogni altro gentiluomo, e l'utile che i principi cavano da'letterati. Nel secondo si ragiona degli errori de pittori circa l'istorie con molte annotazioni fatte sopra il giudizio di Michelangelo et altre figure,

Gli anni tra il 1534 ed il 1547 (morte del Bonaccolsi) a Roma sono quelli dell'impresa Farnesiana di Castel Santangelo in cui sembrano riassumersi le coordinate artistiche rinvenute dalla critica per il Cesura (Perino e Siciolante) oltre che gli scambi attributivi come fu per l'attribuzione a Domenico Zaga per l'affresco di Santa Caterina della Rota oggi dato da alcuni a Pompeo [734].

L'ultimo intervento sugli affreschi della Sala Paolina nella Sala di Amore e Psiche di Castel Santangelo propone una nuova attribuzione[735] che va considerata in questo discorso sull'introduzione del Cesura a Roma: tra le numerose maestranze attive viene indicato il pittore fiorentino Romolo Cincinnati[736], riconosciuto quale autore di una Cariatide della Sala di Amore e Psiche e delle due virtù, Giustizia e Prudenza, nella Sala Paolina. L'attribuzione è basata sul confronto con le pitture spagnole del fiorentino che derivano esattamente da quelle romane citate eseguite su cartoni di Tibaldi e Perino.

Un dipinto come la *Circoncisione* del Cincinnati nell'Accademia di San Fernando a Madrid, nella solida scansione architettonica pervasa da luce diurna argentea e vecchi barbuti aggrottati e avvolti in pesanti panneggi, sebbene cronologicamente più tardo, inducono a riconsiderare l'attribuzione della Cappella Marciac in Trinità dei Monti, dove la scena della *Circoncisione* è ambientata nella bella architettura templare con l'avancorpo aperto sul brano di città antica. Una soluzione che nelle opere spagnole del Cincinnati è caratterizzata dalla teoria di paraste corinzie che incanalano prospetticamente la scena, e che in Trinità dei Monti è lasciata aperta su un lato, a significare la continuità dell'andamento delle storie.

Che un giovane Cesura agisca sulle pareti di Trinità dei Monti già indottrinato delle monumentalità raffaellesche, di soluzioni figurative peruzziane in senso lato riportate da Cola dell'Amtrice a L'Aquila nel primo trentennio a L'Aquila mi pare innegabile, come innegabile è la torsione michelangiolesca del Bambino erculeo della *Circoncisione*, mentre la monumentalità di Sibille e astanti femminili riporta all'impresa di Castel Santangelo che Cincinnati dovette aver vissuto da poco. Il fiorentino giunse a Roma dopo il 1539, quando è ancora immatricolato a Firenze mentre a Roma è segnalato ancora nel 1567[737], ma la sua partecipazione dell'ambiente dell'Accademia dei Virtuosi suggerita da Calì

tanto de la vecchia quanto de la nova cappella; et in che modo vogliono essere dipinte le Sacre Immagini, Camerino 1564, c.75 ss.

[734] Angelini p.128\xx

[735] M.Calì, *Francesco da Urbino e l'ambiente romano di Claudio Tolomei nei rapporti tra Italia e Spagna*, in *Prospettiva*, 48.1987 pp. 13-32.

[736] A.Griseri, ad vocem in DBI, 25, 1981 pp.580-581.

[737] Ibidem p.580.

dovette essere intorno agli anni '40 del Cinquecento,quando morto ormai il Colonna, la protezione dell'Accademia passò ai Farnese, mentre Paolo III era impegnato nei grandiosi cantieri della Mole Adrianea ed in un momento in cui all'Accademia parteciparono Michelangelo ed il Salviati[738].

L'intera Chiesa di Trinità dei Monti della nazione francesce fu l'ultimo atto del Pontefice Franese che Von Pastor segnalò in pagine densissime come ultimo vero committente rinascimentale[739]: ed infatti la Cappella commissionata dal canonico Francese Pierre Marciac può ben datarsi agli anni 'Quaranta del Cinquecento.

La ricomparsa della piccola *Sacra famiglia* Wallace nel 1996[740] riapre con nuove certezze l'argomento del rapporto di Pompeo Cesura con la produzione raffaellesca e il tema del suo periodo formativo essendo il dipinto di mano certa del Maestro in che più chiaramente mostra la conoscenza e la meditazione su fatti emiliani che completano un parterre tutto romano ed è un discorso ch eparte da lontano, almeno due decenni prima della piccola *Sacra Famiglia* Wallace, datata intorno al 1560(sc.n?).

L'iconografia del dipinto deriva da un di un'idea raffaellesca sulla *Madonna Allattante ,* di cui si conservano numerosi fogli[741] ma nessun corrispondente dipinto, piuttosto gli si riferisce un gruppo di tre incisioni (Raimondi, Anonimo e Marco Dente)[742], a cui si possono aggiungere i fogli parmigianineschi e l'incisione di Battista del Moro del soggetto nel Teylers Museum[743] che giustificano l'originaria attribuzione del dipinto a"*School of Parma nad clearly shows the influence of both Correggio and Parmigianino as well as Raphael*": su questa scorta di ritrovamenti e modelli circolanti Pouncey si spinge ad ipotizzare la visione di questo materiale citato da parte di Pompeo stesso . Di certo il pittore aquilano ebbe chiari sentori e profondi interessi per l'universo figurativo e stilistico emiliano, interessi visibili a più riprese nel suo

[738] Per tutta la vicenda artistica dell'accademia dei Virtuosi si veda M.Calì, Francesco da Urbino …op.cit. in cui èanche ben evidenziato il discepolato del Cincinnati presso salviati insieme a Becerra e Roviale
[739] L.Von Pastor V p.730 ss.
[740] M.Pouncey, A little painting by Pompeo Cesura dell'Aquila, in Hommage au dessin: melanges offerts a Roseline Bacou, a c. di M.T.Caracciolo Rimini 1996 pp.55-56.
[741] P.Joannides 1983
[742] Raphael Invenit- Stampe da Raffaello nelle collezioni dell'Istituto Nazionale della Grafica, cat. a c. di G.Bernini Pazzini, S. Massari, s.Prosperi Valenti Rodinò, Roma 1985 p.190 sc. di S.Masson; p.703 1,2,3.
[743] M.Pouncey, A little Painting…op.cit.p.56.

corpus incisorio e che Angelini[744] invece nega, inseguendo la visione dell'assoluto e totale inserimento dell'aquilano nell'orizzonte artistico romano da Perino a Salviati che Pompeo avrebbe dovuto copiare a piene mani, un *cursus honorum* quasi obbligatorio per un provinciale[745].

L'incisione della Sacra Famiglia Wallace del Cesura mostra quanto il pittore aquilano abbia tenuto conto dell'originale raffaellesco ma ne abbia innovato la sostanza stilistica in senso manierista esasperando la torsione del Bambino che nell'originale dell'Urbinate tradiva la meditazione su Michelangelo, in senso "emiliano", allungando le figure che si assottigliano, gonfiando i tessuti fratti da un'infinità di piegoline sottilissime che li fanno sembrare sottilissimi e morbidi, poggianti su una massa d'aria che li sostenga, ed infine l'aggiunta dell'angelo correggesco che sorregge la tenda. Nel dipinto le figure acquisiscono una corporeità più consistente che lascia prevalere la componente tosco romana perinesca, ma la raffinatezza estenuata mi pare porti ad un manierismo emiliano con un decennio d'anticipo almeno rispetto alla presenza emiliana nell'Oratorio del Gonfalone[746] e che verrebbe da considerare automaticamente quale riferimento per il Cesura che mostra invece intelligenza creativa e buona dose di curiosità intellettuale *ab origine* .

L'a llungamento elegante che caratterizza la produzione grafica di Pompeo incisa dal De Santis sembra passare in opere della sua bottega, in particolare del primo Cardone, ma senza essere ben compreso e tradotto in un linearismo a volte secco e stentoreo che è tipico della riproduzione provinciale di materiale incisorio: questa considerazione può farsi valere per il san Michele *Arcangelo* attribuito dalle fonti al Cardone in San Francesco di Paola (sc.n?), la *Resurrezione* dello stesso proveniente da San Pietro di Coppito e la *Vergine in trono e Santi* (sc.n.)di Santa Maria di Gignano entrambi oggi nel Museo Nazionale d'Abruzzo, sintomo comunque del ruolo attribuito da Pompeo allo studio dei modelli che proponeva alla sua bottega.

Cornelis Cort dopo l'occasione offertagli dal disegno dell'Adorazione dei pastori di Marco Pino non so compromette oltre "con i divincolamenti formali che caratterizano la pittura del filone disceso dal Senese, cui attingono oltre Raffaellino anche i cosiddetti protagonisti del Mnaierismo internazionale" e dopo

[744] A. Angelini, Pompeo Cesura

[745] Sulla vivacità intellettuale degli artisti considerati minori e schiacciati nei percorsi obbligati dei maggiori, si veda l'intelligente C.Monbeigh Goguel, Gherardi senza Vasari, in Arte Illustrata, 48.1972 pp.130 ss, in cui anche il Doceno ebbe lo stesso interesse del Ceusra per la grafica parmigianinesca.

[746] M.G.Bernardini, Roma 1570: presenze emiliane nel ciclo della passione dell'Oratorio del Gonfalone, in Parmigianino e il manierismo europeo, in Atti del Convegno Internazionale di studi, Parma 13-15 giugno 2002, Milano 2002 pp.375-385.

aver inciso un compunto "San Domenico leggente" di Bartolomeo Spranger, non pensando che porprio lui avrebbe portato agli estremi grazie e tormenti dello stile che in Italia avrebberp terminato il proprio corso con Raffaellino da reggio nel 1578. In questi stessi anni Cort dovette conoscere Orazio de Santis e vederne le stampe, "nonostante della lroo fortuna non sia risultanza nelle fonti, dovettero essere guardate con interesse proprio dallo spranger e dai suoi futuri incisori nordici". Le stampe del de santis da Cesura, come quelle dell'ignoto Joahnnes Gallus da Marco Pino sono le ultime probve in Italia del *bel disegno* fine a se stesso, da moltiplicarsi in stampe, una tradizione che aveva preso l'avvio con raffaello nel suo rapporto con marcantonio e trionfato con le invenzioni del Rosso incise dal Caraglio. Esprimono l'apice italiano tra 1570 e 1580 del trionfo di quella maniera intellettuale essenzialmente grafica nata dall'esasperazione di tutti i formalismi estratti dall'opera tarda di raffaello, da quella dei suoi allievi, da Parmigianino, Rosso e Michelangelo nella quale Cornelis Cort non si riconosceva più dopo aver attintòo dal romanismo di Heemsckerk e Floris, avvicinandosi poi a modelli più naturali come Tiziano per il paesaggio mediato da Muziano w Zuccari (illustra di de santis il Giorgio e il drago e la deposizione del 1572 del GDS Roma)[747].

L''importanza di cesura per i contemporanei e le generazioni immediatamente seguenti dovette essere amggiore di quella che noi possiamo ipotizzare oggi:emblematico il caso Curia che nella Tela Centrale di santa maria la nova cita in tutti i sensi nella figura in basso a sinistra l'andata al calvario di san giuliano di Pompeo e Azzolino stesso, sempre nella tela di santa maria la nova, nella sua scena della presentazione al tempio nella donna all'estrema sinistra sembra citare la canefora salviatesca delle tele di san bernardino(1607 quindi post affreschi mosaici del casino Branconio in cui pare essere la mano di curia)-cfr.anche Ippolito Borghese in Cattedrale di ischia (s.giorgio e il drago).La scuola cesuriana, ricca del materiale del maestro e forte di una fama maggiore di quella che ha goduto in temoi moderni, vi si adagiò e si ripiegò su se stessa fino all'arrivo toscano del 1595.

I ritrovamenti documentari fondamentali di G.Giuliani (Bdasp 2008) permettono finalmente di chiarire il percorso cronologico e formativo di Giulio Cesarae Bedecshini, nato a L'Aquila dall'Albergatore Alessandro nel 1582.

La famiglia Bedeschini lascia briciole della sua storia sullo scorcio del Cinquecento aquilano, ma senza darci alcun ragguaglio utile ai nostri fini: un Giuseppe Bedeschini viene menzionato dall'Antinori come possessore di una

[747] bibliografia di riferimento in Borea:Per De santis The ilustrated Bartsch, vol 34 tav. 21, 21, 23, 24,27; Per Cesura G,Scavizii, in DBI, 24 1980 pp.301-303.

copia cinquecentesca della Cronaca di Buccio da Ranallo di cui poi si sarebbe servito; nell'ignorato manoscritto di Paolo Aquila[748], tra i forestieri residenti nel locale del Guasto, alle spalle di Collebrincioni, compaiono Alessandro Bedeschini (rinvenuto dal Colapietra come albergatore nel 1577[749]) e Alberto piacentino.

La definizione "piacentino" ed il periodo, hanno fatto ritenere verosimile un qualche rapporto con Margherita d'Austria, a tutt'oggi provato solo dalla conoscenza che Giulio Cesare Bedeschini pittore ebbe di Ortona, avendola forse ritratta nella Sala dei Paesaggi Branconio, un soggiorno supposto anche dal De Nino[750] e dal Rivera[751], che ne data l'arrivo all'Aquila al 1584 ma ad oggi smentito.

Le ricerche negli archivi parrocchiali di Santa Maria di Paganica condotte dal De Giovanni[752] negli anni '70, possono essere in qualche modo utili se collegate alla numerazione di fuoco da me rinvenuta in A.C.A. u 97/2 e risalente al 1631:

In c 15 così era riportato dall'impiegato comunale:

"Don GiovanBattista Bedeschini sacerdote d'anni 57- Ottavio d'anni 40- Cecilia moglie d'anni 30- hanno figli Francesco d'anni 4- Margherita d'anni 3- Vittoria sorella di detti Giambattista ed Ottavio d'anni 54- Dionisia madre delli suddetti d'anni 87"

Dallo spoglio dell'intero volume, Giulio Cesare non risulta essere più in città, tanto meno la moglie Cecilia e la piccola Cecilia, battezzata il 28 dicembre 1627[753].

Tra il 1626 e il 1627, Giulio Cesare e la moglie Cecilia battezzarono dunque Francesco, Margherita e Cecilia: stranamente, nella numerazione dei fuochi del 1631, Ottavio Bedeschini risulta sposato a Cecilia con figli omonimi e di stessa età dei figli di Giulio Cesare: la conclusione quasi ovvia che se ne può trarre, è che Giulio Cesare Bedeschini sia morto tra il 1627 e il 1631, forse per una delle frequenti ondate endemiche dell'epoca che avrebbe portato via così anche la piccola Cecilia. La giovane moglie vedova sarebbe di lì a poco andata sposa al fratello Ottavio.

Ultima considerazione da trarne: la presenza di una sorella di Ottavio, Vittoria di anni 57, che potrebbe essere la moglie del pittore fiorentino Bernardino Monaldi[754], di cui viene segnalata la presenza all'Aquila nel 1595, presenza tra

[748] P.AQUILA, Abitanti di S.Maria di Paganica, rubricella Ms 315, BPA"S.Tommasi".
[749] R.COLAPIETRA, 2000 , I, p.355.
[750] A.DE NINO, Briciole letterarie, Lanciano 1885.
[751] L.RIVERA, 1920-22, pp.324-326.
[752] G.DE GIOVANNI, Nuovi dati per una biografia dei Bedeschini, artisti aquilani del XVII secolo, estr. da Il Tratturo, Roma 1970.pp.7-14.
[753] Archivi di Santa Maria di Paganica, Liber Baptismorum 1611/1628.
[754] B.Crispomonti, Historia dell'origine et fondatione dell'Aquila, Lib. III, ms.87, BPA "S. Tommasi", in cui il Monaldi viene definito cognato dei Bedeschini.

l'altro di cui non rimangono tracce artistiche, ormai perse; un'eco della sua presenza artistica aquilana sarebbe la "Visitazione" raffaellesca Branconio, rappresentata in uno dei tondi della Madonna del Rosario in Santa Maria a Bagnano di Certaldo, presso Bergamo[755].

Il Monaldi, è il primo appiglio artistico che si offre per un profilo bedeschiniano, dando credito dunque alla notizia del Crispomonti, che giustifica così la sua presenza aquilana e più genericamente in Abruzzo.

Il Bologna[756] ha infatti sostenuto che , il *Martirio di San Mattia* dipinto per la chiesa di Castelli, denota una certa notorietà del pittore in Abruzzo se egli stesso non si firmava per esteso: sulla tela rimane perfettamente leggibile la segnatura *"B.M.Flõ-F.1620"*

Il Monaldi (allievo del Poccetti e di Santi di Tito) può essere stato il tramite di comunicazione diretta tra il Bedeschini e la pittura fiorentina e tosco-romana di fine Cinquecento. Di fatto, tra le due personalità artistiche sono facilmente riscontrabili affinità stilistiche, a partire dalla predilezione per una pittura nitida e disegnativa e la personale inclinazione a formule devozionali riformate, che per il Monaldi volgerà nella fase tarda fino al *San Mattia* di Castelli, in un più marcato espressionismo di ascendenza nordica.

Le tangenze fiamminghe e nordiche del Monaldi possono ravvisarsi chiaramente fin dalle prime opere certe come gli affreschi dell'oratorio di San Pierino nella SS. Annunziata a Firenze[757]; per quanto illuminante rimanga tale affermazione portata avanti dalla Pieraccini e verificabile nei particolari come le espressioni intense, le decorazioni come il motivo romboidale dei pantaloni del soldato in primo piano nel *Martirio di San Giovanni Evangelista* all'Annunziata, tali rapporti non sono mai stati presi in considerazione; il Poccetti stesso, maestro del Monaldi, attinge tanto dallo Stradano quanto dal Dürer per le sue commissioni più importanti[758], non potendo non aver trasmesso nulla di tutto ciò ad uno dei suoi allievi più rappresentativi.

A voler ben guardare, il Bedeschini stesso, non pare lontano da certe soluzioni fisionomiche fiamminghe specialmente nei putti del Palazzo Branconio, con quegli sguardi tondi e senza ciglia, fissi, come solo nell'intento realistico fiammingo quattrocentesco si ritrova. Il suo fu uno studio della resa anatomica

[755] P.DAL POGGETTO, Arte in Val d'Elsa dal secolo XII al secolo XVIII, catalogo della mostra, Certaldo, Firenze 1963, pp.98-99.

[756] F.BOLOGNA, Martirio di San Mattia, Chiesa di San Giovanni Battista, Castelli, Documenti per l'Abruzzo Teramano, La Valle Siciliana o del Mavone, I, 1991, Pescara, pp.369-370.

[757] E' risultato illuminante l'articolo di A.PIERACCINI, Nuove proposte per gli affreschi del chiostro della Confraternita della SS.Annunziata a Firenze, in "Paragone", 1986, 437. pp.25-34.

[758] Le incisioni del Durer risultarono fondamentali per i cartoni preparatori per l'oratorio di San Pierino, mentre i cartoni dello Stradano per gli Arazzi medicei, insieme al nuovo genere celebrativo avviato dal Vasari in Palazzo Vecchio e gli Zuccari a Caprarola ispirarono i dipinti per il Palazzo di Ludovico Capponi sul Lungarno Guicciardini. S.VASETTI ,s.v.Pocetti Bernardo in Il Seicento fiorentino, Firenze, catalogo della mostra, 1986, pp.149-152.

costante, che lo impegnò lungo tutta la sua carriera, durante la quale la fisionomia dei personaggi si costruiva attaccando l'epidermide alla struttura ossea, mirando alla realtà ottica dell'immagine, una realtà lenticolare che trova origine proprio nel mondo pittorico ibero-fiammingo fin dagli inizi del XVI secolo e per Bedeschini pare culminare nella Cappella Branconio in San Silvestro. Nel tono dominante di luce diurna, tanto le rotondità paffute dei putti, quanto le gote scavate degli anziani rappresentati sono rese con del rosso come massimo scuro per ammorbidire il passaggio digradante dei volumi: nella cappella Branconio ormai la superficie è nitida, non presenta alcuna incertezza di segno o pennellata, la cromia è elegante ed essenziale, con qualche preziosità cangiante manieristica, le luci si stendono sulle stoffe con semplici chiazze chiare, al limite del bianco.

Se in Monaldi questa linearità nitida sembra irrigidirsi verso la fine della sua carriera, dalla pala di Bagnano[759]/*tav.30*/ al San Mattia, in Bedeschini invece la linea diventerà elegantissimo cesello, utile a rendere il bagaglio culturale che importò a l'Aquila necessariamente da Roma, seminando citazioni e stilemi nel suo ancor incompleto catalogo. Sono presenti nel suo immaginario artistico l'intero complesso lateranense, dalla Scala Santa delle imprese sistine al celeberrimo transetto clementino, come anche il loggiato esterno con le sue lunette di cori angelici e profeti.

Anche l'impresa decorativa di Santo Spirito in Sassia non deve essergli stata estranea, deve aver conosciuto le soluzioni decorative dei fratelli Conti nella controfacciata interna[760] ad incorniciare l'affresco commissionato a Jacopo Zucchi ora perso e mai portato a termine, di cui ci rimane un'accurata descrizione nel contratto rinvenuto dal Pillsbury[761]; la figura stessa dello Zucchi sembra far parte a pieno titolo del suo percorso formativo, arricchendo di spunti fiorentini e manieristi, più tardi rielaborati in chiave devozionale, sobria, narrativa e con un tocco di preziosità che non poteva non essere apprezzato.

Insistendo sull'elemento fisionomico delle opere del Bedeschini, (anche perché indubbiamente caratteristico e cifra personale inconfondibile), i volumi quasi puri, il modellato polito, la tipologia dei putti, degli anziani canuti e delle madonne dalle morbide rotondità, il tipico rossore nelle ombre, richiamano ancor più decisamente quelle dello Zucchi operante negli affreschi di San Silvestro al Quirinale */tav.28/* (la *Circoncisione* e *l'Adorazione dei Magi* sono posteriori al 1575 e gli sono stati definitivamente attribuiti dall'Antal, che vi ravvisa le più forti influenze nordiche e fiamminghe) attivo in Santo Spirito in Sassia nel nono

[759] Madonna del Rosario, in Santa Maria a Bagnano presso Certaldo (Bg), ante 1611, recante in uno dei tondini monocromi la Visitazione Branconio.

[760] La soluzione degli angeli stagliati su fondo nero fa risaltare l'"oggetto" figurativo sostenuto, come si osserva per il fregio Branconio in questione.

[761] E.PILLSBURY, Jacopo Zucchi in Santo Spirito in Sassia, in" The Burlington Magazine", CXVI, 2, pp.434-444.

decennio e Zucchi stesso non fu esente da contaminazioni nordiche dello Stradano e Martino de Vos.

Questi pochi cenni rimandano inevitabilmente alla prima intuizione longhiana[762] del 1927 su un gruppo di pittori toscani che nell'ultimo decennio Cinquecentesco, riformava la pittura fiorentina attingendo e mescolandosi a fiamminghi e nordici, mentre più precisamente l'Antal[763] individuava rapporti diretti fra fiorentini ed esiti sprangeriani.

Nel paragrafo artistico introduttivo nel primo capitolo, è stato sottolineato come la pittura aquilana di fine Cinquecento inizi Seicento, vista l'orbita politica e la presenza artistica d'importazione, presenta una singolare congiuntura di manierismo riformato tosco-romano con inflessioni fiamminghe in senso ampio, dovute sia agli anni farnesiani di Margherita quanto alla diaspora degli artisti stessi a seguito delle rivolte dei Paesi Bassi.

Tale congiuntura sembra declinare in accezione tutta particolare il neoraffaellismo imperante in città, che perde così in esemplarità rinascimentale ma guadagna in termini di intimità e capacità narrativa; in questo senso vanno lette le esperienze in primis del Cesura e quindi della sua cerchia, all'interno di cui ognuno sceglierà una cifra personale, dal preziosismo neogotico dell'Annunciazione del Cardone alla maggior realtà visiva e di ambientazione del Donati.

Giova qui ricordare come al momento della morte del Cesura, avvenuta durante la sua attività in Santo Spirito in Sassia nel 1571, gli fosse succeduto per terminare i lavori l'allievo GiovanPaolo Donati, a cui nel 1582 venne commissionata la Cappella Branconio in San Silvestro.

Nelle stesse fonti storico-artistiche locali del XIX secolo, il giovane Giulio Cesare Bedeschini, viene menzionato a fianco del Donati nella prima impresa Branconio in San Silvestro, mentre lo stesso Scavizzi[764], all'interno della scuola cesuresca in città inserisce direttamente il Bedeschini, senza alcuna eventuale mediazione del Donati, ponendoli così sullo stesso livello, probabilmente anche cronologico[765], non denotando una maggior anzianità dell'uno rispetto all'altro.

Il Bedeschini, che si inserisce in questo scorcio di secolo così variegato eppure allo stesso tempo così compatto, sembra maturare una naturale predisposizione alla chiarezza espositiva oltre che cromatica; questa fruttificherà al momento dell'incontro con la cerchia tosco-romana agli inizi del Seicento,

[762] R.LONGHI, 1925-28, in 1956 pp. 113-126.
[763] F.ANTAL, Classicismo e Romanticismo, Torino, 1975, pp. 59-113.
[764] G.SCAVIZZI, 24, 1980, pp.301-303.
[765] Ricordiamo che il Donati fu attivo fino al secondo decennio del Seicento, all'incirca come il Bedeschini, visto che l'Antinori data la Cappella Branconio al 1625 e qui se ne deduce la data di morte tra il 1627 e il 1631.N.d.A.

seguendo il primo Cigoli (se vera rimane al notizia dell'incontro artistico), prima della virata in senso caravaggesco della sua ultima pittura. Anche questo con il Cigoli sarebbe un rapporto ancora tutto da indagare, considerando che la prima opera aquilana del Bedeschini risulta datata 1607[766], mentre l'arrivo a Roma del Cigoli risale solo al 1604.

Tornando indietro al rapporto tra il Bedeschini e il Monaldi fiorentino, potrebbe essere stato quest'ultimo a mettere in contatto l'aquilano con il Cigoli, un primo contatto forse fiorentino piuttosto che romano, giustificando la raccolta da parte del Bedeschini degli esiti più fiorentini del Cigoli, che avrebbe poi innestato su personalissime esperienze romane, riconducibili al nono decennio a Santo Spirito in Sassia e ad altre presenze toscane a Roma, ripetute quindi più avanti nei primi due decenni del Seicento.

Il patrizio ed erudito aquilano Claudio Crispomonti nella sua opera monumentale quasi quanto quella degli Annali Antinoriani, lascia il testo della lapide marmorea che fece scolpire nella distrutta San francesco a palazzo che vale più di qualsiasi ciritca moderna per il suo essere contemporaneo agli accadimenti artistici di cui tratto (l'opera è databile tra il 1626, data della lettera iniziale al lettore ed il 1645 circa per elementi che si ricavano nel corso della trattazione come le menzioni di magistrati in carica nei vari semestri)

ALLA MEMORIA IMMORTALE-DI FRANCESCO PITTORE,-POMPEO CESURA, GIULIO CESARE E GIOVANBATTA BEDESCHINI E SCIPIONE GRASSO QUATRARO-CITTADINI HONORATI AQUILANI-HAVUTI IN PREGIO PER LA BONTÀ, STIMATI PER LE BUONE QUALITÀ,-SI SONO ETERNATI COLLA PITTURA, E ILLUSTRATI COLLA VIRTÙ,-RESI CELEBRI DALLA CORTESIA-ED IMMORTALATI CON LE OPERE HEROICHE DEL PENNELLO.-SUPERARON LA NATURA NEL FORMAR CRETAURE,-MA NON L'ASSECONDARON O CON LO SPIRITO;-CHE SE QUESTO GLI AVESSERO POTUTO DARE,-QUELLA GLI CEDEVA IL RPIMATO.-CONME LORO LA RICONOBBERO PER MADRE,-ZEUSI SE CHINÒ ALLI LROOR RITRATTI,-APELLE RIVERÌ LE LORO IMMAGINI,-MICHELANGELO E RAFFAEL GLI MISERO A'PIEDI I LOR PENNELLI,-GIUSEPPE D'ARPINO E TUTTI GLI LATRI GLI CONCESSERO IL PRIMATO-ED OGNI PITTORE SIS TIMÒ IGNORANTE APPRESSO DI LORO.-MORIRONO, MA VIVERÀ SEMPRE LA LOR MEMORIA,-COME FU PIANTO IL LOR MANCAMENTO,-L'AQUILA SI DOLSE DI SIFFATTA PERDITA- ET TUTTI GLI VIRTUOSI-SI RAMMARICARONO CHE GLI LASCIASSERO.-CLAUDIO CIRSOMONTI, PATRIZIO AQUILANO,-AMICO DE'PITTORI,-VOLENDO CONSEGNARE LA LROORO FAMA,-GLI EIRGE QUESTO ELOGIO,-ACCIÒ-IL TEMPO MANTENGHI GLI LORO MERITI ED ETERNI LE VIRTÙ.

[766] Strage degli Innocenti, 1607, olio su tela, Museo Nazionale d'Abruzzo, L'Aquila, 1968, p.150.

incisione Ecce homo in rapp.ecce homo borghese- disegno preparatorio circoncisione di spoleto stessa tecnica del disegno louvre Rinaldo e Armida per casino dell'auror a di Palazzo Pallavicini rospigliosi

Smith o'neil su Ecce homo borghese p.109: baglione spesso aveva invidiato l'inarrivabile successo dei pittori bolognesi preso i borghese ma fu nondimeno apprezzato per il suo naturalismo e l'originale approccio ai temi tradizionali come per l'Ecce Homo borhghese che Carla Gulglielmi faldi ritiene un riflesso di un eprudto lavoro del merisi (Bollettino d'arte 1954); il poemetto ecfrastico del Marino richiama la condanna di Pilato di una vittima divina completamente immeritevole di tale esecrazione. In contrasto, Caravaggio smuoveva il comune sentire collegando vittima e carnefice istituendo una "hierarchy between good and evile" come si vede nell' *Ecce homo* di genova o latre scene dalla passione l'incoronazione di spine di prato o il Cristo alla colonna di Macerata (26, M.Cinotti et alii, Immagine del Caravaggio:mostra didattica itinerante, mostra milano 1973, p.440), mentre Caravaggio ricreava un momneto sulla Via Dolorosa, Baglione evoca un nel suo Uomo di dolori un pathos senza tempo che evoca lavori del Cigoli(27, C.carman, Cigoli studies, PHd Thesis (john Hopkins University 1972 p.158). Cristo appare in unatro del tribunale con igli strumenti della passione egregiamente dipinti in bella mostra sul rocco di un'antica colonna: abglione enfatizza la polarità tra la perfezione fisica del cristo rispetto alla rozzezza dello schernitore che solleva il mantello purpureo, tra le braccia sinuose ed il viso in mezz'ombra della guardia sostenendo abilmente il contrappunto tra reale e ideale (guardia /cristo, linee architettoniche /linee sinuose di panneggio)con un effetto di mimesi e idealizzazione del disegno che trova un precedente diretto solo nel Cristo davanti a Caifa di raffaellino da Reggio nell'Oratorio del Gonfalone del 1580 (28, Vite di baglione, 26) .

Gli anni che seguono il Concilio di Trento rivalutano l'arte precedente alla ricerca di prototipi didascalic e modelli devozionali: nell'evoluzione iconografica fu fondamentale sullo scorcio del 500 la Passione di hans Memling, che il Duca Cosimo I Medici donò a Pio V, a cui conviene la valutazione di Francisco de Hollanda "la pittura fiamminga soddisfarà un devoto molto più della pittura italiana, perché questa non gli farà versare neanche una lacrima, quella molta; non per vigore e bontà di quella pittura, ma per la bontà di quel devoto"[767].

Contemporaneo del Fontebuoni[768], Bedeschini mostra di conoscerne l'operato in più occasioni: sicuramente conosce i SS.Pietroe Paolo arco trionfale S.Balbina , la Madonna e SS. in Chiesa di SS.Vincenzo e Anastasio Rignano Flaminio,

[767] La citazione è in Giovanni Previtali, La Fortuna dei Primitivi p.17; si veda anche F.Veratelli, Iconografie del dolore.Ricerche sulla rappresentazione dell'immagine di sofferenza nel Quattrocento: il caso delle Fiandre e la ricezione italiana, in Critica d'arte, LVII, 2004, 23-24 pp.28-48

[768] F.De Martino, Anastagio Fontebuoni, Roma 2006.

Annunciazione in S.Lucia in Selci che lo pone in rapporto con il Ciarpi stesso, San Gregorio Papa benedicente in S.Gregorio al Celio in rapporto con il San Pietro Celestino, o gli elementi fiammingheggianti degli affreschi di Cori che Enrico Santangelo ravvisa soprattutto in Giovanbattista; oppure nella *Madonna e Santi* di Norcia dove nonostante le ridipinture in San Francesco e Santa Chiara oranti in secondo piano sembra quasi di scorgere la mano di Giulio Cesare come nella *Madonna del Rosario* di San Domenico.
Il rapporto tra Ciarpi e Bedeschini prende forma nella *Natività* del Barghigiano in Santa Lucia in Selci che funge da modello, forse anche per lo stesso Fontebuoni, che adotta il Ciarpi a riferimento per la proproia permanenza romana come molti giovani toscani all'inizio del Seicento[769] .

La tradizionale datazione della *Presentazione al tempio* di Ciarpi a fine terzo inizio quarto decennio (sricchia etc.) è incompatibile con la tela del cimitero di Barga (,prosperi 1985, Lanfranconi dice che declina la formula monumentale cortonesca in devozione e affettività 1999) che prorsperi deifnisice vicina ai toscani proto classicisti 600schi: è troppo veneta nelle preparazioni e nella tavolozza. Cfr.Antiveduto gramatica.San Gioacchino cfr.san paolo eremita proveniente da S.Lucia in Selci.Cfr.Mathias Stomer. Presentazione al tempio stessa materia pittorica del Battesimo, su fondi rossi toni caldi.
Rispetto alle calde tonalità del battesimo di Costantino di un 10ennio prima in S.silvestro è evidente la stasi creativa del pittore che pare volersi aggiornare sul nuovo classicismo romano raggelando pathos e atmosfere delle composizioni. Insieme all'Ecce Homo dell'Albani (Museo naz.) questi 2 dipinti segnano una fase di rallentamento della produzione artistica cittadina che avrebbe ripreso slancio poco dopo grazie agli accadimenti pittorici del refettorio di san Bernardino avviata nel decennio prima. Il Leosini p.156 indica un dipinto imprecisato del Ciarpi nel Coro di San Michele, chiesa eretta con 1000 aurei donati da Pietro Alfieri e sua moglie Silenzia Fibbioni, che rappresenterebbe "La Vergine col figlio in braccio e sotto san Francesco e san Michele in atto di fulminare con la spada l'ammutinata legione di Lucifero. Tale soggetto si motiverebbe con una sorta di concorso con identico dipinto sull'altare maggiore attribuito a Fra Semplice da Verona, cappuccino allievo di Marcantonio Bassetti.

riguardante in abito rosa e coppa in mano rimanda all'allegoria francescana di San Lorenzo con le stesse tonalità di acngiantismo in viola/giallo-rosa/verde-rosa/azzurro

[769] F. Sricchia Santoro 1975 I p.40.

21 n.34:La Crocifissione di Stoccolma NM 708/1863 eseguita a gesso nero nell'Album Tessin secondo la Di Majo è piuttosto di Cesura stesso che non di Curia ed è rapportabile alla Crocifissione su rame del Museo di Arezzo; il rapporto tra disegno e dipinto era già stato segnalato da De castris (1984 p.20); non può essere ritenuto una copia di Curia dal cesura, che pur trova conferma anche stilistica nelle numerose varianti autografe: si veda ad esempio la figura della Maddalena assente dal dipinto o quella di Giovanni, posto si frontalmente ma che cela appena visibile a destra all'altezza del capo coperto dal manto un precedente studio di figura di profilo che corrisponde perfettamente al dipinto-Bijurstrom 1996 e 1998 nn.894,884,888.
96:In asta Christies a Londra 24 febbraio 1984 è passato un bozzetto di *Battesimo di Cristo* indicato in catalogo d'asta come "circle of Francesco Curia"in base alla dicitura sul retro "oceto original de Pierodel quadro che esiste nela parroquia major de Napoles"interpretandolo in relazione al *Battesimo* dipinto per il Duomo; acquistato dalla Witt Library è stato catalogato direttamente come F.Curia. La Di majo, non potendo vedere il dipinto a cui attribuisce "una stoffa da manierista internazionale" degna del Curia, ritiene difficile identificare il bozzetto in rapporto con il dipinto del duomo napoletano; sottolinea invece piuttosto l'identità della zona superiore del dipinto con l'incisione del De santis del Battesimo del Cesura . Inoltre la Di Majo rileva come il Cesura venga segnalato dal Tafuri nell'Istoria degli scrittori nati nel Regno di Napoli (1752) come autore di un libro de'disegni

La *Presentazione al tempio* , *l'Adorazione dei Magi* e il *Dio padre in* Volo sono a mio parere da attribuirsi al Mytens e all'Hendriksz dove la figura della Vergine pare avvicinarsi alla Sant'Anna della Presentazione mariana al tempio della chiesa romana del Gesù: già Previtali nel 1975 aveva sollevato la questione che l'esecuzione del dipinto progettato dal Valeriano potesse essere stato eseguito dal gesuita stesso e dal D'Errico[770], ma il nesso non ha avuto fortuna critica, lasciando l'attribuzione sulla scia baglionesca dei dipinti al Pulzone e Valeriano su disegni del gesuita aquilano. Non è peregrino sollevare una coincidenza di date quando si consideri che la progettazione dell'architettura e decorazione della Cappella Romana[771]inizia nel 1584 quando il Valeriano inizia a Napoli la progettazione del Gesù napoletano. La decorazione romana è detta conclusa nel 1588, permettendo di ipotizzare che lo scaglionarsi del tempo della progettazione abbia permesso un avvicinamento tra Valeriano e D'Errico a Napoli: se la maestosità degli apostoli del dipinto romano è tutta del Valeriano più aquilano e cesuriano possibile,

[770] G.Previtali, Teodoro d'Errico e la 'questione meridionale', in Prospettiva, 3.1975 pp.17-33, p.31.
[771] F.Zeri Pittura e controriforma, M.Calì da Michelangelo all'escorial…, S.causa

l'esilità e la mollezza della S.Anna che sbuca da un lato del dipinto è sicuramente di 'maniera dolce e pastosa', dversa dal Valeriano a cui si torna con la la piccola Maria, questa si tipica del gesuita.

Che l'iconografia della presentazione aquilana sia un'evoluzione di quella romana in base a degli ipotetici scambi tra Valeriano e D'errico, che la dovette porporre al committente aquilano in nome del religioso aquilano per *captatio benevolentiae*?

Comunque sia, l'arrivo da Napoli dei dipinti del Mytens e dell'Hendrikzs e la presenza del Mytens [772] in città ebbe effetti principalmente sulla produzione bedecshiniana come già giustamente notava E.Santangelo[773], un effetto amplificato dalla naturale propensione sia dell'ambiente pittorico aquilano fin dagli anni '80 del Cinquecento, che prosegue con l'arrivo del fiorentino Monaldi in regione,allievo del Santi di Tito definito da Longhi "olandese ante litteram" .

Nella severità delle figure astanti della *Vergine del Rosario* di Minturno, un dipinto che la critica dibatte tra Smet e il solito D'Errico[774] che ho voluto far comparire sulla scena pittorica aquilana (perchè di fiamminghi devoti e contro riformati si sta parlando, non di manieristi sprangheriani eleganti), mi pare si possa ritrovare lo stesso fare disegnativo e affilato degli astanti sulla destra della *Vergine del Rosario* del Bedeschini proveniente da San Domenico (sc.n?), attribuibili a questo punto al fratello Giovan Battista visto che ebbe forse più occasione di Giulio Cesare di conoscere modi e tecniche nordiche di porveninenza napoletana.

È questo forse il portato più diretto della cultura figurativa in città tra Cinquecento e Seicento, poiché tutto quello che di fiammingo compare in regione (una quantità notevole che pare crescere ad ogni ricognizione[775]) giunge sui regolari binari degli ordini religiosi e dei loro esponenti capillarmente diffusi sul territorio dell'intero viceregno. Un caso però merita menzione a parte vista la particolarità che apre interrogativi interessanti: la ritrovata Pentecoste di Fabrizio Santafede di Rocca Morice (Pescara) firmata e datata 1605 sempre pubblicata da Santangelo[776] mi pare sia da considerare l'evoluzione di un idea che dovette già essere cesuriana e propagata da uno scadente allievo di Pompeo nel teramano(Chiesa di San Domenico con datazione 1569) fino ad Ascoli. Quest'ignoto cesuriano di difficile

[772] Documentariamente certa per il Mytens ed il Van Rantvick.

[773] E.Santangelo,Nuove Presenze fiammingo napoletane nell'Abruzzo di fine Cinquecento e il caso di un'Adorazione dei Magi al museo nazionale dell'Aquila, in Rivista Abruzzese 58.2005 pp.147-154, dove a p.147 parla di "ipotesi verosimile ma non provata che Mijtens oltre che esportare opere in Abruzzo vi tenesse scuola a L'Aquila".

[774] Per al questione si veda N.Barbone Pugliese, A proposito di Teodoro D'Errico e di un libro recente, in Prospettiva 62.1991 p.84 con riferimento alla bibliografia in note 16,17,18, fig.4.

[775] Si consulti l'Intera serie dei DAT-Documenti per l'Abruzzo teramano, pubblicazioni TERCAS, che partendo dall'antica ripartizione provinciale estendono il proprio campo d'indagine fino quasi alla foce del fiume Pescara.

[776] E.Santangelo, La Pentecoste ritrovata, in D'Abruzzo, primavera 2002; Idem, Nuove Presenze fiammingo napoletane nell'Abruzzo di fine Cinquecento e il caso di un'Adorazione dei Magi al museo nazionale dell'Aquila, in Rivista Abruzzese 58.2005 pp.147-154.

identificazione, già poco dotato, è appesantito da estese ridipinture che paiono salvare solo il colonnato corinzio con prospettiva centrica memore della quinta architettonica del Gesù nel tempio di Cola dell'Amatrice ora in cattedrale. Alcune teste di anziani in seconda fila citano alcune levigatezze proprie del Cesura nelle stempiature, ma la mano è incerta, permettendo di proporre una prima prova autonoma del reatino naturalizzato aquilano Tobia Cicchini già citato. Sarebbe un'ulteriore prova della circolazione di idee di Pompeo Cesura, molto più ampia e molto più incisiva di quello che la critica ha ipotizzato fino ad ora.

A questa congiuntura aquilana in cui toscani e fiamminghi collaborano sotto l'egida di nobili e colti aquilani strizzando l'occhio ai grandiosi accadimenti romani giubilari, non si può non riferire il ciclo di affreschi di storie mosaiche del Casino Vicentini Branconio (sc.n.?).

Dopo un primo excursus sulle pitture risalente al 2003[777] in cui alle *memorie raffaellesche* citate nel titolo segue una ricostruzione filologica piuttosto discutibile per lo più basata sull'erudizione Ottocentesca aquilana (già nota per i pesanti inficiamenti campanilistici raffaelleschi e zuccareschi)che non mi sento assolutamente di condividere, l'intervento di Stefano De Mieri di prossima uscita coglie la verità toscana di quelle pitture attribuibili in parte al Monaldi, ma da riferirsi anche ad un autore fiammingo napoletano, che non pare un frescante abituale: il particolare del viso del coppiere che tradizionalmente (!) è riconosciuto come ritratto di Raffaello ha un'araia vagamente alla Curia, con quegli occhi tondeggianti e dolci, ma il popolarsi improvviso della scena concitata di personaggi dalle epidermidi accaldate , uomini dagli antichi mustacchi dove i riguardanti hanno una penetrazione nello sguardo, questa si da ritrattistica fiamminga, ricordano certi passaggi e personaggi delle tele del Mijtens (e dell'Hendricksz) in San Bernardino. Considerando la data di morte del Mijtens (1602) ed il testamento dell'Abate Girolamo Branconio (1628) che fa risalire all'istituzione di tutela sul nipote Alessandro del 1605 la provenienza della cifra spesa per le migliorie e decorazioni del casino, si può ben ipotizzare che questa sia un'inusuale prova ad affresco del D'Errico, affiancato certo dal Monaldi e da un Giovan Battista Bedeschini, che nel vicino 1601 si mostra vicino al Mijtens nella tavola di Tocco da Casauria e che può aver mediato dal fratello Giulio Cesare il sentore romano degli affreschi negli anni in cui Giulio Cesare compare a L'Aquila con la sua prima opera firmata e datata nel 1607, La strage degli Innocenti (sc.n.?).

[777] A.Cesareo, Memorie raffaellesche in una decorazione di fine Cinquecento:le storie di Mosè del casino Branconio, in Bollettino d'Arte, 88.2003 pp.39-50.

L'opera è a ragione da sempre ritenuta una buona copia di bottega, sia per l'identità di misure dell'originale[778] che per la buona tenuta stilistica del dipinto nonostante il restauro moderno abbia in qualche modo accentuato la trascuratezza di pennellata del viso del Cristo, esaltato l'appiattimento del braccio dell'angelo di destra che indica il Cristo e che avrebbe il compito scenografico di segnare la profondità dell'immagine.

L'originale venne commissionato all'Albani rientrato ormai a Bologna, dal Cardinal Girolamo Colonna durante gli anni del suo arcivescovato bolognese e citato per la prima volta negli Inventari Colonna nel 1648[779]. Per quali vie un simile dipinto poteva essere giunto in città? Rispondere a questo primo quesito ha permesso di ipotizzare anche l'autore della copia: durante gli anni bolognesi dell'arcivescovato di Girolamo Colonna (1632-1645) giungeva da Roma in città e decideva di prendervi residenza il suo parente Pompeo (si veda la scheda del dipinto), invogliato sicuramente anche dall'aristocratica presenza del Cardinal Cosimo de Torres, saldamente insediato in città e nel suo castello di Pizzoli con le sue notevoli collezioni di dipinti[780]. Dalla lettura del corposo epistolario seicentesco dei Cardinali Ludovico e Cosimo[781] emerge una rete di rapporti ricca ed ancora interamente da vagliare, ma di cui conviene rilevare fin da adesso la familiarità con l'ambiente bolognese fin dagli inizi del Seicento, comune al Colonna .
La ricerca in questo caso si è concentrata sull'identificare la personalità attiva all'interno della bottega dell'Albani a Bologna, di cui un quadro cronologico chiaro è stato tracciato da C.R.Puglisi[782] nell'indagarne l'attività di teorico ed insegnante nell'ultima fase della sua carriera. Colui che si rivela essere un copista già messo alla prova agli inizi degli anni Trenta del Seicento è Giacinto Campana, che dopo la morte del suo primo maestro Francesco Brizio nel 1623, ebbe contatti con Reni per cui eseguì *Il ratto di Elena*[783], copia dell'opera autografa del Louvre

[778] Oltre l'originale Colonna nell'omonima Galleria le fonti (I.M.Silos 1673 p.135;G.C.Malvasia 1678) ne citano un altro, di identico soggetto caratterizzato dal terzo angelo piangente per l'uccellino sfuggitogli di mano. Per la vicenda del dipinto oggi perso e la versione di questo rimasto con tre angeli si veda Galleria Colonna in Roma-Dipinti, a c. di Eduard A.Safarik con la collaborazione di Gabriello Milantoni,premesse di F. Zeri e F.Lemme, Roma 1998 p.22, n.2.
[779]La scheda esaustiva del dipinto in Catherine Rose Puglisi, Francesco Albani 1578-1660, New York 1999 pp. 166-167,n.77.
[780] Per i dipinti nel Castello di Pizzoli nel 1622 si veda il Cap.3 e la trascrizione dell'inventario in Appendice documentaria, per la Galleria conservata nel Palazzo di città in Piazza Santa Giusta si veda Barbara Ghelfi, La quadreria dei Marchesi De Torres nelle carte d'archivio di famiglia, in Il barocco negato…op.cit. 2007 in corso di stampa.
[781]L'epistolario De Torres (ASAq, Fondo Dragonetti De Torres-Zibaldone) è un fondo di notevole portata ancora poco esplorato che meriterebbe un lavoro autonomo; le parti seicentesche esplorate danno contezza di rapporti con esponenti della famiglia Aldobrandini, con Fabio Albergati etc. ad esempio aventi ad oggetto questioni di bonifica delle paludi e dei delta emiliani.
[782] Ibidem pp. 43 ss.
[783] Guido Reni a c. di Giancarlo Cavalla, saggio introduttivo di Cesare Gnudi, Mostra Palazzo dell'Archiginnasio di Bologna, 1 settembre-31 ottobre 1954 P.99-100

e chiesta al pittore dal cardinal Spada stesso[784], prima di entrare al seguito dell'Albani. Bernardino Spada, committente di Reni, fu Cardinal Legato a Bologna dal 1627 al 1631, quando gli subentrò il Cardinal Santacroce.
Spada si fece fare il ritratto da Guercino (scriveva a Maria de Medici di Reni e Guercino già nel 1626), pagato nel Libro dei Conti l'8 luglio 1631 ed in Galleria Spada, dipinto nello stesso periodo anche da Reni, ma a figura intera, seduto. Zeri (1954 Galleria Spada cat.dipinti p.30) afferma che proprio la differenza dei due ritratti segna la differenza tra Reni e Guercino in un periodo stilistico di vicinanza tra i due, soprattutto di Guercino a Reni: "da questo confronto risulta come, più che all'influsso del Reni, la conversione del Guercino vada riportata a questione di carattere teorico, all'accettazione dei canoni dell'accademismo classicista"[785].
A detta del Malvasia Reni era un insegnante troppo autoritario, a differenza dell'Albani celebrato dal letterato per le sue qualità "accademiche"[786] e fu probabilmente questo il motivo che spinse Campana a frequentarne lo studio, forte della sua precedente esperienza nella copia di lavori di maestri affermati di cui rimane traccia nel dipinto Spada.
Subito dopo *Il ratto di Elena* Campana dovette passare al seguito di Albani, se nel 1637 era sufficientemente nelle grazie del più anziano pittore che sicuramente garantì per lui come pittore di corte in Polonia[787], dove giunse quell'anno grazie anche all'intervento del Cardinal Antonio Santacroce, già nunzio apostolico in Polonia[788]. Prima del Santacroce lo stesso Cosimo de Torres era stato nunzio apostolico a Varsavia[789], e con gli ambienti curiali polacchi continuava ad intrattenere rapporti amichevoli per aver amministrato egregiamente dopo suo zio Ludovico le Scuole cattoliche romane di Varsavia; perciò è plausibile che il De Torres stesso dopo averlo saggiato nella commissione Colonna per l'Aquila ne avesse caldeggiato la candidatura a pittore di corte di Wladislaw IV[790].

---

[784] Elaine K.Gazda, The ancien art of emulation:studies in artistic originality and tradition from the present to the classical antiquity, The American Academy in Rome for Ann Arbor Michigan University, 2002 p.82. Della copia Spada del Ratto di Elena parlava già Malvasia.
[785] Sull'atteggiamento di guercino nei confronti della copia: è nota in letteratura la serie dei quattro Snati evangelisti (vd digitale act.mostra 1968 VII biennale d'arte antica bologna a c. di MahonLa letterea sulla copia è in collezione Rusconi in Mahon 1968-I idsegni p.225-226)
[786] C.R.Puglisi 1999 p.
[787] Nel 1637 Campana è già in Polonia, a Varsavia, attivo come pittore decoratore nell'entourage dell'Architetto di corte Agostino Locci, impegnato in alcuni allestimenti teatrali. Melania Bucciarelli, Norbert Dubawy Reinhardt Strom, Italian opera in Central Europe, 2006 vol.I p.34. Il viaggio di Campana in Polonia è riportato già in C.C.Malvasia, Felsina Pittrice.Vite dei Pittori bolognesi,1678 I p.387, ed.Bologna 1841 p.387, mentre in varie fonti è riportato che l'Albani lo promuovesse come pittore di corte presso il Re di Spagna..
[788] La lettera del Santacroce a Francesco Albani è in Biblioteca Comunale di Bologna, Ms b 16 fol.107, già riportata da A.Arfelli,Carlo Cesare Malvasia.Vite dei pittori bolognesi, appunti inediti, Bologna 1961 p.XXXIX n.38.
[789] Hierarchia catholica Medii et recensiori Aevii, IV, 68; Nicola del Re, I cardinali prefetti della sacra congregazione del Concilio dalle origini ad oggi (1564-1964), in Apollinaris,XXXVII, 1964 pp.10-11
[790]Lo stesso Reni aveva rapporti diretti con la corte di Wladislaw IV di Polonia: in una lettera del 3 marzo 1640 Wladislaw stesso ringraziava il pittore per il Ratto di Europa che gli aveva inviato, oggi identificato dalla critica con il dipinto di tal soggetto in collezione Sir D. Mahon, Londra. Per la trascrizione della lettera,

Giacinto Campana aveva già lavorato come copista per il Cardinal Girolamo Colonna in occasione dell'esecuzione del *Martirio di San Bartolomeo* del Guercino destinato al Duomo di Siena: il cardinale ne ordinò una copia al Campana destinata alla Cattedrale di Marino, feudo colonnese, dove tuttora si trova[791]; dell'attività di copista del Campana il Malvasia, che ne ebbe conoscenza intima e personale indicandolo come suo primo insegnante di disegno, tace, ma più significativamente si esprime così: "…*pronto e facile ad usar la penna, altrettanto lungo e irresoluto nell'imbrandir pennello, si chè tutte le opere perciò perdeva*".

Che l'alunno di Albani copiasse anche da Guercino permette di circoscrivere la datazione di tale attività agli anni centrali del quarto decennio, in cui Reni elogiava a modello del colorire la *Didone* del maestro di Cento inviata alla regina di Francia ed in cui il Guercino sembra aprirsi a soluzioni più classiciste in un interscambio in cui un qualche ruolo dovette avere anche l'LAbani a seguire l'indicazione velata di Zeri (sul Ritratto Spada nel 1954): anche della *Morte di Didone* se ne fece copia a Roma.

Guardare questa copia in particolare dall'Albani con gli occhi dell'epoca diviene più semplice in vista delle affermazioni del Reni al Cardinal Spada circa la prima copia nota del Campana, *Il ratto di Elena*. Reni affermava che i suoi ritocchi finali avrebbero reso la replica indistinguibile dall'originale, in virtù dell'assioma già caro al pittore dal 1610 per cui si può dire un'opera originale quando "progettata"dall'artista, seppur non eseguita di propria mano, semmai ritoccata, con evidente iperbole nell'affermazione[792]. Entrambe le due copie attribuite al Campana sono ritoccate/rifinite dagli autori principali, validandole come originali,un procedimento mentale e comportamentale ben attribuibile anche all*'Ecce Homo* aquilano e che spiegherebbe dal punto di vista tecnico l'appiattimento del ductus pittorico in alcun zone e la trascuratezza di pennellata, imputabili *a questo punto* alla perdita dei ritocchi finali, paragonabili a quelli a secco in affresco, in occasione dei restauri moderni.

Verrebbe da obbiettare che la copia dall'Albani e quella dal Guercino ebbero destinazioni meno blasonate rispetto a quelle degli originali, ma ad onor del vero, la stessa Siena a cui era destinato l'originale *Martirio di San Bartolomeo*

e le vicende del dipinto si veda Guido Reni 1575-1642, cat. Mostra Pinacoteca Nazionale di Bologna, 5 settembre-10 novembre 1988, Bologna 1988, pp. 164-165 cat.69, pp. 207-208.

[791] La notizia sulla copia destinata a Marino è in Iacopo Alessandro Calvi, Notizie della vita e delle opere di Giovan Francesco Barbieri, Bologna 1842 p.30, che dice già in G.Passeri, Vite p.447 nelle note (postille manoscritte?) ed in Itinerario istruttivo di Roma e delle sue adiacenze, Roma 1791, Tom.II p.722 Copia Martirio san Bartolomeo siena-marino

[792] E.k.Gazda op.cit p.82. La stessa posizione era stata sostenuta già dal Rubens in una lettera del 1618 in risposta al committente Dudley Carleton che chiedeva un'opera interamente eseguita dal maestro senza intervento di aiuti. La lettera del Rubens e le relative questioni sollevate sono in J.M.Muller, Measures of autenticity:the detection of copies in the early life of the connoisseurships, in Retaining the original, multiple originals, copies and reproduction, in Study in the History of the art, Washington DC 1989 .

guercinesco (oggi perso per incuria e di cui l'esemplare di Marino rimane l'unica testimonianza) era assolutamente assimilabile a L'Aquila dal punto di vista dell'importanza della destinazione, tanto più che Siena e L'Aquila erano notoriamente gemellate fin dal XV secolo per l'importante tramite di San Bernardino. È plausibile dunque che nella percezione dell'epoca l'*Ecce Homo* di Giacinto Campana di committenza Colonna a L'Aquila valesse quanto l'originale della collezione romana, e che venisse dipinto contemporaneamente o quasi all'originale Albani. Fu Girolamo Colonna che potè consigliare il parente Pompeo per l'esecuzione di tal dipinto, in anni in cui anche Cosimo De Torres ebbe frequenti rapporti bolognesi come testimonia lo zibaldone di lettere seicentesco, e in anni in cui continuava ad avere rapporti amichevoli con la Polonia[793] facendolo ritenere implicato con il Cardinal Santacroce anche per la chiamata in Polonia del Campana.

L'iconicità e la severità dell'impostazione generale del dipinto Colonna (e della copia aquilana quindi) sono raffrontabili alla bella *Madonna con Bambino e angeli* in Pinacoteca Capitolina a Roma che C.R.Puglisi (1999)[794] data agli anni romani dell'Albani(1603-1617) in cui pare intensificarsi la sensibilità ad Annibale e Raffaello, o meglio alle opere "raffaellesche" di Annibale quali la *Madonna di San Ludovico* (Pinacoteca Nazionale di Bologna) e la *Vergine su Bologna* (Christ Church, Oxford).

La ieraticità del dipinto mariano in Pinacoteca Capitolina è indubbiamente aumentata dall'uso "integralista" del supporto, l'ardesia[795], che si ripropone nel fondo scuro del dipinto Colonna e della copia aquilana, in cui i basamenti colonnari, laterali alla composizione, danno un bagliore metallico e sinistro all'immagine, ammorbidita solo dalla presenza dei due angeli avvolti dai morbidi drappeggi bianchi e oro, a contrasto con il panneggio rosso scarlatto del Cristo. Del resto proprio dall'ambito carraccesco la Puglisi vuole derivare la figura del Cristo, e precisamente dall'incisione di Agostino Carracci dell' *Ecce Homo* del Correggio[796], un bagaglio che per Albani è ancora vivente ed operativo quando rientra a Bologna nel 1617 grazie alla presenza dell'anziano Ludovico.

---

[793] Ad esempio si consideri la lettera di San Giuseppe Calasanzio da Varsavia in cui si felicitava per l'ascesa alla porpora nel settembre 1622. La lettera in Leodegario Picanyol, Epistolario di San Giuseppe Calasanzio, Roma 1950 p.166, già fotografata in originale in Alfonso Dragonetti De Torres, Lettere inedite dirette ai cardinali Ludovico e Cosimo De Torres, L'Aquila 1929.

[794] C.R.Puglisi, op.cit. p.132, sc.43. In realtà la Puglisi ritiene il pendant stilistico del dipinto Colonna la Pala cagnoli datata agli anni '30, senza affatto considerare il gruppo dei dipinti romani di provenienza sconosciuta e citati nel testo come rapportabili.

[795]L'ardesia come supporto viene usata dal pittore in altri due dipinti: la piccola Vergine leggente con Bambino proveniente dalla collezione Sacchetti ed oggi in Pinacoteca Capitolina (C.R.Puglisi op.cit.p.148) e la Sacra Famiglia con Santa Caterina e Santa Cecilia in Galleria Doria Pamphilj(C.R.Puglisi op.cit.p.97), proveniente dalla collezione Aldobrandini.

[796] C.R.Puglisi, op.cit.1999, p.166.

L'evidenza assunta dai panneggi che vestono le tre raffigurazioni stagliate sul fondo buio sembra trovare giustificazione e riscontro letterale in un poco noto scritto d'arte del Cinquecento Controriformato, *Discorso di Mons.Rinaldo Corso sopra l'honestà delle immagini* : il manoscritto, conservato nella Biblioteca Universitaria di Bologna, è la trascrizione di una predica tenuta dal giurista letterato Rinaldo Corso di Correggio[797] dopo il 1567, anno del suo sacerdozio[798]. Il prelato nel testo, incentrato sul tema della nudità e sul ruolo della vestizione nella pittura sacra ,"preso nella dialettica del nudo e del vestito, immerso nella metafisica e nella simbologia del vestimento"[799] a proposito del Cristo dice che *"[…]in niuno modo è lecito de pignerlo nudo[…]dui vestimenti rappresentano la redenzione nostra, operata con il suo sangue: però l'uno è descritto da Giovanni asperso di sangue, l'altro da Isaia rosso tutto e come infuso del mosto d'una sanguigna[…]*", a proposito degli angeli "[…]cingendogli la larga stola e d'ampie vestimenta e d'ale adornandoli, per dimostrargli e confermati nella grazia di Dio e pronti a fare il voler suo. E San Giovanni nell'Apocalipsi pur ne descrive alquanti di lino mondo e cinti il petto di fascia d'oro".
Quanto questo sconosciuto testo valga ancora nel Seicento si ricava dalla copia del discorso nel manoscritto De Torres
In questi due dipinti, la volontà empatica e comunicativa, sono funzionali alla percezione immediata a cui mirava quale obbiettivo finale anche il Discorso sull'onestà delle immagini di Monsignor Niccolò Corso, di cui si conserva l'originale in Biblioteca dell'Università di Bologna[800]. Un altro testimone del discorso è in BAV (cod.Urb.lat. 859) con il titolo Discorso a pittori sopra l'honesta delle immagini e di cui una copia integrale con grafia seicentesca è conservata nello Zibaldone di lettere De Torres, ch presumibilmente potè conoscere il testo sia tramite i suoi rapporti cn ambienti culturali emiliani che negli anni in cui fu bibliotecario vaticano.

Malvasia (II p.51) aveva predetto che le copie di Guido di Ercolino da San giovanni o Campana ritoccate dal Reni stesso sarebbero state prese per originali. Secondo l'autore i teorici dell'arte bolognese si guardarono dal condannare tal partica che eèrmetteva di diffondere e perpetrare il ricordo di invenzioni tanto celebri. Tanto che Malvasia stesso glissa abilmente sul fatto che la copia di bacco e arianna di guido donata dal papa Urbano VIII al re di francia potesse essere una

[797] Rinaldo Corso (1525-1580) nacque a Correggio dove tornò dopo il dottorato in giurisprudenza a Bologna; noto soprattutto per la sua attività grammaticale e linguistica P.Barocchi op.cit. p.179 n.27, DBI a c. di Giovanna Romei, vol.29 pp.687-690, Roma 1983.Romei sostiene che la compiuta formulazione delle affermazioni del corso si ritroverà nel Discroso del Paleotti del 1582.
[798] P.Barocchi, op.cit., 1962 p.179 n.27 suggerisce una datazione intorno al 1570 in relazione al suo incarico vescovile. A questo scritto della Barocchi si rimanda per l'esegesi del testo e la ricostruzione filologica.
[799] P.Barocchi, op.cit., 1962 p.180.
[800] P.Barocchi, op.cit., p.182 n.42 ricostruisce

copia appositamene ordinata al Romanelli "*celle ci , a partir du momnet où elle merite l'approbation du maitre , peut tres legitimement passer pour un original, qui servire de modele*". La copia che Giacinto Campana eseguì del Martirio di San Bartolomeo per il Duomo di Siena tramite l'intermediario del Cardinal Girolamo Colonna "trovar si dovrebbe fra l'altre superbe pitture della gran museo colonna, onde servirà per originale un giorno, già que quella di sienna, presciugandosi tutto va in nulla". Malvasia (II p.8) racconta della deposizione dalla Croce di Annibale copiata da Guido che Annibale non volle ritoccare per legittimarla come originale poiché la riteneva perfetta. Una generazione più tardi, con il successo decretato della scuola bolognese è la Roma del Cardinla Spada e di Urbano VIII che raggrupperà un notevole museo di copie quando gli originali bolognesi partirono per le corti starniere: una tradizione che si inscrive nel filone dell'allievo che ha perfettamente assorbito la maniera del maestro celebre e dunque l'esperienza pratica sui modelli canonici prova la capacità creativa[801].

L'esemplare di Giacinto Campana della Chiesa di San Barnaba di Marino[802] mostra un appiattimento dei bianchi e dei passaggi luminosi più grossolani soprattutto nel torturatore di sinistra che ben si addicono all'*Ecce homo* aquilano, come la lisciatura dorata dei boccoli dell'angelo, quasi più dell'Albani che di Guercino nell'effetto finale per il profilo arcaicamente ritagliat.o

[801] Ferretti 1981 pp.134-140 in Einaudi 3.3 falso conservazione e restauro falso e tradizione artistica)

[802] In Guercino a c. di David Stone 1991 p.162 L.salerno i dipinti del Guercino 1988 p.247 n.cat.158. Evelina Borea, Pittori bolognesi del Seicento nelle Gallerie di Firenze n.1 1975 p.166/197; Raffaella Morselli, Collezioni e Quadrerie nella Bologna del Seicento:inventari 1640-1707, p.317

Catalogo delle opere (CI)

1.Lorenzo Torresani e Donato di Maturino(?),
Sacra Famiglia con San Giovannino e San Francesco, 1550-1560,Olio su tavola, Ø cm. 105.
Proveniente dal Museo d'Arte Sacra, Museo Nazionale d'Abruzzo, Chiesa di Santa Maria della Concezione, L'Aquila.

Il dipinto è ricordato nelle fonti aquilane più antiche con diverse attribuzioni, seppur sempre stilisticamente coerenti tra loro. Nel 1585 Pico Fonticulano riporta l'esistenza in città di dipinti di tal Donatello di Maturino, suggerendo esiti della seconda generazione raffaellesca che si muove tra Roma e Napoli nel quinto decennio del '500; nel 1585-90 l'Alfieri lo descrive a c. 92 r. nella Chiesa della Concezione: "*un tondo con l'immagine della Madonna ed altre figure di bel disegno di Maestro Cola dell'Amatrice*". Nel Ms Dragonetti de Torres, miscellanea di carte, si torna più volte sullo stesso dipinto: a c.35 r. è l'attribuzione a "Donatello di Maturino, compagno e scolaro di Polidoro" già in Pico; a c.40 r. dello stesso manoscritto si ripete l'attribuzione a Donatello di Maturino, a cui viene attribuita un'altra Sacra Famiglia su tavola nella Chiesa di Santa Maria del Carmine nella cappella della famiglia Oliva "nel quale è rappresentato San Giuseppe e la Madonna con il Bambino *con architettura in prospettiva molto bella*." **(**Fondo Dragonetti De Torres, b 1/48 fasc.2 1763-1831.c. 40 r.(1820 ca.)" identificabile con La *Sacra Famiglia* oggi al Museo con la corretta attribuzione del Bologna al fiammingoVermejin, , in cui la quinta architettonica ricorda il dipinto di Giulio Romano in Santa Maria dell'Anima a Roma. Tra il 1703-1718 l'op.ms. segnala il tondo in questione in *San Francesco di Paola* con una più veritiera attribuzione a Pompeo Cesura, plausibile almeno per il Santo inginocchiato di destra, attribuibile

ad un cesuriano. Bindi (1889) Serra (1934) riprendono l'attribuzione a Maturino ; l'insistenza sul misconosciuto Maturino deriverebbe dalla citazione che fa Pico, forse in base a documenti da lui visti, di questo tal Donatello di Maturino. Cannatà (1981), pur riportando l'attribuzione iniziale dell'Alfieri a Cola dell'Amatrice giustamente la rifiuta, ma non segue neanche l'indicazione morettiana comparsa nel catalogo del Museo Nazionale (1968) in cui si specifica la "composizione raffaellesca fra Giulio Romano, Raffaellino dal Colle e Francesco Penni", rimandando al dipinto di Cava de'Tirreni di quest'ultimo, sostenendo un generico raffaellismo difficilmente attribuibile ad una personalità precisa.
Il dipinto è in realtà un particolarissimo *pastiche* di stilemi cesuriani e più antichi, dove la capigliatura scolpite del San Giuseppe, la Vergine in trono con il Bambino ed il San Giovanni Battista sono del veronese naturalizzato reatino Lorenzo Torresani, su un impianto monumentale memore delle creazioni Vasariane del quarto decennio a Napoli (si pensi alle monumentali Giustizia e Prosperità, ai putti della Carità) e la figura di San Francesco prelude a turgori di incarnati e panneggi cesuriani. L'attribuzione al Torresani si basa sull'immagine della Vergine, gemella di quella affrescata nella lunetta del portale principale di Sant'Agostino a Cittàducale e firmata dal pittore nel 1548 (C.Verani 1953 pp.9-11) ed è confermata dalla familiarità tra la pittura dei Monrealesi Francesco e Pierfrancesco, dei Torresani e di Cola dell'Amatrice, giustificando l'attribuzione dell'Alfieri. Al Torresani si attribuisce l'esecuzione di questa parte della composizione, mentre il disegno progettuale, il restante San Francesco e l' apertura paesistica può attribuirsi ad un cesuriano, forse Giovan Paolo Cardone. Il restauro del 1966 a cura della sovrintendenza ha rinsaldato la struttura lignea gravemente compromessa dall'insolita apposizione delle farfalle sotto la pittura che aveva sofferto dei loro movimenti.

Bibliografia
Pico Fonticulano 1575 p.78;G.G.Alferi, *Isoria sacra delle cose dell'Aquila* (Biblioteca Apostolica Vaticana) p.92 r.;V. Bindi 1889 p.827;L.Serra 1934 p.39 ;M.Moretti 1968 pp.98-99;Cannatà 1981 p.73 n.77.

3.Pompeo Cesura e Francesco da Montereale (?)
Deposizione dalla croce, olio su tela, m.n.r.1540-1550 ca.
Oratorio San Luigi Gonzaga, L'Aquila

L'Oratorio di San Luigi venne interamente ricostruito nel Settecento, facendo sorgere il dubbio che l'attuale possa essere la collocazione originaria di quest'inedito cesuriano ancora acerbo; la presenza di monache ne fa presumere la provenienza da uno dei numerosi conventi femminili in città. L'anonimo compilatore del Ms. De Torres (*Memorie di belle arti* 1761-1831) riporta che in Santa Caterina Martire esistevano pitture del Cesura.
La Chiesa di Santa Caterina fu tra quelle che Paolo III Farnese nel 1536 ordinò di ricostruire per risarcire la città della perdita subita a causa dello "sventramento urbanistico" imposto da Carlo V per la costruzione del Castello e che aveva comportato la

perdita del Monastero di Santa Caterina alle Mura, della Chiesa di Santa Maria di Tempera e di Santa Maria la Nova (O.Antonini 1997). Nel 1555 il monastero doveva essere terminato (G.Pansa…) e dotato dei suoi corredi pittorici; dopo il rifacimento Settecentesco del Fuga della Chiesa il dipinto potrebbe essere stato spostato in San Luigi dove si trova oggi.
Compositivamente e stilisticamente il dipinto è interamente attribuibile ad un giovane Pompeo Cesura, già a conoscenza dei fatti perineschi di San Marcello, forse per essere entrato nell'orbita di Daniele da Volterra in occasione del completamento della Cappella del Crocifisso e capace di individuare la fonte parmigianinesca da cui attingere. Al nucleo centrale del San Giovanni che sorregge il corpo di Cristo e la Vergine addolorata che sfonda lo spazio con la mano tragicamente protesa in avanti si può già accostare l'ultima elaborazione del tema da parte del pittore, il *Compianto* di Sant'Amico (C.I.?). In questa versione è sicuramente maggiore l'aderenza della raffigurazione all'incisione del De Santis per la presenza del San Giovanni dalle spalle possenti, ritratto di profilo.

Bibliografia
-inedito

4.Pompeo Cesura (qui attr.)
Vergine e Bambino, olio su tela, m.n.r.
Museo Nazionale d'Arte sacra della Marsica, Celano (Aq)
Prov.Chiesa di Sant'Angelo, Celano (Aq)

Il dipinto, proveniente dalla Chiesa di Sant'Angelo di Celano, è assolutamente ignoto, ne la storia dell'edificio ecclesiastico da cui proviene, ignota anch'essa, offre spunti d'indagine visto che se ne

conoscono solo la data di costruzione tra i Trecento ed il Quattrocento ed un rifacimento barocco dei 5 altari interni. Priva di figure mediatrici, la Vergine si libra in volo sul paesaggio azzurrino e terso dove gli alberi, eseguiti con tocchi minuscoli, quasi un puntinato, ricordano aperture paesaggistiche peruzziane e sodomesche, mentre gli speroni rocciosi visibili in basso sono gli stessi dell'incisione del Battesimo di Cristo. Madre e Figlio, raffigurati in un unico volume compatto e così sospesi, richiamano immediatamente le soluzioni adottate nel comporre la grandiosa incisione del De Santis della *Ttraslazione della Santa Casa di Loreto* databile ai primi anni Quaranta del Cinquecento e sicuramente riferibile ad una richiesta del Cirillo.
Il panneggio rosso e blu della manica e del velo della Vergine presenta già il tipico frammentarsi in mille pieghe fittissime e sottili che qui sono enfatizzate dalle lumeggiature in oro: il bimbo biondo e ricciuto ha già trasparenze nella pennellata dell'incarnato che sono nuove, mentre l'ovale polito della Vergine è il precedente diretto del disegno dei Funerali di Santa Caterina del British e l'evoluzione delle fisionomie dal disegno affilato dei Torresani e di Cola dell'Amatrice da cui pur Pompeo dovette partire nel suo percorso (si veda la sc.1).

Bibliografia
-inedito

Maestro del 1557 (Pierfrancesco di Francesco di Montereale?) e Pompeo Cesura(?),
Trinità, olio su tela, cm 185x125, 1557.
Sagrestia Chiesa della SS.Trinità,altare dell'oratorio,
Popoli (Pescara)

Il soggetto rappresentato fa supporre che oggi si trova in quella che fu la sua collocazione originale in un bell'altare ligneo ma le notizie molto confuse e contraddittorie della letteratura locale sulla chiesa non permettono un ragionevole margine di certezza: la chiesa, costruita nel 1550, venne distrutta completamente nel terremoto del 1703, ricostruita nel 1716 e riaperta al culto nel 1734 come testimonia la lapide nella dedicata a Clemente XII Altieri. Un incendio nel 1738 distrusse tutte le memorie archivistiche della chiesa e della confraternita (Setta 1926 p.95) .
La datazione 1557 in basso a destra permette di datare con certezza l'opera agli anni del potere di Giovan Bonaventura Cantelmo, marito di Porzia Colonna, eseguita in un lasso temporale di sicuro rapporto del Duca di Popoli con L'Aquila: stilisticamente pare confermarsi il rapporto con L'Aquila ritenendo assolutamente accettabile la proposta di Cannatà che vorrebbe identificare il Maestro del 1557 con Pierfrancesco di Montereale, figlio del pittore aquilano Francesco. Della pittura dei monrealesi sono tipiche le ciocche scultoree e rilevate dell'Onnipotente di sapore peruzziano, gli angioletti paffuti di cui quello più in basso deriva dallo stesso nella tavoletta con la *Vergine ed il bambino* della Walters Art Gallery di Baltimora pubblicata da Zeri (1978) .
L'iconografia del dipinto colpisce per la singolare assonanza compositiva con la *Trinità* del pittore belga Jan Cornelijsz Vermeyen conservata al Prado (Dacos 1995 p.306) in cui il gruppo trinitario che occupa verticalmente la scena, memore della raffaellesca *Visione di Ezechiele*, è circonfuso di luce dorata e attorniato di angioletti di cui uno reca la colonna, simbolo cristiano; il dipinto del Vermeyen è ritenuto frutto di un suo viaggio in Italia da collocarsi intorno al 1540, ma il cui percorso resta ignoto: a questa stessa data potrebbe collocarsi anche il dipinto che F.Bologna

attribuisce giustamente al pittore belga, oggi al Museo Nazionale d'Abruzzo proveniente dalla Cappella Oliva in Santa Maria del Carmine. Il dipinto del Prado è ricomparso sul mercato antiquario madrileno nel 1970 (Dacos 1995) senza alcun dato utile a ricostruirne la provenienza, ma conviene rammentare che il Vermeyen fu pittore di corte di Margherita d'Austria a Malines nel 1527, dopodiché seguì Carlo V in giro per l'Europa fino alla Guerra di Tunisi, negli anni in cui Carlo V veniva inseguito dall'Aquilano Mariangelo Accursio e Alessandro Oliva per porre fine alla questione delle taglie per la costruzione del castello aquilano, permettendo di ipotizzare una provenienza aquilana del dipinto.

L'ideatore del dipinto di Popoli mostra di non condividere appieno l'inquietudine della tavola madrilena e l'immagine viene acquietata in una composizione intima e dolorosa, quasi più prossima ad un *Compianto* che ad una *Trinità.* Alcuni passaggi pittorici rimasti integri nei volti del Padre e del Figlio, nella mano del Padre, rivelano una mano più sicura, che specie per il volto del Figlio, nella forma ovoide solida, chiusa e caratterizzata dalla forma solidamente geometrizzata del naso , potrebbero indurre ad ipotizzare un' esecuzione del Cesura, che ben collimerebbe cronologicamente con la Madonna di Celano (sc.2), seguendola di poco.

Il dipinto è stato restaurato nel 1974 a cura della Sovrintendenza ed è in condizioni discrete: presenta un leggero allentamento della tela, vernice invecchiata e depositi di polvere.

Bibliografia

R.Cannatà 1981 p. 74; Z. Setta Z. 1926 p. 95.

Pompeo Cesura
Deposizione al sepolcro
Affresco, 1550 ca.
Santa Giusta, L'Aquila

La lunetta affrescata non è ricordata da alcuna fonte ed è ricomparsa dopo lavori di manutenzione del 1926 ad opera del restauratore Ventura (Murri 1997) che l'hanno portata alla luce, senza tuttavia alcuna attenzione. È in realtà un vero incunabolo cesuriano databile alla fine degli anni '40- inizi '50 del Cinquecento: rispetto alle tele datate con certezza, in quest'affresco, all'insistenza disegnativa che può aver appreso in patria dagli esponenti della pittura tardo 400sca ancora attivi in città, si affiancano gli esiti della recente esperienza romana da cui paiono trasparire echi fiorentini saturnini nel pathos del Battista che sorregge il corpo di Cristo, dal modellato e dall'allungamento emiliano che caratterizza tutte queste oepre della rpima fase di autonomia cesuriana. I due uomini in secondo piano, dal modellato raffinato, per questa loro caratteristica sono fratelli del San Giuseppe della deliziosa tavoletta pubblicata dalla Pouncey come di Cesura. L'affresco è ricordato da Murri (1996 p.82) che cita l' incisione di De Santis

menzionata da Rivera (1920 p.302; 1931) con la *Deposizione* dedicata all'arcivescovo di Monreale De Torres

Bibliografia
-inedito
4.Autore ignoto,
Sacra Famiglia con San Giovannino, olio su tela, m.n.r. 1557-1560 ca.
Chiesa di San Marco, L'Aquila

Il dipinto, in pessime condizioni conservative è conservato nel primo altare a sinistra della Chiesa di San Marco a L'Aquila. Leosini lo attribuisce al Cardone, in nome del *raffaellismo* che avrebbe caratterizzato la scuola pittorica aquilana; Cannatà(1981) più correttamente lo attribuisce al *Maestro del 1557-Pierfrancesco da Montereale*.
La composizione è data dalla somma di varie citazioni raffaellesche: il gruppo piramidale della Vergine con i due Bambini presi in un unico abbraccio riprende la Madonna Aldobrandini (Garvagh) di Raffaello con la variante del capo della Donna, non più verso San Giovannino ma fisso avanti con lo sguardo basso, mentre alle sue spalle si intravede un San Giuseppe, vago richiamo alla preziosa tavoletta del Cesura in collezione Wallace (sc.n?). La particolarità che mi preme segnalare è che nel corpus incisorio tratto dalle opere dell'Urbinate, la *Madonna Aldobrandini* manca , ne vi compare uno stato per lo meno confrontabile con il dipinto aquilano
Questo potrebbe indicare che l'invenzione sia stata del Cesura (di cui si può ipotizzare un intervento nel San Giuseppe), forse a conoscenza del dipinto Aldobrandini, , il resto è attribuibile a Pierfrancesco di Montereale .

Bibliografia

A.Leosini 1848 p.161;R.Cannatà 1981 p.74.

Pompeo Cesura e aiuto
Crocifissione con la Vergine e Santi, affresco, 1550-1560
Chiesa di San Flaviano, L'Aquila

Ignoto alle fonti, l'affresco è ricomparso durante i restauri che hanno interessato la chiesa nel secolo scorso, in pessime condizioni conservative dovute all'azione corrosiva della calce sotto cui era celato senza tuttavia che se ne tentasse un'attribuzione, descrivendo sinteticamente la composizione, che all'epoca venne scoperta affiancata da una *Deposizione* non più visibile. (Elenco…1927 p.82;G.B.Manieri 1932).
L'Antinori (Ms.XVIII sec.) riporta alcuni dati documentari che aiutano la datazione dell'opera: nel 1551 registrò la prima dotazione di una cappella del Crocifisso dovuta a Maria, moglie di Pietro di Giovan Francesco di Barisciano, alla quale si aggiunse nel 1555 quella di Laura, vedova di Marino di Valle di Bagno e nel 1581 Giovanni di Antonio del Pezzo ne riserbò il patronato agli eredi.
Al sesto decennio del '500 può datarsi la *Crocifissione,* che può essere considerata autografa del Cesura: elementi stilistici (l'ampiezza dei panneggi,il turgore rosso delle labbra ancora visibile ed originale, la figura della Vergine) e compositivi (la Maddalena e la pia donna ai piedi della croce sono tipiche del repertorio del

pittore, la Maddalena ripetuta nel *Noli me tangere* e la pia donna nel *Compianto* affrescato in Santa Giusta, nel bozzetto per Santo Spirito in Sassia in coll. Pica Alfieri; si vedano schede nn.), permettono di sostenerla. All'aiuto (forse Cardone) può attribuirsi la semplificazione strutturale ancora evidente nel corpo della dolente di destra e dell'esecuzione più sommaria dell'acconciatura.

Fino ad oggi era nota l'incisione del De Santis (si veda scheda n.?) di una *Crocifissione* del Cesura completa di angeli a latere della Croce, la Vergine e San Giovanni dolenti, senza la Maddalena e la pia donna, in diretta relazione con il piccolo dipinto su rame del Museo di Arezzo (sc.n?) e le varie copie presenti in città della sua Crocifissione inviata in Spagna come dono alla casa reale (sc.n?). Nel patrimonio del *Print and drawing department* del British Museum ho rinvenuto un'inedita *Crocifissione* incisa da Hieronimus Wiericx-1553-1619-(*Sadeler excudit*) su disegno di Pompeo Cesura (nel 2005 è comparso un altro esemplare sul mercato antiquario-Bubb Kuiper, Haarlem 1 dicembre 2005, lotto 2689): questa nuova Crocifissione disegnata da Cesura è in relazione con l'affresco di San Flaviano per la posizione ruotata frontalmente della Vergine, già sperimentata da Cesura nel *Compianto sul Cristo* in Sant'Amico (seppur qui con maggior enfasi dolente, si veda sc.n?) e memore della *Crocifissione e dolenti* di Cola dell'Amatrice del Museo Diocesano di Ascoli.

La posizione della Vergine e la presenza della Maddalena segnano la differenza rispetto all'incisione già precedentemente nota della Crocifissione cesuriana in relazione al dipinto di Arezzo (si vd.sc.n?). Uno schizzo (con ogni probabilità di mano del Cesura per analogia con i fogli recentemente ricomparsi del Codice Resta) che ha il carattere dell'idea compositiva e che possa mettersi in relazione a questa Crocifissione ed alla relativa incisione è nell'Album Tessin di Stoccolma, NM/708/1863 (Leone De Castris 1984), dove mancano i consueti angeli ma è presente la Maddalena che caratterizza questa versione.

Pompeo Cesura (attr.a), *Crocifissione e dolenti*, gessetto nero acquerellato su carta, Nationalmuseum, Stoccolma

Il disegno (a gessetto nero acquerellato con inchiostro per lo più azzurrino, violetto o seppia, tipici del Cesura) è inserito nell' Album tradizionalmente attribuito al Curia, e pur dubitando dell'autografia del pittore, Di Majo (2002) sostiene che la presenza della Maddalena e la posizione ruotata della Vergine rendano incerto il rapporto con la già nota Crocifissione di Arezzo su rame.L'affresco e l' incisione scoperti oggi permettono di aumentare la certezza sulla paternità cesuriana del disegno di Stoccolma e soprattutto sulla notorietà dell'aquilano tra i sui contemporanei e sulle generazioni seguenti.

Bibliografia

A.L.Antinori XX,484 s.v. *San Flaviano*; Elenco edifici monumentali 1927 p.82;G.B. Manieri 1932 p.7.

Hieronymous Wierix da Pompeo Cesura, *Crocifissione e dolenti*, ante 1619
Print and drawings Department, British Museum Londra

Pompeo Cesura
Crocifissione, olio su rame cm25x20,1550-1560
Arezzo Museo Civico di Arte medievale

Nel Ms. Dragonetti De Torres (c.n.n.) è segnalato un "*Cristo in rame di Cesura passato da Don Nicola Carli a Don Feliciantonio Lattanzi*" che per la specificità del supporto indicato permette di identificarlo con il prezioso rame conservato oggi nel Museo d'Arte Medievale e Moderna di Arezzo; Pouncey (1962) e Berti lo attribuirono a Girolamo Macchietti, Berti in base al confronto con la Crocifissione di San Giovannino degli Scolopi di Firenze (L. Berti 1967 fig.181).
Fu Previtali a mettere in relazione il dipinto con l'incisione di De Santis su disegno di Cesura senza discuterne però l'attribuzione (1972 pp.874,902); il riconoscimento dell'autografia del dipinto di Cesura stesso si deve a Pace (1973), che mi pare da condividere assolutamente, anche solo per il confronto tra la sagoma della Vergine e la stessa morbidezza, quasi un corpo senza struttura ossea, che si trova in tante opere di Cesura fin dal sesto decennio. Nella recente monogafia su Girolamo Macchietti (M.Privitera 1992) la sottrazione al catalogo del Macchietti è confermata sebbene permangano in letteratura le perplessità di C.Caneva (1980) che ripropone il nome di Macchietti. Il rapporto tra il piccolo dipinto di Arezzo e l'incisione non è da commentare,

mancando solamente la Maddalena ch invece compare nella versione similare di questa composizione con la Vergine frontale, che ho segnalato nell'affresco di San Flaviano.
La Vergine di spalle, ammantata e tragica nel suo isolamento, è stata riferita (Angelini 2000) alle figure femminili ammantate che compongono il Corteo Nuziale di Psiche in Castel Santangelo, ma senza voler negare gli accenti periniani già riconosciuti ed indubbi, il riferimento più puntuale sembra al fregio polidoresco delle Niobi in Palazzo Milesi che ebbe fortuna duratura per due secoli, riprodotto come modello dall'antico anche da Pietro da Cortona.
Sia il piccolo preziosismo rame che l'incisione relativa denunciano un'attenzione all'antico di Pompeo Cesura che mi pare rimanga costante dopo queste prime prove certe. Il dipinto, dalla cromia accesa e preziosa e caratterizzato dal romantico notturno che l'avvicina ai nordici più eleganti di Haarlem e Praga (Angelini 2000), è evidentemente un'operetta da raffinato collezionista in cui gli ampi paneggiati e le aureole sono profilate in oro, aumentando il contrasto con il blu profondo che pare di lapislazzulo ed il rosso del San Giovanni. La pittura delicatissima per velature,la preziosità materica ed il formato parrebbero ricordare esiti di Giulio Clovio miniatore che Angelini ben ravvisa in altre opere dell'aquilano: dal ritratto di Giuseppe Rustici inserito nella ricca cornice mistilinea al fregio che corre d'intorno alla grande raffigurazione della Santa casa di Loreto incisa da de Santis.
Non è da escludere che il dipinto sia da relazionare all'operetta persa di Bernardino Cirillo, *Il Pianto della Vergine* che secondo Dragonetti (1847) andava riferito alla rappresentazione del dolore di Andromaca per Ettore.
Un disegno dell'Album Tessin di Stoccolma è stato messo in relazione con la piccola crocifissione e con l'incisione ad essa relativa, ed è inserito in un corpus tradizionalmente attribuito a Francesco Curia. La tecnica del disegno, rapida, dal sapore dello schizzo a gessetto rifinito ad acquerello è ben attribuibile al Cesura stesso per il segno mosso e la resa complessiva morbida. Orazio de Santis da Pompeo Cesura
La Crocifissione incisa dal De Santis nel 1572, più che "una delle più spericolate invenzioni del Cesura" (Angelini 2000) mi sembra sia rapportabile all'elaborazione del tema del disegno michelangiolesco per Vittoria Colonna e che sarà poi alla alla base della *Crocifissione* di Cesura nota dalle copie in città (sc.n?).
Il capo reclinato del Cristo, piuttosto che pateticamente sollevato come nel disegno michelangiolesco, riporta l'immagine su più regolari binari devozionali, anche in vista di quella che fu la posizione del Cirillo nei confronti del Giudizio michelangiolesco nel 1549, mentre il notturno, sebbene elegantemente nordico, aiuta l'immersione in una dimensione intimista della pittura. Il dipinto è databile al primo lustro del sesto decennio. Dell'incisione esistono quattro esemplari (Roma G.N.D.S., SFC4582; Biblioteca Apostolica Vaticana, sez. G.d.S., Fondo Stampe vol.143 f.53; Firenze, G.D.S., Firenze st.sc.1563; Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo…) di cui fino ad oggi noti solo quelli di Roma (Gd.S.)

Bibliografia
P.Pouncey 1962 p.240; L.Berti 1967 fig.181;G.Previtali 1972 pp.874, 902 n.30;V.Pace 1973 p.81 n.44; C.Caneva 1980, II, p.236 n.186; P.Leone De Castris 1984 p.20; M.Privitera 1992 p.190-191; P. Bijustrom 1998 n.884,894,888; M.Calì 2000 p.565;A.Angelini 2000 p.111-112; I.Di Majo 2000 p.

Pompeo Cesura
Sacra Famiglia, olio su tavola cm 26.4x18.7, 1555-1560 ca.
Wallace Collection, Londra

Il piccolo e prezioso dipinto viene segnalato all'attenzione della critica da Myril Pouncey(1996) come opera di Pompeo, grazie al rapporto diretto con l'incisione di De Santis(1573) dopo che nel catalogo della Wallace Collection (J.Ingamells 1985) veniva detto di scuola settentrionale italiana dell'ultimo quarto del Cinquecento. Pouncey a ragione vi riconosce influenze correggesche quanto parmigianinesche, memore anche della rispondenza tra l'incisione ed il dipinto cesuriani con l'incisione di Marcantonio Raimondi da un'idea raffaellesca persa e riproposta anche da Agostino Carracci nel 1576 in base ad un disegno attribuito a Prospero Fontana (D.Bholin De Grazia 1979 n.3), una tangenza ancora da spiegare ma che rafforza la sensazione emiliana che si ha nel guardare l'incisione e che diventa più tosco romana nel dipinto in cui alla Vergine perinesca si affianca un San Giuseppe quasi bronzinesco nella levigatezza della stempiatura.
Nello stesso anno (P.Leone de Castris 1996) veniva attribuito a Luis de Vargas. Curiosamente Angelini (2000) parla dell'opera come di olio su rame (difficilmente resecabile), attribuendo a questa tecnica la "semplificazione iconografica" del dipinto, che invece è olio su noce, dove al culmine della lobatura superiore si intravede il panneggio cordonato verde presente nell'incisione: è infatti plausibile che l'applicazione di una cornice non originale o in occasione di un precedente restauro sia stata resecata parte della tavola che è priva dell'angolo superiore destro, in cui l'ampio tendaggio verde è retto da un emilianissimo putto e godibile nell'incisione. La presunta perdita dei caratteri emiliani sostenuta da Angelini non mi pare si possa invocare per il dipinto, sia per le vibrazioni dei tessuti gonfi e leggerissimi della Vergine, che per le fisionomie allungate. La testimonianza più diretta del sentore emiliano del pittore in questo dipinto e nel quinto e sesto decennio in generale è proprio quell'angelo dell'incisione dalla fisionomia correggesca composto nell'atto di sollevare il tendaggio come già fece il Bertoja nel *Sogno del Faraone* in Palazzo Farnese a Caprarola, ed il cui visetto dalla caratteristica attaccatura dei capelli viene ripetuta nel Bambino del dipinto, già correggesco nella torsione.
Che sia un sentire emiliano inserito in contesto romano è ben evidente nella Vergine perinesca ma non mi pare che una componente annulli l'altra. Purtroppo nulla si sa della provenienza del piccolo dipinto, ma l'insolita essenza legnosa usata per il supporto, la noce, indica una collocazione, per lo meno materiale, in Italia centro settentrionale.
L'incisione (di cui Angelini segnala solo l'esemplare del G.d.S.-Roma), è riprodotta anche dal Bartsch nella versione stampata a Roma da Gian Giacomo de Rossi, proprietario nel Seicento di diversi rami del De Santis e da cui continuava a trarre incisioni del Cesura, indice della fortuna duratura del pittore aquilano sul mercato. Un altro esemplare stampato da De Rossi, oltre quello citato dal Bartsch, e segnalato anche da Pouncey (1996) è in K.H.Heinecken (1778). Un altro foglio è in Brulliot (1834) identificato per la Madonna che legge un piccolo libro che tiene in mano, dunque diversa dalle altre Sacre famiglie citate.

Bibliografia

K.H.Heinecken 1778 p.365;F.Brulliot 1834 p.154;J.Ingamells 1985 p.552;M.Pouncey 1996 pp.54-57;P.Leone De Castris 1996 p.135,179 n.5.; M.Calì 1998 p.566;A.Angelini 2000 p.118, p.140 n.35

Orazio De Santis da Pompeo Cesura,
Sacra Famiglia, 1573.G.N.d.S, Roma SFC4585-86; Biblioteca Apostolica Vaticana, Sez.G.d.S.-fondo Stampe, 141, f.84

Marcantonio Raimondi (1515-1534)
Sacra Famiglia, bulino

Pompeo Cesura e Giuseppe Valeriano
Cristo in trono e Santi, 1565
Olio su tela centinata 359x242
Oratorio di San Luigi Gonzaga, L'Aquila.

Il dipinto, nell'attuale Oratorio di San Luigi Gonzaga a latere della Cattedrale dei SS.Massimo e Giorgio, fu commissionato al Cesura dalla Confraternita della Pietà o di San Massimo che aveva la propria sede nei locali 400'schi adiacenti la curia e più volte rimaneggiati nel '500 (Antonini 1997). L'autografia cesuriana secondo Leosini è testimoniata dal *Libro introito-esito* della Confraternita della Pietà in cui il pagamento per una tela è datato 1565, insieme ad un'altra tela non descritta ed oggi dispersa; purtroppo il registro dei pagamenti della Confraternita non è attualmente reperibile, ma Rivera nel 1906 ne parla ancora. Colapietra (2002) in un imprecisato Libro dei Conti di cui non fornisce estremi e collocazione rinviene in data 16 febbraio 1564 la commissione di un dipinto per l'altare della Cappella della Pietà a Pompeo di Troiano di Marimpietro calderaro di Cesura, castello diruto extramoenia. I dati di commissione e di pagamento rinvenuti da Colapietra e Leosini permettono di datare un'opera cesuriana per la Confraternita al 1564-1565: la collocazione originale nell'attuale oratorio permette di accettare tale

datazione anticipando quella proposta da Angelini (2000) e ripetuta da Monini (2006), cioè 1570 circa; secondo Angelini la datazione post 1566 è possibile per l'identificazione del Pontefice in basso a sinistra con Pio V ma l'ipotesi non mi pare accettabile per due ragioni:la prima è che la postura di terga della figura paludata e con mitria papale non permette alcuna identificazione, se non quella con un generico Santo Papa che in questo caso è plausibilmente San Silvestro, caro alla devozione popolare aquilana e collegato al sacramento battesimale (visto che l'oratorio era l'antico battistero della cattedrale), e qualora si volesse sollevare la questione della mancanza del nimbo al Papa, si osservi che nessuna delle figure componenti le schiere di Santi lo presenta, quasi si volesse rendere la dimensione umana della popolazione del Paradiso. Sempre Angelini sostiene la partecipazione del Cardone al completamento dell'opera per la morte sopravvenuta del Cesura, ma la datazione che qui propongo è sostenibile anche stilisticamente per il riconoscimento di brani del Valeriano quali la moltitudine capeggiata da San Massimo e San Giovanni Battista a destra del Cristo, o i due Evangelisti Marco e Matteo nel registro inferiore che preludono l'attività del più giovane pittore a Santo Spirito in Sassia. Il Cardone in questi anni è ancora lungi dalla monumentalità di questa tela, che aveva appena iniziato a testare due anni prima nella piccola tempera con la Madonna di Loreto (Scheda n.?).
Nel 1565 il Valeriano, ormai 23enne è uomo di fiducia del Cesura per il quale riscuote l'ultima rata del pagamenti firmandone la ricevuta in calce all'atto notarile che ho trascritto in Appendice Documentaria. La scheda OA riporta immotivatamente il 1542 quale data di esecuzione.
Le condizioni di conservazione disastrose del dipinto hanno imposto un restauro radicale che, seppur impoverendo la pellicola pittorica, ha permesso di apprezzare la cromia fredda e brillante, dove le masse muscolari enfiate tipiche del pittore disegnano ombre argentee sulle stoffe aderenti dando un tono di eleganza manierata al dipinto dalla severa iconografia controriformata.
A tal proposito mi sembra stringente il confrontodel brano delle Sante monache femminili con un disegno attribuito al Sustris e conservato nei fondi del British Museum: le forme più classicamente composte delle donne paludate in ampi panneggi sono riconducibili alla svolta zuccaresca del primo lustro degli anni Sessanta del Seicento.

L.Sustris (attr.a), *Gruppo di Sante inginocchiate su nuvole*,
British Museum Prints and Drawings Departments, Londra
Dal punto di vista stilistico è evidente, nonostante la persistente adesione a dettami manieristici, la vena pittorica controriformata che, in tema con la categoria della "pittura senza tempo" coniata da Zeri, offre un'immagine che potrebbe definirsi "iconica" per la frontalità statica del Cristo, che domina la moltitudine schierata e gerarchicamente divisa.

Bibliografia
Leosini, p.143;Bindi 1885 p.92;G.Rivera, 1906 p.132 n.397, punt.XIV, 1906 p.225 n.403;A. Angelini 2000 p.110;R. Colapietra 2002 p.105 n.209;G.Boffi 2006 p.19;L.Monini 2006 p.207.

Pompeo Cesura
Deposizione dalla Croce
Olio su tavola, cm115x75
Coll. Pica Alfieri, L'Aquila.

Il prezioso dipinto, in buono stato di conservazione, è un'ottima testimonianza autografa del Cesura della perduta *Deposizione* di Pompeo Cesura in Santo Spirito in Sassia, come stabilito dalla perizia ottocentesca concessa dal Tribunale Civile dell'Aquila (13 settembre 1847, Vol.Perizie 4849) e conservata dal proprietario: stilata dal pittore Francesco Gentile, al n.69 riporta"Un quadro con cornice dorata intagliata 3 per 3 ½ rappresenta la Deposizione di Nostro Signore dalla Croce abbozzo dell'originale di Pompeo Cesura l'originale esiste in Roma".
Il dipinto diviene ancor più prezioso in considerazione del fatto che Gaspare Celio (ed.1637) già riportava lo stato conservativo gravemente compromesso del dipinto, di cui a mala pena doveva scorgersi la composizione originale sotto le pesanti ridipinture (G.Celio p.92:…*quelle dell'altar seguente calamento dalla croce era di pompeo dell'aquila ma fu fatta guastare malamente, non è restato se non il componimento*). Si consideri che la stesura del Celio era già compiuta nel 1620, data dell'epistola dedicatoria a Gian Vittorio de Rossi e che fino al 1637 ne circolarono copie manoscritte di cui due sono in Pal.Venezia e all'Angelica. Il margine compilativo di errore è nullo, sono più i refusi dello stampatore.
In questo stato precario e appesantito il dipinto in Borgo viene citato nelle Guide Romane fino alla fine dell'800 per scomparire fin dagli inizi del '900. Emma Zocca nel commento alle *Memorie* del Celio indica quale modello per il componimento del *Calamento dalla Croce* l'incisione di Pompeo in cui si intravedono i ladroni con la lettura errata del 1542. In basso a sinistra di questa ridotta versione aquilana compare un frate che regge ed indica il teschio sulle ossa tibiali incrociate, simbolo della Confraternita romana di Orazione e Morte.

La Confraternita della Morte aquilana venne fondata a L'Aquila nel 1564 dall'aristocratico Giovanni Carlo Pica ed aggregata alla maggiore di Orazione e Morte di Roma nel 1567, operazione a cui non dovette essere estraneo Bernardino Cirillo, che in qualità di Commendatore dell'Arciospedale di Santo Spirito in Sassia venne consultato nel 1561 sulla sede della costituenda Confraternita (F.Rivera 1898), che nei primi anni della sua esistenza si adunò nella distrutta chiesa di San Sebastiano (F.Lucantoni 2004). Il simbolo della Confraternita romana permette di datare il dipinto post 1567 ed il frate in basso a sinistra identificabile con il Cirillo, permette di supporre che il dipinto, forse collocato per volere di Pica su un altare in San Sebastiano, sia contemporaneo al dipinto di Santo Spirito in Sassia, se non addirittura una ridotta versione sperimentale possibile per la destinazione più defilata a L'Aquila e quindi di poco precedente. Anche in questo caso pare essere il Cirillo a reggere le fila delle committenze al Cesura; la presenza in basso a sinistra di un prelato che presumibilmente è il Commendatore dell'Ospedale di Santo Spirito Bernardino Cirillo, committente del dipinto romano e ovviamente sempre assente nelle incisioni, lo lascia ipotizzare.

Il dipinto assembla in un *unicum* composizioni e figure già sperimentate dal Cesura in vari disegni di *Compianto sul Corpo di Cristo* e *Deposizione dalla croce* incisi da Orazio de Santis; in particolare il gruppo centrale con la Vergine e le Pie donne protese sul corpo rimandano al *Compianto* inciso dal De Santis che Angelini (2000) già affiancava al dipinto del Cesura in Sant'Amico a L'Aquila (sc.n.), mentre lo sfondo su cui si erge minaccioso parte del fusto della Croce, lasciando immaginare il taglio della zona superiore del dipinto, lo si rinviene nell'altra *Deposizione* di Cesura incisa da de Santis con dedica all'Arcivescovo di Monreale Ludovico de Torres, che però si differenzia da questa dipinta per una composizione più ariosa e meno affollata .

Del primo foglio sono noti vari esemplari, di cui alcuni già noti (Bartsch XVII.11.10;Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe in Angelini 2000), altri sono stati rinvenuti nel corso della ricerca nel tentativo di mettere meglio a fuoco il corpus del pittore: in particolare nel *Department Print and drawing* del British Museum, Londra è conservato un foglio inciso dal solito De Santis –già noto divulgatore delle composizioni cesuriane-datato 1578(W.1.103) ma soprattutto un interessante esemplare in controparte firmato da Raphael Sadeler I, (W.6.135, 173x109 mm)che insieme ad altri fogli similari testimonia la notorietà di Pompeo tra i pittori dei Paesi Bassi che si protrasse nel tempo. Il foglio del Sadeler, ignoto alla letteratura italiana sul Cesura, è pubblicato in Hollstein (1949).

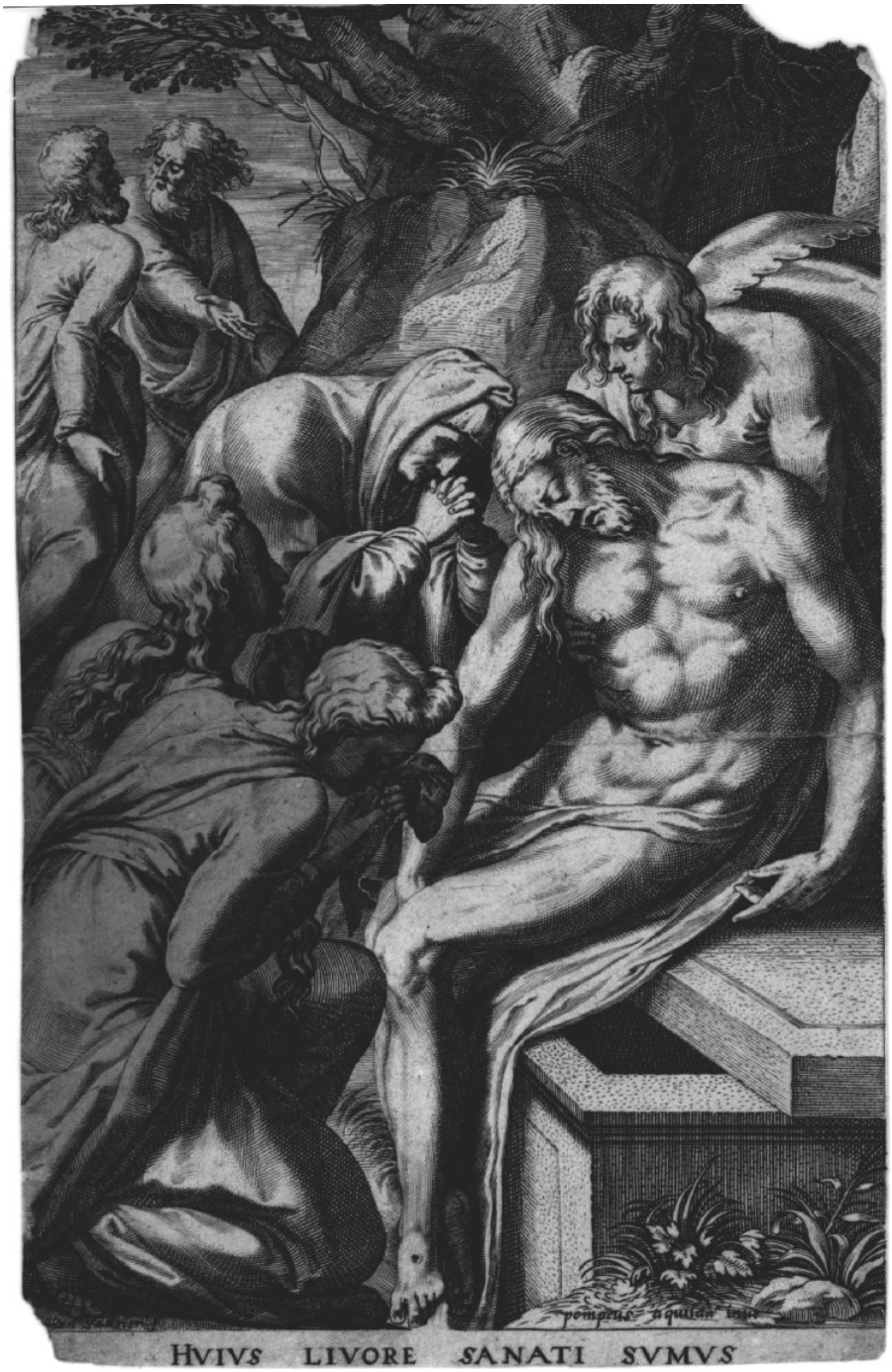
Anche del secondo foglio da cui è tratto lo sfondo (già in Brulliot 1834) va rilevata l'esistenza di diversi esemplari: il già noto del British Museum (di Orazio de Santis datato 1574, 1874.0808.477 mm.537x420) altro inedito del British Museum inciso da Giambattista Cavalieri su disegno di *Pompeo Aquilano,* 1874.088.477, Brescia in Pinacoteca Tosio Martinengo (acquaforte e bulino, mm 285x231, Sez. disegni e Stampe, Sala 8 colonna D, cassetto 30 cartella q01 inv.6218), proveniente dalla Biblioteca Queriniana dove prima del 1906 era confluito il fondo del cardinal Angelo Maria Querini, erudito Settecentesco, ed in ultimo il foglio passato sul mercato antiquario (Berlino, vendita *Bassenge*, "*Uncommons prints*" 1 dicembre 2002 cm, lot 5332 mm. 545x410) .

Le caratteristiche del dipinto quali i panneggi soffici, abbondanti e come indipendenti da qualsivoglia logica di esistenza, le figure dai volti affilati sono le stesse del corpus grafico del pittore inciso da De Santis dal 1568 in poi, per cui la composizione con le sue variazioni dovute risale a poco prima della messa in

opera del dipinto originale(1570) e dunque a questo stesso giro di anni può datarsi il dipinto aquilano.

Bibliografia

A.Bartsch 1921
Dictionnaire des monogrammes, Marques figurees, les initials, noms abreges etc par Francois Brulliot, XIII partie, Munich 1834 p.154.
G. Rivera 1922 p.301
F.Rivera 1898 pp.144-146
F.Lucantoni 2004 pp.82-3.



Giovan Paolo Cardone
Gonfalone della città di L'Aquila con SS.Protettori, 1574-1579(?)
Olio su taffetà
Museo nazionale d'Abruzzo, L'Aquila (Prov.dalla Basilica di San Bernardino).

Firmata dal pittore stesso in basso a sinistra è indubbiamente la sua opera più nota, ritenuta un caposaldo della cultura figurativa aquilana della seconda metà del Cinquecento per la veduta prospettica a volo d'uccello dell'intera città, probabilmente tratta dal modello che Pico Fonticulano fornì al Danti per la Galleria delle Carte Geografiche in Vaticano.

Il Rivera(1920) cita alcuni pagamenti al pittore per il compimento *"della fattura del gonfalone de Sancto Bernardino refatto in scambio de quello fo donato a San Pet.o de Roma dalle compagnie l'anno giubilare*" (si trattava dell'anno giubilare 1575 indetto da Gregorio XIII): l'originale donato avrebbe dovuto essere del Mytens, il Rinaldo Fiammingo citato dalle fonti. La citazione romana del Cristo

porta croce Michelangiolesco non salvò comunque il pittore dall'irrigidimento della pittura del maestro.

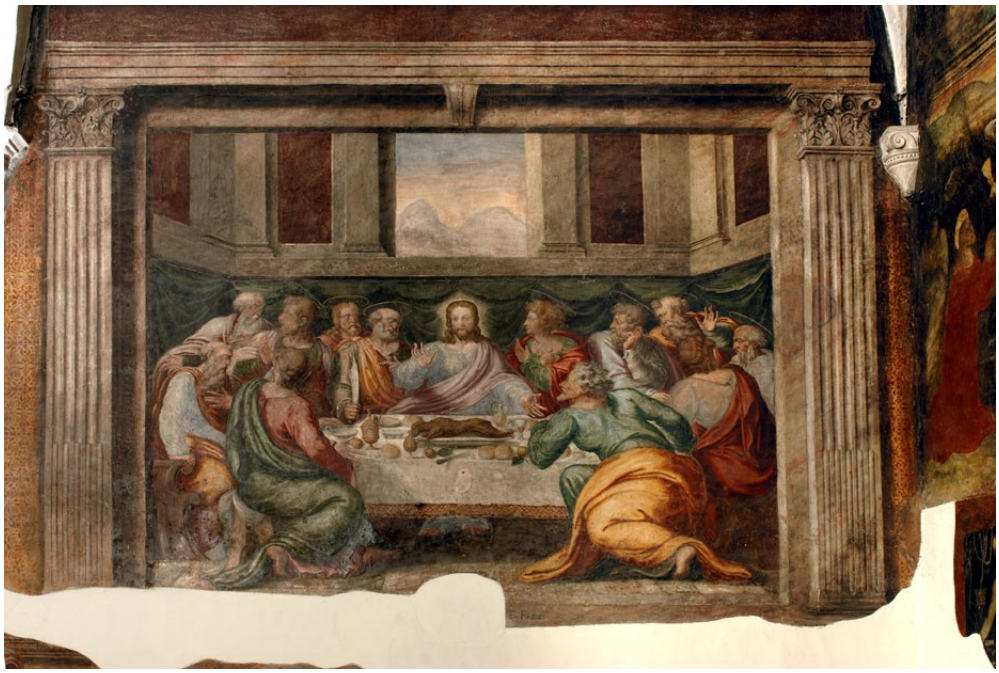
Bibliografia

G.Pansa et alii 1896 p.36;L.Rivera 1905 p. 105;L.Rivera 1920 p.316, 318-319;G.Rivera 1931 p.?;Moretti 1968;M.Ruggiero Petrignani 1980 p.27;A.Clementi E.Piroddi 1986 p.186;F.Abbate 2001 p.162;L.Monini 2006 p.209.

‘Tobia De Cicco (Cicchini)e Giovan Paolo Donati, *Trionfo dell’Immacolata Concezione* con i *Dottori della Chiesa, San Michele Arcangelo* e *San Giovanni Battista, Annunciazione* e *Nascita della Vergine*,Teoria di Santi
Giovan Paolo Cardone, Finta architettura, *Adorazione dei Pastori*, *Ultima Cena*
Affreschi, 1586
Coro della Chiesa della Beata Antonia, Monastero dell’Eucarestia, L’Aquila

Nel 1848 Leosini legge chiaramente la firma del Cardone che nel 1868 (Signorini II) era ancora parzialmente leggibile in prossimità dell’iscrizione: Presens opus fuit confectum abbatissa matre Francisca Antonia Pica mdlllvi Hoc opus fieri fecit abbas navare.
La decorazione corre lungo le due pareti perpendicolari del coro della Chiesa: sulla parete di fondo sono il *Trionfo dell’Immacolata Concezione* con i *Dottori della Chiesa, San Michele Arcangelo* e *San Giovanni Battista, Annunciazione* e *Nascita della Vergine*, mentre sulla perpendicolare è una teoria di nove Santi (Barbara, Cecilia, Caterina d’Alessandria, Elisabetta d’Ungheria, Stefano, Massimo d’Aveia, Ludovico Vescovo di Tolosa, Nicola di Bari e Antonio Abate), eseguiti durante il Badessato di Jacopa da Fossa testimoniato dall’iscrizione sottostante (Morelli 1971) seguita da *un’Adorazione dei Pastori* ed un *Ultima Cena*; sotto queste ultime due scene corre l’iscrizione Sore antonia et sore eusebia serva povera de dio de civita, che preciserebbero il lasso di esecuzione delle pitture dal badessato di Suor Antonia Pica a quello di Suor Eusebia (Morelli 1971).Il registro superiore degli affreschi è stato irrimediabilmente compromesso nel 1838 per l’apertura della finestra voluta da Suor Maria Crocifissa Tecca (Libro Terzo Archivio Santa Chiara Povera “ASCP” p.56) che ha fatto perdere la raffigurazione di Cristo e la samaritana al Pozzo. Ancora attribuiti al Cardone nel 1971(Morelli), nel 1992 Cannatà sposta l’attribuzione al Cesuriano Giovan Paolo Donati di cui si legge ancora parte della firma sulla parete di fondo. Ritengo tuttora valida l’attribuzione al Cardone sicuramente per l’ *Adorazione dei pastori* (versione ad affresco della tela dell’altare Rivera in Santa Giusta e San Bartolomeo di Scoppito, sch.n.?) e per l’ *Ultima Cena*, aggiungendo l’intero impaginato architettonico contenente le raffigurazioni a mò di quadri riportati, mentre i due Profeti in turbante e cartiglio (Isaia e David) vanno al Donati per maggior raffinatezza di modellato.
Il Cardone ebbe indubbiamente pratica di pittura prospettica per la sua longeva attività come decoratore di apparati trionfali insieme al Cesura ed al Donati ed è evidente qui come alla fine del suo percorso abbia colto gli aspetti più monumentali e romani del suo maestro, ponendosi nel solco delle imprese decorative degli oratori che caratterizzarono il secondo 500 della capitale pontificia. L’architettura classicheggiante ed il morbido tendaggio rosso nappato, insieme al panneggiare ampio e i Profeti del Donati permettono di attribuirgli il brano di affresco superstite sulla controfacciata di San Silvestro di Collebrincioni, scampato alle “revisioni morettiane” del 1969-70 ed al sisma del 6 aprile 2009. Fino ad oggi invece non è stata rilevata parte dell’iscrizione ancora leggibile: …Tobia ce… minime finit.
Il Cecchini che portò a termine la prestigiosa decorazione va identificato con l’aquilano Tobia de Cicco (Cicco o Cicchini), poco noto pittore ed incisore di scuola cesuriana fin dagli anni ’60 del Cinquecento e che dovette completare l’opera del Cardone: infatti,troppo è l’abisso che separa l’eleganza enfiata e manieristica del Cardone dalle sbavature disegnative e pittoriche della parete di fondo e della teoria di santi che propngo qui di attribuirgli.
L’attribuzione del Cannatà al Donati dell’intera parete di fondo non regge al confronto con opere certe del Donati di quegli stessi anni quali i dipinti di Santa Maria Paganica.

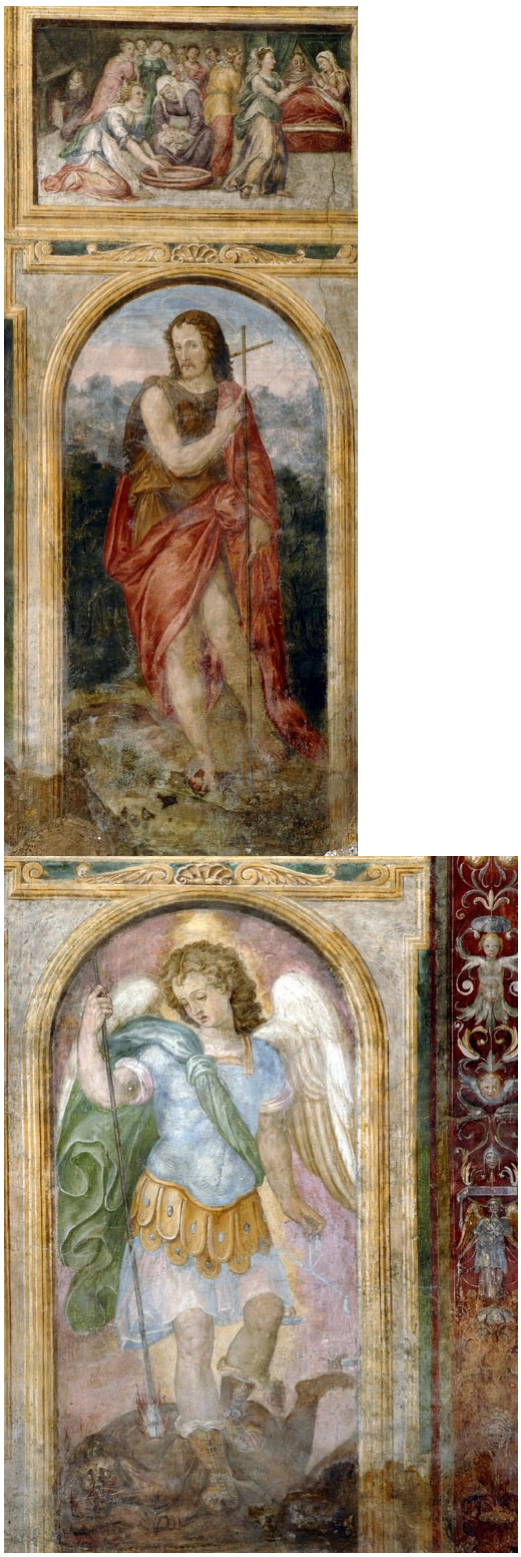
Bibliografia
A.Leosini 1848 p.
A.Signorini 1868 II p.353
M.Morelli 1971 pp.110-111.
R.Cannatà, 1992 p.35



DAVID · HOMO · NATVS · EST · IN · EA · ET · IPSE · FVNDAVIT · EAM · ALTISSIMVS

ANTEQVAM · PARTVRIRET · PEPERIT · ANTEQ · VENIRET · PARTVS · EIVS · PEPERIT · MASCVLVM

GLORIA · IN ALTIS



Giovan Paolo Cardone e Tobia Cicchini
Natività di Gesù
Olio su tela 2,04x1,64
Santa Giusta, L'Aquila.

Lo stemma dei Rivera fa supporre un'ubicazione originaria nella Cappella familiare, la prima a destra. Databile post 1570, è accettabile l'attribuzione che le fonti fanno al Cardone, seguace del Cesura. La composizione cita in forme più accostanti e meno raffinate il brano centrale dell' *Adorazione dei pastori* Ciampella del Cesura in San Bernardino (1565) divenendo un *topos* della scuola cesuriana dopo la morte del Maestro.
Del Cesura rimangono le muscolature pronunciate, le barbe e le capigliature ed i cangiantismi freddi. Sulla stessa scia ma con ben più scarso esito pare muoversi il reatino Tobia Cicchini, che

comprimario della bottega Cesuriana ereditata da Cardone e Donati è chiamato a completare la tela con il pesante e sgraziato angelo reggi-cartiglio che gli si può attribuire in virtù della sua presenza nel coro affrescato della Beata Antonia (sc.n?). La stessa composizione è presente nel ciclo affrescato, ripetuta nel solito gruppo centrale della Vergine Tibaldesca di cesuriana memoria, che qui comunque perde volume, appiattendosi e risaltando l'aspetto bidimensionale dell'immagine. È plausibile infatti che il Cardone avesse preso spunto dal Cesura, ma che abbia occhieggiato ad un incisione del Cort tratta da Marco Pino conservata a Siena e datata 1568 (in A.Zezza 2003 fig.IV.2, IV.3, sc.C33,D.7). In tal senso conviene citare un disegno in pessime condizioni conservative conservato nei fondi Devonshire e pubblicato da Puncey (1988) come di Pompeo Cesura: il dipinto di santa Giusta riprende dal disegno il Bambino adagiato su una canestra di vimini, la capanna sullo sfondo ed i pastori di destra che nel disegno sono angeli (Vd.sc.n?) .

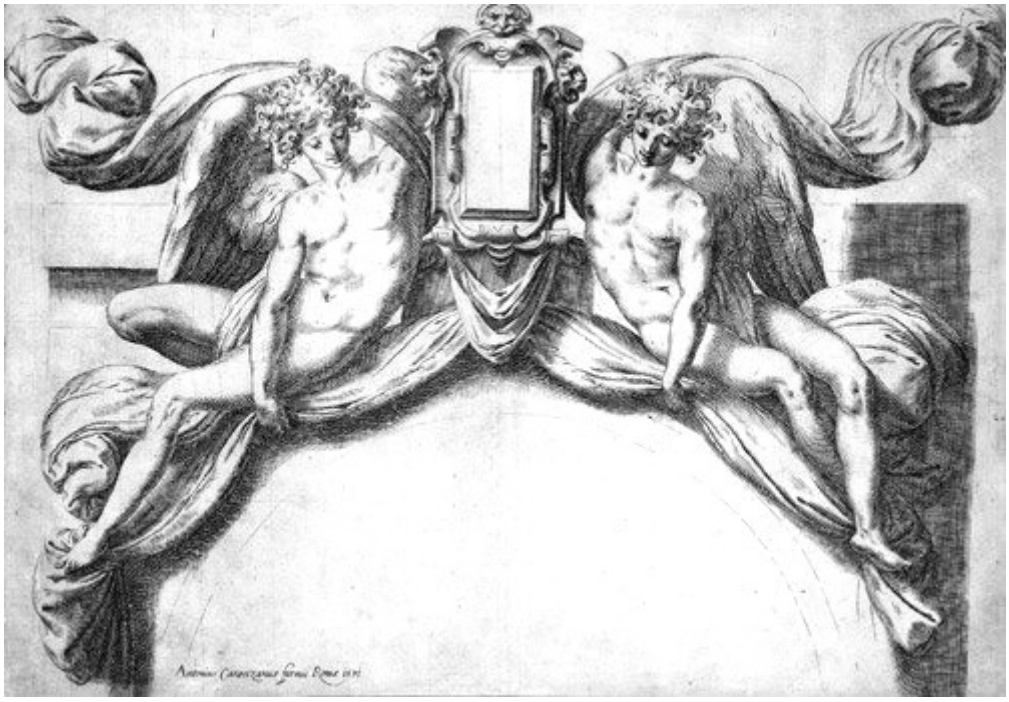
Nella composizione del dipinto è evidente il rincorrersi di formule cesuriane, che non va però oltre le pedissequa citazione, al massimo la Madonna che riprende la torsione del Tibaldi tanto cara a Cesura, nella minuteria del viso e nello sguardo basso, pare riprendere gli esiti delicati della plastica aquilana della prima metà del Cinquecento esportata oltre i confini della diocesi. Il Leosini (1848) lo ritiene "un abbozzo su tela degno d'esser visto x ammirarne la bella composizione e il buon disegno della scuola romana".

Esiste copia del dipinto in San Bartolomeo di Scoppito probabilmente già in San Bernardino come si desume dalla richiesta di restituzione del quadro alla basilica protocollata il 3/12/1952 (scheda OA 12890). A questa versione "cesuriana" del tema più che *all'Adorazione dei Pastori* del Maestro in San Bernardino, di cui si perde completamente la luce notturna, alabastrina e sfumata, andava accostata forse la copia della *Natività* di Ottavio del Rosso, pittore di seconda generazione cesuriana, conservata in San Silvestro e persa.

Bibliografia

A.Leosini 1848 p.160;A.Signorini, 1848, *L'archeologo*…p.166;Idem, *La diocesi dell'Aquila* p.227;F.Murri 1997 p.79.;L.Monini 2006 p.210.

Antonio Caranzano da Pompeo Cesura,
Angeli con cartouche, 1591
Cm 28x 40,6.
Lotto 5273 Vendita Bassenge "*Belle arti e fotografia XV-XXI secolo*",
Berlino, 27 novembre 2008.



L'incisione, già nota nell'Ottocento e riportata nelle compilazioni di Bruilliot (1834), di Bartsch (1821), di Scavizzi (1980), senza che venisse illustrata, è rimasta ignota fino ad oggi, ricomparsa sul mercato d'arte di Berlino. Entrambe le compilazioni ottocentesche citavano però l'incisione come opera del noto divulgatore cesuriano Orazio de Santis, per cui, il foglio della vendita Bassenge firmato a Roma nel 1591 da Antonio Caranzano è di estrema rarità, ottenuto posteriormente dalla stessa lastra che fu del De Santis. Brulliot descrive così l'incisione: "*Due grandi angeli seduti su un ciglio che si suppone essere quello di una finestra*" e Bartsch lo segue parlando di "*deux grands anges assist sur un cirtre supposè etre celui d'une fenêtre, et tenant une espèce de cartouche qui est au milieu d'eaux […] cette planche qui n'est pas entierement achevée est gravée avec beaucoup desoin. Elle ne porte pas de nom mais il est certain quelle est gravée par notre artiste d'apres Pompeè Aquilano*".
Antonio Caranzano operò a Roma fin dall'ultimo trentennio del '500: nel 1577 risulta collaboratore di Panzere e debitore del Lafreris e nel 1611 ebbe bottega in Piazza Navona; che lui firmi l'incisione suggerisce che la produzione di Pompeo Cesura circolasse su Roma anche molto tempo dopo la sua morte e che veicolo privilegiato, oltre i confini regionali fosse l'attività di Orazio de Santis da cui Caranzano potrebbe aver ereditato la lastra, visto che Bartsch e Brulliot attribuiscono l'incisione a De Santis.
L'attribuzione dell'invenzione a Pompeo Cesura riportata dalla scheda della Casa d'asta è basata sulla descrizione che ne danno Bruilliot (1834) e Bartsch (1821), suggerendo che il disegno fosse relativo agli archi trionfali eretti per l'ingresso a L'Aquila di Margherita d'Austria nel 1569.
La cifra stilistica cesuriana è indubbia per l'allungamento parmigianinesco ed elegante delle figure che pare caratterizzare tutta la sua produzione tramandata dalla grafica,ma si evidenzia il rapporto con la produzione toscana del Sustris a voler confrontare questo bel disegno del British Museum, in particolare negli ignudi assisi sull'attico dell'arco con le due figure alate di Cesura.

Bibliografia
Dictionaire des monogrammes, marques figurees, les initilaes, par François Brulliot, XIII partie, Munich 1834, p.154.

The Illustrated Bartsch, 34, (17), New York 1821,p.31.
G.Scavizzi 1960 p.302.

Mariano Troylo (Troylo Emiliani),
Cristo al calvario, olio su tela cm 350xcm200
Deposito permanente coll.Marinelli, Museo Nazionale dell'Aquila.

Il dipinto è riportato come inedito dal Moretti (1968) e datato 1585 in base ad un dipinto imprecisato e conservato nel museo stesso, con cui questo avrebbe potuto formare un complesso, in realtà il *Cristo nell'Orto* a cui si riferisce Moretti è datato 1585 ma firmato da Donati, da intendersi come Giuseppe Donati, attivo nel fregio dei paesaggi di Palazzo Branconio (il dipinto è nei Depositi del Museo Nazionale dell'Aquila in pessimo stato di conservazione e privo di corredo fotografico adeguato che ne permettesse una riproduzione. La notazione di Moretti sottolinea una volta di più il rapporto tra i due pittori alla fine del Cinquecento. Il Troilo, appartenente alla cerchia del Cesura e del Cardone, ne indurisce morbidezze e raffinatezze e esaltandone la componente fiamminga avvicinandosi ai modi senesi del Van Rantwyck in Palazzo Chigi alla Postierla a Siena, o ancor più in questo dipinto attribuito a Maestro tosco fiammingo della vendita Sotheby's 1976, ora in collezione privata.
Le fonti Ottocentesche non citano il dipinto, mentre il Ms. Dragonetti De Torres parla dell'autore: "Fu pure scolare di Raffaello e pinse assai bene ornamenti o arabeschi nell'eseguire i quali aiutò molto Giovanni da Udine sulle loggie vaticane. Le sue pitture sono interamente perite nell'Aquila e dell'anno scorso,(1820) l'ultima ad esserlo già ridotta in cattivo stato di conservazione fu una tela rinvenuta nel conservatorio dell'Annunziata rappresentante S.Sisto che benedice la confraternita collocata nella cappella di esso Santo dipinta parimenti con Arabeschi fresco dello stesso e con altra pittura egualmente a fresco del Cesura la qual cappella è tutta scomparsa nel rifarsi dagl'ignoranti. Nelle fonti è riportato quale esperto di grottesche a cui lavorò nelle logge raffaellesche.(…) essa tela fu portata via dall'Aquila insieme all'altro quadro eccelente rappresentante l'Annunciazione che stava sull'altare maggiore firmato da Ceccin Salviati il quale vi appose il proprio nome(…)".

Maestro

Bibliografia
M.Moretti 1968.

Bottega di Pompeo Cesura (Giuseppe Donati?)
Mosè fa scaturire l'acqua da una roccia,
olio su tavola, cm 153x91 (con aggiunta posteriore di 9 cm lungo bordo superiore).
Vendita Sotheby's Milano *Old Master painting*, 17 novembre 2008, lotto 21.

La tavola, dal formato ridotto che fa pensare ad un bozzetto o ad una destinazione privata, è firmata in basso a destra *Pompeius Aquilanus f.* e datata 1550 circa. Di questo soggetto mosaico non si trova traccia nelle fonti locali che elencano le opere mobili e murali del pittore. Nonostante siano evidenti tratti della sua maniera, le imprecisioni disegnative e le fisionomie eccessivamente tipizzate non fanno ritenere la tavola autografa. Piuttosto, visto che la composizione della scena nel suo nucleo centrale ricorda lo stesso episodio del ciclo mosaico ad affresco sulle pareti del Refettorio di San Bernardino, è ipotizzabile la mano della sua numerosa bottega che proseguì gli stilemi del maestro per oltre un ventennio in città. Leosini (1848) cita come autore del ciclo del Refettorio Cardone, seguace diretto del Cesura. Tale attribuzione, corretta ultimamente con la proposta del nome di Gregorio Grassi, altro aquilano di seconda generazione cesuriana che mutò indirizzo e maturò dopo il suo arrivo a Roma negli anni '20 del Seicento, permette di ipotizzare una datazione dell'opera al 1585-90 circa, per consonanza con le opere del giovane Giuseppe Donati, permettendo di ipotizzare qui per la prima volta quale autore dell'opera l'ignoto Gian Simone Gualtieri attivo in città nel nono decennio entro la bottega dell'ormai scomparso Cesura, attivissima per cerimonie ed apparati effimeri farnesiani.

Bibliografia
-inedito

Orazio De Santis,
Imago Sanctae Mariae Maioris de Urbe, 1572.
G.N.D.S. Roma SFC 4587.

Già Rivera (1931) menziona l'incisione come ignota. La citazione di Rivera è ripresa da Angelini (2000) che accetta la proposta orale di Bellosi sulla paternità di Pompeo Aquilano dell'invenzione del disegno, insistendo sulla tipologia "cesuriana" dei panneggi. Rivera suggerisce (ed Angelini lo segue) che l'immagine votiva fosse stata commissionata all'aquilano Bernardino Cirillo che nel 1556 fu canonico della Basilica Liberiana. L'immagine, fortemente iconica, lascia poco spazio ad interpretazioni stilistiche a mio modo di vedere, soprattutto per Cesura, che nelle sue rappresentazioni più severe non lascia mai la cifra manieristica che ben le impreziosisce. L'incisione è sicuramente da porre in relazione con il dipinto conservato in Santa Giusta alla cui scheda seguente si rimanda .

Bibliografia
L.Rivera 1931 p.301-302.
Angelini 2000 p.140 n.22.

Bernardino Monaldi (attr.a)
Imago Sanctae Mariae Maioris de Urbe (Madonna del Buon consiglio), 1596 ca.
Olio su tela, m.n.r.
Cappella Bonanni d'Ocre,
Chiesa di Santa Giusta, L'Aquila.

Il dipinto è stato restaurato nel 1983 dalla locale Soprintendenza migliorandone la leggibilità, nonostante siano dovute rimanere numerose pesanti ridipinture. La raffigurazione della Vergine con il Bambino in braccio deriva dalla Salus Populi Romani di Santa Maria Maggiore, immagine diffusissima dalle incisioni votive, di cui se ne presenta l'esemplare dell'aquilano Orazio De Sanctis. La committenza del dipinto è plausibilmente riferibile all'aquilano Scipione Gentile che nel 1596 rientrò da Roma, dove fu canonico della Basilica Liberiana, per assumere la carica di procuratore di Santa Giusta intus. La sua prima attività fu l'avvio della costruzione della Cappella della Madonna delle Grazie, nel punto della navata in cui era un lacerto di affresco 400sco raffigurante la Vergine; a tal proposito il Gentile nel Libro d'Amministrazione (in Appendice Documentaria) si esprime chiaramente in merito all'arricchimento della Cappella con un quadro, impresa finanziata da elemosine di varie famiglie notabili aquilane e dal Gentile stesso. Murri (1997) ha trascritto il documento autografo del Procuratore Gentile in cui si statuì la costruzione della cappella corredata del dipinto, ma nell'intera trattazione sul corpus artistico della Chiesa viene trascurato e soprattutto non viene istituito un collegamento con il documento trascritto, rimanendo così inedito.
L'incarnato delicatamente roseo dell'Infante e la tonalità rosata e cangiante della tunicella del Bambino, il linearismo insistito delle fisionomie e lo sguardo della Vergine vivificato che pare cercare quello del fedele paiono accenti di pittura toscana devota e controriformata prossima a Santi di Tito: per me è infatti da considerarsi un inedito del fiorentino Bernardino Monaldi, cognato del futuro pittore Giulio Cesare Bedeschini e registrato in città tra i forestieri nel 1595 (in Appendice documentaria).

Bibliografia

F.Murri 1997 p.78.

Giuseppe Donati e Bernardino Monaldi
Sala dei Paesaggi, tempera su muro, 1595-1596
Palazzo Farinosi Branconio, L'Aquila

Il fregio non compare nelle fonti Ottocentesche sull'arte aquilana che parlano per lo più degli affreschi mosaici del Casino e della Sala di San Clemente, concentrandosi sulla componente raffaellesco-zuccaresca che in un'ottica prevalentemente campanilistica doveva dare lustro all'intera città.
La prima citazione in letteratura è per di più solo fotografica, senza alcuna nota critica (*L'Aquila*… 1992). I ritrovamenti documentari tesi alla ricostruzione dell'impresa decorativa dell'intero piano nobile (A.Petraccia 2006) datata dalla letteratura locale moderna ad un inverosimile 1640(R.Colapietra1992; A.Ciano 1992) sono stati l'occasione per il recupero della decorazione.
La Sala dei Paesaggi di Palazzo Branconio si inserisce con la sua decorazione nel rinnovato percorso Cinquecentesco del piano nobile del palazzo: il fregio, raffigurante i possedimenti familiari consolidati dal fortunato matrimonio tra Don Giuseppe seniore e Donna Giulia Porcinari nel 1560 circa, decora una stanza di passaggio o attesa , "sala seconda" , precedente *all'aula grande*, in cui si attendeva di essere ricevuti e la decorazione aveva chiaramente il ruolo di illustrare la potenza della casata.
Dopo il 1591, anno della morte di Don Giuseppe Branconio l'intero piano nobile era stato ripartito fra il Barone Muzio e l'Abate di San Clemente, Girolamo (in app.Doc.).: la Sala dei Paesaggi rientrò quindi nella parte di Muzio.
Lungo le quattro pareti sono raffigurati in un preciso ordine di lettura che inizia dalla parete Nord proseguendo in senso orario: una serie di putti sostiene gli ovati raffiguranti i possedimenti familiari su un fondo scuro, a voler significare il vuoto oltre che esaltare le figurazioni; i putti sono rappresentati in maniera "illusionisticamente reale", con i piedini tagliati dalla cornice su cui poggiano, o sbucanti dal piano, con gli sguardi rivolti all'osservatore al centro della sala, con le ali che si accavallano, le estremità della figura che si antepongono o pospongono al reale limite architettonico posto dalla parete. Il realismo dei putti contrasta con i contenuti degli ovati, paesaggi descritti con tocchi veloci e macchiati, quasi esempi di pittura compendiaria, aumentando loro senso di quadri "riportati" come sostenuto dall'Armenini per cui *"…nel fare questi (fregi) si de' avvertire che, fingendoseli dentro paesi, acque o animali, e'bisogna fingere che sieno dipinti sopra le tele overo tavole, con gli ornamenti finti loro intorno…Imperocché, considerata l'altezza di essi, non si potrebbe a fingerli vani, veder altro che aria e nuvoli…*". Che il ciclo non inizi mai sulle pareti con finestre è da collegarsi al fatto che le pitture sopra le finestre, essendo in controluce, sono difficilmente visibili, cosicché il pittore inserisce di preferenza proprio le scene di apertura, che per la loro posizione all'inizio della serie erano fra le più importanti, sulla parete confinante con quella con finestra, per riceverne la luce migliore, e di fatti il fregio inizia con la raffigurazione dei possedimenti Branconio più antichi e termina sulla parete di fronte con la celebrazione delle due Baronie della casata, Bolognano e Barete .

Il primo riferimento per l'impaginazione è al fregio di Palazzo Baldassini a Roma, primo stadio di sviluppo del fregio e naturale evoluzione del fregio peruzziano (Montini Averini 1957; A.Boschloo 1981) su cui il Cesura stesso dovette ragionare nei suoi anni romani, mentre la soluzione illusionistica di putti su fondo nero viene dalla controfacciata di Santo Spirito in Sassia affrescata da Cesare Conti sotto la direzione dello Zucchi (15…), che Baglione giudicò *"assai duri e di poca gratia*" ma che Giovan Paolo Donati dovette ben conoscere quando ereditò il cantiere del Cesura dopo il 1571.

Parete Nord. La Val Vomano e Assergi

nio presentano qui la particolarità dell'elmo piumato.
In araldica Cinque e Seicentesca l'elmo piumato era di stretta pertinenza maschile, ereditario e personale e ed indicava il grado di nobiltà; questo figurato tra gli ovati, in argento (grigio) con la visiera abbassata e posto di profilo indica la nobiltà semplice, sottolineata dai colori del piumaggio, azzurro e oro e conferm la committenza di Muzio Branconio, erede di Giuseppe dal 1591. Le figurazioni degli ovati rappresentano la baronia della Val Vomano, per le doppie cime che oggi vengono ancora chiamate "i Gemelli", per il corso fluviale, non navigabile ma transitabile che richiama il fiume Vomano e per le estensioni prative, aratorie e di pascolo che la famiglia possedeva nella zona di Assergi avendone addirittura acquistata l'intera montagna.
La posizione della parete, laterale alla finestra, permetta l'illuminazione migliore del fregio, precisamente resa nei giochi luce-ombra sui putti: questi appaiono illuminati dal basso da sinistra verso destra, con un chiaroscuro più accentuato ed un cangiantismo ben strutturato nelle ali del primo ovato, con una maggior evidenza luminosa che smorza i chiaroscuri e più sobrie scelte monocrome per le ali dell'ovato seguente.
Ritengo sia certa la mano di Giuseppe Donati in questo ovato, meno certa ma molto probabile nel seguente: questo putto, dall'espressione meno manierata e dalle ali monocrome, sembra quasi un tentativo di accostamento a stilemi più sobri e naturalistici, tentati proprio nel cartone " più dinamico", permettendo di suggerire la mano del Monaldi: l'avvicinamento a temi più naturalistici e meno manierati non esce infatti dal solco tracciato dai toscani di tangenza nordica fiamminghegiante, giunti anche a Roma fin dal settimo decennio del secolo.

Parete Est. La Val Pescara

I due ovati laterali rappresentano i possedimenti e gli interessi Branconio nella Val Pescara, presenti fin dal primissimo Cinquecento all'epoca dell'acquisto della commenda abbaziale di San Clemente a Casauria: la commenda abbaziale di San Clemente e l'importante osteria al Ponte prima dell'Abbazia, che sarebbe stata oggetto di controversie testamentarie fino alla fine del secolo successivo, facendo parte del blocco dei beni vincolati dal fedecommesso testamentario di Don Giuseppe Branconio il Vecchio fin dal 1592.
L'ovato centrale con la rappresentazione dell'antico porto fortificato di Pescara, affiancato dalle due bambine in abiti di corte imperiali, è da intendersi in omaggio alla famosissima marchesana di Pescara Vittoria Colonna, allusivo della collocazione verso Est degli altri due.

Parete Sud. Lavarete e Bolognano

Gli ovati sono separati dagli stemmi di Bolognano, baronia Branconio e Barete, in qualità di possedimento Porcinari affiancati a suggello e dimostrazione dell'unione delle due famiglie ; l'emblema di Bolognano presenta la torre guelfa su tre livelli, che in araldica indica la feudalità del possesso, mentre l'emblema di Lavarete sfoggia gli scaglioni su fondo dorato che rappresentano l'onore di prim'ordine o attestazione di nobiltà antica variamente ; l'emblema di Lavarete pare specularmente desunto da quello di Margherita d'Austria che per prima riqualificò l'area, privando l'emblema farnesiano dei gigli e doppiando sull'intero ovato gli scaglioni farnesiani a destra dello scudo.

Lo stemma di Lavarete, rappresentato quando questa ancora non era una baronia Branconio permette di restringere il giro di anni d'esecuzione del fregio al 1592-1597, quando dopo la morte di Giuseppe diverso tempo passò prima che Muzio ottenesse l'intero patrimonio in qualità di primogenito fin quando nel 1597, Muzio Branconio viene detto Barone di Lavarete (A.L.Antinori XX, c.233), che poi venderà nel 1620 ai De Torres.
La coppia di putti dell'ovato di Bolognano presenta una cesura tra il chiaro e lo scuro netta, nonostante l' intento disegnativo anatomico sia lo stesso di tutti gli altri, ravvisabile anche nella lavorazione della articolazioni. Anche il panneggio azzurro formato dal drappo sulla gamba del putto, è reso con lumeggiature a tono, quasi a voler rendere una lucentezza di tessuto prezioso ed una morbidezza che scompare al confronto della delicatezza del velo trasparente del putto confinante nell'ovato di Barete. Anche nella resa del viso sono evidenti le differenze: quasi un volume sferico puro quelli di Bolognano, più morbido, ben strutturato ed espressivo il secondo, reso con una pennellata leggera che ben costruisce l'espressione stessa, tanto vaga quanto viva, rispetto alla fissità imbambolata dell'altro. In differenze come queste è possibile parlare di attribuzioni a Monaldi e a Donati.

Parete Ovest

Di difficile identificazione i soggetti visto che rimane solo un brano di vegetazione, insolitamente realistica con le sue macchie d'ombra profonde, che non sembra avere simili nella sala. I putti, sono ricavati dallo stesso cartone di altri nella Sala, sono particolarmente appesantiti dai ritocchi nel rosso delle gote e nelle labbra, che risultano insolitamente disegnate.
Nelle ali dei putti è possibile apprezzare il grado di bravura dell'autore: da quelle meno precise nel disegno del primo ovato rispetto al secondo, alla diversa resa del cangiantismo, meccanica e netta senza alcuna logica coloristica, o esatta nel suo accostamento di toni caldi a toni freddi .

Tutti i putti sono ottenuti da tre cartoni base, utilizzati un tipo per ogni ovato, girandolo: un frontale, caratterizzato dall'anchemant classicheggiante e manierato del putto , un laterale posto di profilo più dinamico ed uno scorciato che presenta l'atteggiamento più rigido, fingendo la profondità della figura nello spazio. Le prime due tipologie paiono derivare dal frammento della *Lastra con Eroti* (marmo italico del II DC) della collezione Borghese, oggi nella VI Sala della Galleria Borghese, mentre la terza dal gruppo scultoreo dei putti dormienti, nella stessa Sala, che Scipione Borghese acquistò da Guglielmo della Porta nel 1609, quando tutte le sue antichità erano ancora conservate nel Palazzo in Campo Marzio (oggi Torlonia): è difficile sostenere che Donati e Monaldi avessero potuto osservare i due marmi borghese, più facile invece ipotizzare, trattandosi di due marmi italici, che ne esistessero di identici nei dintorni dell'Aquila o conservate in collezioni private aquilane come abbiamo visto nel caso di Villa Oliva.
È evidente come due tipologie di putti (il frontale ed il laterale) siano stati usati per il sovraporta interno di Palazzo Fibbioni ai 4 Cantoni databile post 1584 (per l'evento narrato nel cartiglio) e in seguito per i putti della volta della cappella Branconio in San Silvestro, firmata da Bedeschini nel 1625: questo avvalora la tesi della partecipazione all'esecuzione del fregio Branconio di Giuseppe Donati, figlio di Giovan Paolo autore della decorazione del piano nobile di Palazzo Fibbioni, a cui si possono attribuire i semplici paesaggi ed i putti meno curati nell'esecuzione, attribuendo gli altri, soprattutto quelli ricavati dal cartone di profilo al Monaldi.
La lezione artistica che qui emerge, sia nei putti di miglior fattura, che quelli più scadenti, è quella fiorentina, ma nordica e fiammingheggiante che mostra Jacopo Zucchi in San Silvestro al Quirinale e forse anche dello Zucchi in Santo Spirito in Sassia in controfacciata, ora perso, che noto al Donati padre, dovette ben trovare d'accordo Monaldi. A Giovan Paolo Donati, indiscutibile primo insegnante del figlio Giuseppe, può farsi risalire anche la conoscenza dello stile inaugurato a Caprarola da Raffaellino da Reggio con una pittura quasi compendiaria per i particolari identificativi degli ovati.

Bibliografia
R.Colapietra 1992; A.Ciano; A.Petraccia 2006.

Mariano Troylo (qui attr.)
Storie di Saul e Davide, tempera su muro, 1592-1595
Palazzo Farinosi Branconio, L'Aquila

Questa sala, plausibilmente identificabile la "Sala comune" nel testamento di Don Giuseppe Branconio che deve restare in uso a tutti, è indicata come la *Sala di Saul e Davide* (R.Colapietra1992; A.Ciano 1992), protagonisti dei riquadri della parete.
Le didascalie che accompagnano vanno dal Cap.III al Cap.XIX, con alcune differenze tra l'andamento del ciclo e del racconto biblico che narrano: sulle pareti si snoda il testo veterotestamentario del Libro I dei Re d'Israele, che inizia con Eli e Samuele e termina con il trionfo di Davide, oggi perso.

Il Libro dei Re venne strutturato nei IV Libri comprensivi delle storie di Samuele da S.Girolamo (IV sec. D.C. I-II), nell'intento originario "*Non enim multarum gentium regna describit, sed unius Israhelitici populi, qui tribubus duodecim contenitur*", come veniva descritto nel Prologo Galeato. La divisione geronimiana di Samuele e Re in quattro libri venne ripresa dal Concilio tridentino nel decreto riguardante il Canone delle Sacre Scritture (Quatuor Regum Conc.Trid., *Sessio IV* 8 aprile 1546)

Il testo sacro è incentrato sulla nascita e la legittimazione della potestà regia in Israele e dei primi accadimenti monarchici nell' arco temporale di un secolo. Il racconto figurato viene bruscamente interrotto nel mezzo delle vicende Saul e Davide(16-31) ma mostra che l'ideatore del ciclo (forse lo stesso Abate Girolamo comproprietario della Sala) avesse ben chiari quali fossero i contenuti utili alla legittimazione divina del potere

e la legittimità della sua discendenza: David è il capostipite di una dinastia stabile, colui al quale è legata la rivelazione futura annunciata nella Genesi e aprirà il Nuovo Testamento con "Gesù, figlio di David, figlio di Abramo". La dinastia davidica diverrà così il simbolo della razza benedetta e prescelta tra le altre, per la sua stabilità e la legittimità della discendenza e consanguineità: già questo di per sé dovrebbe bastare a spiegarci il perché della scelta del I libro dei Re quale fonte primaria per la Sala della famiglia Branconio, che adesso potrebbe più correttamente chiamarsi Sala dei Re, in una sorta di parallelo neofeudale con la Sala dei Fasti Farnesiani di Caprarola (J.Kliemann, 1993, pp35-67).

Va considerato, come all'interno dello stesso racconto biblico esistono incongruenze e pluralità di versioni dovute principalmente alla lunga sedimentazione delle fonti e queste incongruenze possono essere state in un certo senso utili nel predisporre l'iconografia del fregio, lasciando maggior libertà d'interpretazione diretta sia alla semplificazione narrativa per appianare le disarmonie del racconto biblico, che con una manipolazione del racconto in funzione dello scopo da rappresentare .

Sotto le storie bibliche è raffigurata una *Sacra Famiglia,* completamente avulsa dal contesto, copia della *Sacra Famiglia Barberini* di Andrea del Sarto attualmente nella Galleria Nazionale d'Arte Antica di Roma.

La decorazione di questa Sala è contemporanea alla precedente Sala dei Paesaggi, accomunate entrambe dalla luce chiara e aurorale, orizzonti rosati, nubi sfumate, cangiantismi sugli abiti, e colori che a volte sembrano zuccheri colorati: la temperie culturale dell'autore aquilano che qui si proprone di identificare con Mariano Troylo è ascrivibile all'ultimo ventennio del secolo, fondendosi nel fregio sia l'evocazione della fase zuccaresca di Caprarola quanto un "lessico fiamminghegiante" ormai diffuso su territorio nazionale in Italia, identificabile nei particolari e nelle linee così sfuggenti e arricciolate, in una sorta di declinazione decorativa dei contorni dell'immagine. La proposta avanzata del Troylo quale autore è avanzata in base al confronto con l'*Andata al Calvario*

Questa seconda fase dei lavori di Caprarola sembra segnata dalle figure evanescenti del De Vecchi e dalla pratica paesistica dello Spranger : al suo M*iracolo della Mula*, sono avvicnabili questi personaggi Branconio dai panneggi così mossi inserirti in paesaggi in cui sono resi i fili d'erba e i sassolini, sintomo sicuramente di quella Koinè culturale di cui si è finora detto, che rapporta l'autore del fregio Branconio con l'*Andata al Calvario* del Troylo o una tavoletta attribuita a Maestro Tosco-fiammingo, *Il faraone insegue gli Ebrei nel Mar Rosso* (Sotheby's 1976; cat.Mostra Siena 1980).

Le poche notizie delle fonti manoscritte sul Troylo lo riportano attivo nei partiti a grottesche delle Logge Vaticane: la notizia viene tramandata solo in virtù del'uso abbondante della decorazione a grottesca che fa L'Autore come si dice anche nell'atto documentario che gli si riferisce; inoltre gli specchi di grottesche corposi del fregio tendono ad allontanarsi dall'esilità decorativa neoraffaellesca, senza lanciarsi in invenzioni fantasiose più "manieriste" che invece sembrano caratterizzare la plastica e la decorazione aquilana fin dagli anni di Margherita d'Austria, un'interpretazione della decorazione che si avvicina nell'idea della maggior corposità del motivo

decorativo alla seconda fase di Caprarola. Il partito a grottesche che separa i quadri narrativi con le cornucopie rese con nastro azzurro in una sorta di torchon si ritrova identico nel bassorilievo nello stemma in pietra, inserito nell'archivolto del portoncino d'ingresso del Casino Branconio sito in Via Coppito .

Chiave di volta scolpita,
maestranze aquilane II metà XVI secolo
Casino Branconio, L'Aquila

La sgranatura e la piegatura della spirale dei due elementi decorativi hanno una loro curvatura talmente particolare da non potersi non notare la somiglianza, anche in considerazione del fatto che gli affreschi dell'ingresso oltre il portoncino, sembrano affini a quelli della Sala in esame (sc.n.), dominati da una nota di leziosità decorativa. È plausibile l'ipotesi di una bottega o comunque di un'equipe completa, dal punto di vista pittorico quanto dal punto di vista plastico.

La Sala in esame, non presenta un particolare pregio artistico e si presta più che altro ad un'identificazione d'ambito culturale d'appartenenza; la sua qualità artistica è infatti di livello sicuramente inferiore rispetto alla seguente Sala di San Clemente:Il prestigio dell'autore della Sala dev'essere stato all'epoca superiore alla sua capacità artistica, un prestigio dovuto alla sua partecipazione alle imprese decorative per l'ingresso di Margherita nel 1572.

34. Sala dei Re: *La morte di Eli*, , (inizio XVII secolo, autore ignoto) Palazzo Farinosi Branconio L'Aquila.

34. Sala dei Re: *La morte di Eli*, , (inizio XVII secolo, autore ignoto) Palazzo Farinosi Branconio L'Aquila.

bliogafia
-inedito

Aert Mytens e Dirck Hendricsz,
Presentazione al tempio, olio su tela ad intrecci geometrici molto spessi, cm 285x140, 1592-1600
Prov. Basilica San Bernardino, Museo Nazionale d'Abruzzo

Il Van Mander cita "*due tele assai belle et gratiose…Tre Magi e Circoncisione*" inviate da Napoli dopo il secondo matrimonio del pittore Mytens nel 1592 (K.Van Mander 1604 foll.163

v. e 269). Il Wadding (1625-1648), nella descrizione della Basilica Bernardiniana inserita nell'anno 1472 dei suoi *Annales*, attribuisce *Presentazione*, *Adorazione* e *Crocifissione* al pittore Rinaldo Fiammingo; r.); l'anonimo compilatore delle *Notizie di pitture e sculture nelle Chiese dell'Aquila raccolte dopo il terremoto del 1703 e propriamente nel 1718* (A.S.Aq, Fondo Dragonetti de Torres in carte sciolte) specifica la paternità del dipinto di *Rinaldo,*autore della *Crocifissione* del coro e del pendant di questa tela, la bella *Adorazione dei Magi* (sc.n?), insieme a cui adornava l'altare della Cappella Carli, attuale Cappella di San Pasquale. Il Leosini (1848), notando le diversità di esecuzione delle due tele più piccole rispetto alla *Crocifissione* sosteneva l'attribuzione dei due dipinti Carli ad un Rinaldo fiammingo, diverso dall'autore della Crocifissione. La *Presentazione* (e l'*Adorazione*) secondo l'erudito aquilano sono "quei dipinti ad olio che t'inebriano la vista di quel piacere che si produce d'ordinario dalle opere fiamminghe" mentre più articolato e non del tutto lusinghiero il giudizio sulla *Crocifissione.* In un'inedita *Lettera diretta dall'Aquila al Marchese Don Luigi de Torres in Roma dal suo nipote Marchese Ferdinando de Torres, con memoria di servire alla storia delle arti della città dell'Aquila e dintorni*, (-in AsAq Fondo Dragonetti de Torres-testo che venne inviato al Cicognara prima della seconda edizione della sua *Storia della Scultura* edita in Prato nel 1823-manca numerazione di pagine nel testo-) troviamo:
"Nello stesso coro due quadri rappresentanti l'Adorazione dei Magi e la Presentazione al Tempio, che di unita ad un Salvatore in tavola di figura intera in un altarino della Chiesa, sono di antica scuola fiorentina"; abbiamo così la prova che il *Dio padre in volo* nell'ovato superstite visibile in una pessima fotografia del saggio di B.Mejer (1997) sia parte dell'altare Carli attribuibile al Mytens; per quanto sia visibile l'ovato, collocato nel rifacimento settecentesco del coro al culmine della cupola, la diversa sensibilità cromatica che mostra, più calda e bilanciata su gialli rosati e rossi piuttosto che l'aereo e terso cilestrino dei due dipinti Carli, farebbe pensare all'Hendricsz del *Battesimo di Cristo* in Santa Maria di Paganica, anche per la posa stessa del Dio Padre.

Moretti inserì l'opera come inedita nel catalogo del museo (1968) dopo il restauro dell'anno precedente e giustamente la indicava come pendant della bella *Adorazione dei Magi* di San Bernardino, ritenendo assolutamente diversi il Mytens autore del dipinto dal Rinaldo fiammingo autore della grande Crocifissione di San Bernardino. Fuori dal coro è Leone De Castris che distingue il Rinaldo fiammingo autore di questa *Presentazione* ("ricchissimo di ombreggiature e trapassi cromatici"), delle *Nozze di Santa Caterina* e dell'*Adorazione dei Magi* provenienti da Napoli dove dovette essere in contatto con Hendricksz e Curia, dal Rinaldo-Aert Mytens autore della grandiosa Crocifissione e relativo bozzetto di San Bernardino.
Cannatà (1993), rirpendendo il ricordo del Van Mander attribuiva le due tele Carli al Mytens, unica personalità come già statuito da Fokker (1931 p.69).
Non si può negare comunque una vicinanza tra la figura della Vergine del dipinto aquilano alla Vergine della *Presentazione di Maria al tempio* della Cappella della Strada nella Chiesa romana del Gesù, che Previtali (1975) riteneva addirittura eseguita dal D'Errico, suggerimento rimasto inascoltato dalla critica sebbene S.Causa (1997)sollevi di nuovo il problema della partecipazione

di fiamminghi a cantieri romani ed induca a riconsiderare la aprteciapzione di mani diverse anche nelle stesse opere del Mijtens.

Bibliografia

K.Van Mander 1604, foll.163 v. e 269 (ed.Utrecht 1969);L.Wadding 1625-1648 (1933[3]) a.1472;A.Leosini 1848 p.213;A.Signorini 1848 p.220;T.Fokker 1931 p.47,69-70;M. Moretti 1968 p.165;G.Previtali pp.102-106;P.L. De Castris 1989 I p.511,513;R.Cannatà 1993 p.84.

Aert Mytens,
Adorazione dei Magi, olio su tela a trama geometrica cm 289x152, 1592-1599
Prov. Basilica San Bernardino dell'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo

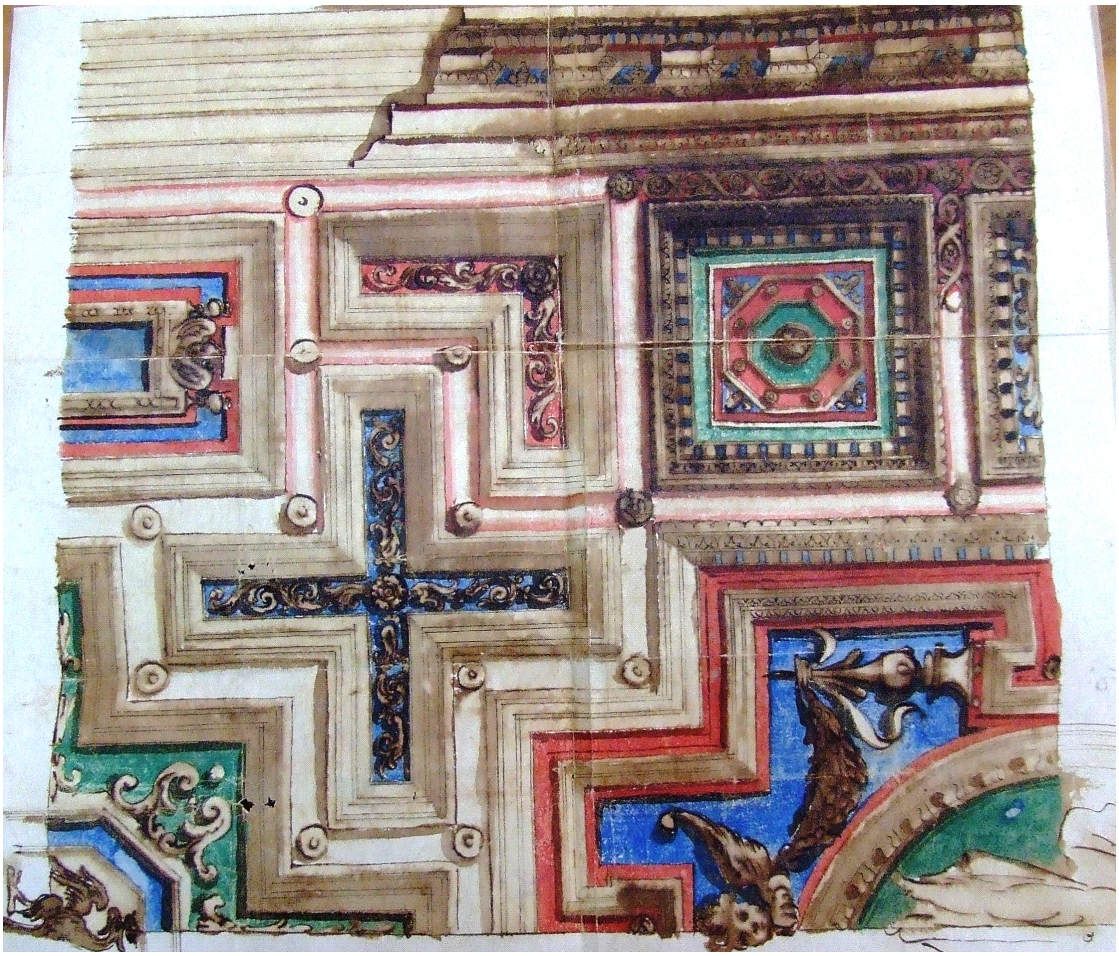
L'inedito *Notizie di pitture e sculture nelle Chiese dell'Aquila raccolte dopo il terremoto del 1703 e propriamente nel 1718* (A.S.Aq, Fondo Dragonetti de Torres in carte sciolte) riporta l'esatta collocazione e quindi committenza dei dipinti allora in San Bernardino, oggi al Museo nazionale: *Nel coro vi è un quadro grande di molta stima con la crocifissione di nostro Signore Gesù Cristo*

opera di Rinaldi (sic), e da lati del capo altare de'Signori Carli dalla parte fori vi sono due bellissimi quadri, in uno l'Adorazione de'Maggi e nell'altro la Presentazione al Tempio di maniera assia bella e delicata, opera del predetto Rinaldo .
M. Moretti (1968) la inserisce nel catalogo del Museo Nazionale come inedita, insieme al suo pendant, *Presentazione al tempio*, attribuendole entrambe a Aert Mytens alias Rinaldo Fiammingo; dopo la ricostruzione 700sca (sic) della Basilica furono spodestate dagli altari originali sostituite da "ben più modeste tele" ed infatti il solito Leosini non ne fa cenno nell'accurata descrizione dell'interno della Basilica del 1848 . La Sovrintendenza l'ha restaurata nel 1967.
G.Previtali (1975) lo attribuisce senza remore al Mytens, citando la querelle sull'identificazione di Rinaldo fiammingo col Mytens, di cui il Van Mander da notizia del passaggio a Napoli, L'Aquila e Roma tra il 1581 ed il 1594, notizia che è possibile oggi correggere con i ritrovamenti documentari per cui il passaggio aquilano è 1599-1600. Previtali richiama per il dipinto gi stessi caratteri di morbidezza pittorica, luminosità atmosferica e tenerezza tipicamente fiamminghi e per la precisione di Hendricsz e Jan Soens.

Bibliografia
M.Moretti 1968 p.164
G.Previtali 1975 p.29.
P.Leone De Castris 1999 p.73

Simone Lagi
Disegno di Progetto per il soffitto della navata centrale della Basilica di San Bernardino di L'Aquila, 1598,
cm 49x60, penna e acquerello su carta,

Archivio di Stato dell'Aquila



L'inedito disegno progettuale del pittore fiorentino romanizzato Simone Lagi fu eseguito per la navata centrale della basilica bernardiniana e l'ho rinvenuto in allegato al contratto di allocazione dell'opera che permette di datarlo al 1597. Devo la possibilità del ritrovamento e quindi di questa pubblicazione alla Dott.sa Gianna Lippi dell'Archivio di Stato dell'Aquila, istituzione che lo custodisce in quest'unico opuscolo sopravvissuto della documentazione di San Bernardino, (la trascrizione del documento è riportata in appendice). L'inedito manoscritto dell'Alfieri (1585-1590) nella descrizione del soffitto della navata centrale di San Bernardino riporta unicamente dell'intaglio della struttura commissionata ad Orazio Valla fiorentino (in Appendice documentaria) e fin da questa fase il modello di riferimento doveva essere il soffitto di Santa Maria in Aracoeli di Roma, voluto da Pio V per celebrare la vittoria di Marcantonio Colonna a Lepanto nel 1572, eseguito da Flaminio Boulanger e collaboratori; il richiamo a Santa Maria in Aracoeli quale modello si giustifica essendo considerata all'epoca la Chiesa gentilizia francescana per eccellenza a Roma, lo stesso ruolo rivestito da San Bernardino a L'Aquila. Il disegno è un *unicum* nel ridottissimo catalogo di Lagi, noto soprattutto per attività nel terzo decennio del Seicento che divengono così opere dell'anzianità poichè il disegno del 1597 lo mostra già maturo e capace, dalla spiccata sensibilità decorativa, coloristica e luminosa. Nel pieno rispetto della tradizione dei grandiosi soffitti lignei dipinti romani, il pittore si pone sulla scia delle elaborazioni serliane in materia nel Libro IV dove l'architetto affermava

“Qualche fiata si può fare una figuretta finta di cameo, o altra cosa di simile materia,…le quali tutte si potran fare nei cieli, o di pittura colorite, o di stucco o di chiaroscuro, a volontà del pittore…”(S.Serlio L.IV c.192 r. ed. 1982 con introduzione di F.Irace), a cui dovette attenersi anche l’intagliatore Orazio Valla(si ricordi che la Trattatistica del Serlio era nota in città in quegli stessi anni, richiamata quale modello a cui attenersi anche per la progettazione architettonica); il sontuoso impianto decorativo di Valla e Lagi ebbe un seguito in città nel soffitto ligneo della cattedrale di quegli stessi anni –perso- e quello di Santa Giusta decorato nel 1619 dai Mausonio (si veda scheda n.?)

Bibliografia
-inedito

Aert Mytens,
Battesimo di Cristo, olio su tela, m.n.r. 1599-1600.

Cappella Carli, Santa Maria Paganica, L'Aquila.

L'anonimo compilatore dell'opuscolo manoscritto *Notizie di pitture e sculture nelle Chiese dell'Aquila raccolte dopo il terremoto del 1703 e propriamente nel 1718* (A.S.Aq, Fondo Dragonetti de Torres in carte sciolte), descriveva così il dipinto in Santa Maria di Paganica: *Un Battesimo di Gesù Cristo con un Paese, Padre Eterno, e putti nell'altra cappella de'Signori Carli, opera bellissima di Rinaldo*.
Il Rinaldo cui si riferisce il compilatore è lo stesso a cui attribuisce i dipinti dell'Adorazione dei Magi e della Presentazione al Tempio in San Bernardino, entrambi nel Capoaltare Carli. Ipotizzando che sia la famiglia Carli la committente del Mytens nell'ultimo decennio del Cinquecento
Dunque l'attribuzione al fiammingo del dipinto, sconosciuto al Van Mander, risale per lo meno a tale data, ed è rimasto in collocazione originaria dove lo segnalano A.Leosini (1848) e T.Fokker(1931) continuando a confermarne la paternità; Cannatà(1993)lo ascrive ad ambito veneto per il fondo di vegetazione umida ed ombrosa e che invece può considerarsi uno stadio intermedio tra i dipinti dalla tavolozza ancora senese baroccesca di San Bernardino e lo scuri mento naturalistico della *Crocifissione* di San Bernardino che diviene definitivo nel *Cristo Deriso*

di Stoccolma. A questa fase intermedia può accostarsi un'altra opera abruzzese del Mytens poco nota, la Madonna di Colleminuccio.

Bibliografia

A.Leosini 1848 pp.96-97
T.Fokker 1931 p.70
R.Cannatà 1993 p.90 n.13

Bernard Van Rantvick e Mariano Troylo(qui attr.)
Crocifissione, olio su tela , cm 150x250.

Prov.Santa Maria di Paganica, ora Museo nazionale d'Abruzzo

Il dato che il bozzetto per la grandiosa *Crocifissione* del coro di San Bernardino si trovi in Santa Maria Paganica ritengo sia motivabile con il patronato importantissimo della famiglia Carli in chiesa presente sia nella Cappella in cornu epistulae con il *Battesimo di Cristo* del Mytens, che sull'altare maggiore su cui acquisisce diritto di sepoltura per i suoi esponenti più illustri per averlo restaurato. La pennellata ed il disegno più concitato rispetto all'esecuzione finale del dipinto fanno propender per il Van Rantvik ormai avanti negli anni , parente del Mytens e sicuramente in affari con lui mentre si trovano entrambi in città. L'impianto grandioso dovette essere una prova notevole per il Mytens a cui si può attribuire il disegno, forse insieme al Van Rantvick, ma alcune scorrettezze disegnative e durezze di tratto soprattutto nella fascia inferiore del dipinto con la Maddalena ai piedi della croce mi sembrano avvicinabili all'Andata al Calvario del Troylo sempre nel Museo (sc.n?).
Inoltre si consideri che il Ms Dragonetti De Torres riporta come collocazione originaria per i dipinti del Mytens gli altari Carli in San Bernardino, facendo ipotizzare che furono proprio i Carli, giuristi di fama dell'epoca e attivissimi nei tribunali napoletani a fare da tramite per la grandiosa Crocifissione. (sc.nn.?).
La prima scheda che ne compilò Moretti per il catalogo del 1968 attribuì il bozzetto al Rinaldo Fiammingo della *Crocifissione* ma diverso dal Mytens autore degli altri dipinti in San Bernardino: sulla diversità di mano ebbe ragione, ma l'ipotesi (già eliminata dal Fokker stesso nel 1931) di un Rinaldo Fiammingo alter ego del Mytens tramonta definitivamente.

Bibliografia
T.Fokker 1931 p.70
M.Moretti 1968 p.161.

Gregorio Grassi (attr.a),
Madonna di Loreto e Santi, olio su tela, m.n.r.

Santa Maria Paganica, L'Aquila.

L'attribuzione al Grassi del dipinto è in *Notizie di pitture e sculture nelle Chiese dell'Aquila raccolte dopo il terremoto del 1703 e propriamente nel 1718* (A.S.Aq, Fondo Dragonetti de Torres in carte sciolte).
In Notaio Ludovico Magnante, 18 ottobre 1604 si trova l'aggiudicazione da parte del notaio Giambattista Rainaldi di un sito a destra dell'entrata per edificare una Cappella della Vergine di Loreto, che il 15 settembre dell'anno seguente, scambia con la Cappella di San Bartolomeo dei Lucentini, per intitolarla definitivamente alla Vergine di Loreto nel 1632(21 aprile 1632 b.440, notaio Giambattista Rainaldi testa a favore del figlio prete fonda e dota la cappella della Madonna di Loreto in Santa Maria di paganica dove si fa seppellire. Il dipinto può essere dunque una committenza dei primissimi anni del Seicento quando ancora si riscontrano negli artisti locali fortissime le influenze e i ricordi delle opere del Cesura, come fu inizialmente Gregorio grassi,

Bibliografia
-inedito

Pompeo e Giampaolo Mausonio
Soffitto decorato, olio su tavola, 1610/1619.
Santa Giusta, L'Aquila.

Si deve a Don Filippo Murri il ritrovamento dei documenti di pagamento nei registri parrocchiali di Santa Giusta per la decorazione del soffitto del 1619 ai pittori aquilani Mausonio, impresa che chiude l'adeguamento strutturale e stilistico della bella Capoquarto, la cui navata centrale a quella data era ancora coperta dall'antico soffitto in muratura e legno; il soffitto è stato trasportato a copertura del transetto nei lavori di riparazione delle coperture dopo il sisma del 1950, che le aveva danneggiate gravemente (F.Murri 1997 p.60). Il fervore rinnovativo del prevosto Scipione Gentile ne fece mettere in opera la struttura lignea nel 1610 ma la decorazione venne pagata agli aquilani Pompeo e Giovan

Paolo Mausonio solo nel 1619, grazie ai benefattori della chiesa, Annibale e Antonio Alfieri, ricordati nella tabella centrale del soffitto (Antinori A.L., XLVII/2,860 riporta che il soffitto era lumeggiato in oro). I pittori si mostrano fedeli alle soluzioni del IV Libro del Serlio per le decorazioni di soffitti, adattando la decorazione a grottesca con rosone centrale di c.195 allo schema composito di esagoni, ottagoni ed elementi cruciformi della precedente c.194 v. Il precedente di Orazio Valla e Simone Lagi in San Bernardino del 1597 dovette suscitare una certa ammirazione in città, ma la ricchezza della decorazione plastica di tutti gli elementi su un'estensione notevole avrebbe comportato un impegno economico gravoso per le materie prime, l'intaglio e la finitura ad oro e colori , dando vita(come fu per la nave centrale di San Bernardino in quegli stessi anni) a perizie infinite. L'eco dei grandiosi soffitti romani di fine Cinquecento, che spingeva all'emulazione, fu lo stimolo per tal soluzione di decorazione pittorica illusionistica delle travi piane, che sarebbe divenuta una caratteristica dell'arte regionale fino a tutto il secolo seguente.

Bibliografia

A.Leosini 1848 p.163;G.Rivera 1896 p.15;F.Murri 1997 p.54,60.

Giulio Cesare Bedeschini,
Strage degli Innocenti, 1607 ca.
olio su tela centinata, cm.298x200
L'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo. Depositi.

L'anonimo compilatore del manoscritto nel Fondo Dragonetti de Torres riporta l'esistenza in San Massimo di una *Strage degli Innocenti* ascrivibile al Cesura e che un tal Piovani l'avrebbe copiata per farla rifare a Roma al Bedeschini mentre studiava con il Cigoli, che ne impostò il disegno e la ritoccò alla fine; nell'opuscolo contenuto nella miscellanea di carte più semplicemente: *In San Massimo-La strage degli innocenti fatta da Giulio Cesare Bedeschini nro in Roma, in tempo che stava studiando dal suo maestro Giovanni Civoli e corre voce esser suo il disegno e che poi sia stato ritoccato dal medesimo essendo assai bello, de' Sig.ri Piovani(Notizie di pitture e sculture nelle Chiese dell'Aquila raccolte dopo il terremoto del 1703 e propriamente nel 1718* ,A.S.Aq, Fondo Dragonetti de Torres in carte sciolte). La famiglia Piovani, di cui poco o nulla si sa, ebbe una certa fortuna mercantile che le assicurò un ruolo di rispetto in città da fine '500 a tutto il secolo seguente.
Il dipinto comparve in un inventario non datato dei quadri conservati nel Palazzo Municipale in cui è citato con il n.97 e proveniente dal Convento dell'ospizio di Sant'Anna, forse dalla chiesa della Madonna della Lauretana. Nel 1934 è ancora in municipio (L.Serra M.R.Gabbrielli 1934), l'anno seguente è nell'Oratorio Diocesano e nel 1966 al Museo Nazionale dove ancora oggi si trova in deposito, in pessime condizioni di conservazione, oltre che appesantita da grevi ridipinture. Moretti menziona un'altra versione dell'opera nella Chiesa di San Francesco di Loreto Aprutino, rintracciata da Santangelo che la ritiene antecedentente alla tela aquilana. Della versione aquilana Moretti leggeva ancora il cartiglio con la data 1607 e la firma di Giulio Cesare Bedeschini, oggi perse a causa del pessimo stato di conservazione dell'opera, mentre gli esiti del restauro hanno portato Santangelo ad ipotizzare che la copia fosse non di Giulio Cesare ma del fratello Giovan Battista, anch'egli pittore. La Monini invece, nella sua bella voce dedicata al pittore nel 2006 considera la copia opera autografa. Il dipinto nei depositi aquilani è stato considerato fino ad oggi la prima opera nota del pittore, che mostra quanto evidenti furono i suoi debiti formativi nei confronti della pittura toscana contro riformata di fine XVI secolo, sebbene a mio parere non ascrivibili esclusivamente al presunto alunnato presso il Cigoli, ma riconducibili già ad una prima formazione a L'Aquila sotto l'ala del più maturo pittore fiorentino Bernardino Monaldi, che divenne suo cognato nel capoluogo abruzzese nel 1595 circa. Il Monaldi può essere stato anche un primo importante mediatore per gli accadimenti pittorici romani dell'ultimo ventennio del Cinquecento, avvicinando così il giovane Giulio Cesare ad opere già esemplari all'epoca come *La conversione di San Paolo* di Federico Zuccari in San Marcello al Corso, di cui pare citato il soldato sulla sinistra. Come suggerisce Monini (2006) indubbiamente nel dipinto aquilano è ancora fresco il ricordo della *Morte di Anania e Safira* del Roncalli, dipinto per la Basilica Vaticana tra il 1598 ed il 1604, in contiguità delle opere petrine del Cigoli.
Altra traccia del suo passaggio romano può considerarsi la citazione del *Putto Dormiente* di Reni (oggi in Palazzo Barberini) collocato sul proscenio a destra. La scena è prospetticamente costruita su quinte diagonali accentuatissime tipiche del teatro tragico, sintomo di una vicinanza di Giulio Cesare a tali studi che caratterizzavano l'area fiorentina fin dal Cinquecento.

Bibliografia: ASAq, *Fondo Dragonetti de Torres, Memorie artistiche 1763-1831*, b.148 fasc.2, in carta sciolta n.n.; A.Leosini 1848 p.31-32; A.Signorini 1848 p.187;T.Bonanni 1874 p.56; V.Bindi 1883, p.66; L.Serra M.R.Gabbrielli 1934 p.21; G. Chierici, DBI sv. *Bedeschini*, 1965 p.519; Moretti 1968 p.150;E.Chiodi 1988 p.223; L. Monini 2006 p.273.

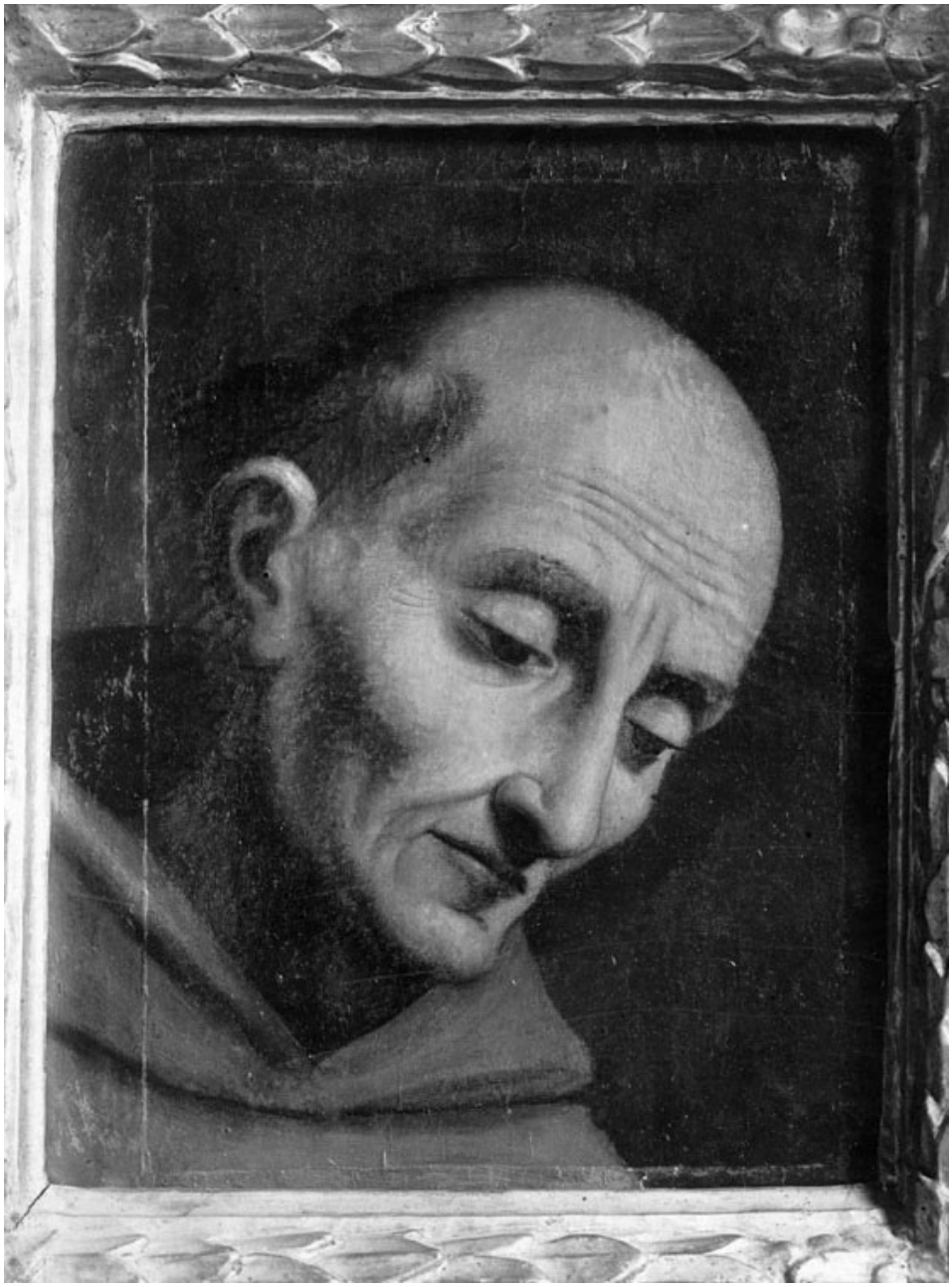
Giulio Cesare Bedeschini,
Santa Caterina disputa davanti ai sapienti, olio su tela cm 300x150
L'Aquila, Palazzo del Municipio

Proveniente dalla Chiesa di Santa Caterina da Siena, divenuta nel 1934 Museo d'Arte sacra, il dipinto è oggi conservato nella sala consiliare del Municipio aquilano. Il Leosini nel fornirne un'accurata descrizione esprime delle remore sia

sulla correttezza del disegno ma sorprendentemente sull'aspetto della Santa, ritenuta non sufficientemente avvenente e giovane.
L'impianto tardo manierista del dipinto lo ha fatto ritenere opera giovanile del pittore (L.Serra M.R.Gabrielli 1934; U.Chierici 1965; E.Chiodi 1988): è pressoché identico,seppur in controparte, alla *Disputa di Santa Caterina* per la Chiesa di San Gaggio a Firenze, datata dalle prime ideazioni alla stesura finale 1598-1603 (F.Faranda 1986 p.151 sc.59, R.Contini p.158). Che il giovane Bedeschini possa aver assistito all'elaborazione della composizione può essere testimoniato dall'unico cambiamento rispetto al dipinto fiorentino, ovvero la presenza di un giovane fra i dotti, che non compare nella stesura finale ma è ben visibile, prima solo sbozzato nella postura nel foglio degli Uffizi 8851F r. e meglio definito nel n.9030F datati entrambi 1598 (F.Faranda 1986 p.152 sc.59a, 59d).Prosperi Valenti (1990) ha pubblicato un disegno di Dusselrdorf ponendolo in relazione a questo dipinto, pur evidenziandone la differenza rispetto alla stesura finale, dove la composizione è più ricca di personaggi collocati su uno sfondo architettonico cigolesco sovrastato dalla colomba dello Spirito Santo
La Chiesa di Santa Caterina da Siena aveva vissuto una prima fase di lavori voluti da Ottavio Vivio (A.L. Antinori, XXII c.208 cita lavori d'ampliamento della complesso voluti dal Vivio con acquisti immobiliari del 1608 nei rogiti notarili di G.B. Rainaldi- 5 marzo 1608 acquisto da Emilio Conerio di una casa adiacente al monastero) , lavori che terminano nel 1627 stando all'epigrafe datata 1 gennaio 1627 e voluta da Marcello Vivio, capitano di fanteria in Fiandra e nipote di Ottavio. Accertata la morte del pittore nel 1627 (G.Giuliani 2008) è possibile datare il dipinto agli anni intorno al 1614-18 in cui ancora molto sentito era l'ascendente fiorentino cigolesco che sarebbe continuato nei dipinti di Spoleto del 1618.

Bibliografia
A.Leosini 1848
L.Serra 1934 p.41
S.Prosperi Valenti Rodinò 1990 p.179.
C.Monbeig Goguel 2009 p.484 n.3.

Giulio Cesare Bedeschini (attr.a.),
Testa di San Bernardino,
olio su tavola,0,39x0,30,
Depositi Museo Nazionale dell'Aquila



Il piccolo dipinto in precarie condizioni di conservazione (visto l'esteso impoverimento della pellicola pittorica) presenta lo stesso margine d'incertezza nell'attribuzione a Giulio Cesare o Giovan Battista Bedeschini, come per *il San Giovanni di Capestrano che va in battaglia*: Giulio Cesare mai pare raggiungere

esiti così sentimentali come nella malinconica espressione del Santo raffigurato, dato amplificato dal taglio così ravvicinato che può dirsi originale vista l'originalità della cornice. L'emergere dal fondo scuro della testa non ha nulla di "caravaggesco" , quanto un effettiva volontà di intimità e raccoglimento di fronte all'immagine. Il Santo, comunemente identificato come San Giovanni da Capestrano in realtà, nel taglio così ravvicinato e nella mancanza di simboli identificativi, farebbe pensare quasi ad una raffigurazione diretta "dal vivo" che potrebbe essere stata eseguita sulla maschera funeraria di San Bernardino visibile nel Mausoleo cinquecentesco in Basilica.
Segnalata nell'inventario del Serra del 1934 nel Museo Civico dove la segnalava già Bozzelli Manieri nel 1914, è oggi nei depositi della Museo Nazionale d'Abruzzo (Moretti 1968).

Bibliografia
G.B.Bozzelli Manieri 1914.
L.Serra 1934 p.49.
M.Moretti 1968.

Alessandro e Giovan Battista Maganza,
Cristo trionfante tra gli angeli recanti i simboli della Passione e SS.,
olio su tela, cm 250x170, 1604-1610
Chiesa di Santa Maria Paganica, L'Aquila

La più antica attestazione del dipinto è nell'opuscolo *Notizie di pitture e sculture nelle Chiese dell'Aquila raccolte dopo il terremoto del 1703 e propriamente nel 1718* (A.S.Aq, Fondo Dragonetti de Torres in carte sciolte) dove nel 1718 è indicato nella Cappella Massonio, con un'attribuzione a Palma il Giovane, depennata e sostituita con l'indicazione della firma *Alessandro Maganza dipinto in Vicenza*; l' Antinori (25 maggio 1601) riporta la costruzione della Cappella del Salvatore in Santa Maria di Paganica voluta dal Massonio dove ancora oggi si trova, e nel Settecento ancora identificabile dalla lapide funeraria 600sca di Salvatore (N.Toppi 1678 p.275; R.Aurini 2006[II]), oggi dispersa nell'imponente rifacimento ottocentesco della chiesa.
La tradizione letteraria aquilana ha segnalato l'attribuzione al vicentino Alessandro Maganza, di cui la firma è ancora leggibile in basso a sinistra sotto San Lorenzo (E.Mariani s.d.; A.Leosini 1848; A.Signorini 1848).
La committenza del dipinto al pittore vicentino con ogni probabilità si dovette proprio al medico letterato aquilano Salvatore Massonio, sodale letterario del pittore nei circoli vicentini neopetrarcheschi dove fu introdotto dall'altro aquilano naturalizzato vicentino Cesare Campana e dove dovette conoscere il pittore (A.Petraccia 2008).

L'iconografia del dipinto, raffigurante *Cristo in Gloria con gli strumenti della Passione, con San Bernardino e Lorenzo* è riconducibile all'attività letteraria del Massonio di questi primi anni del Seicento in cui, dopo aver curato le prime edizioni poetiche aquilane (1578 e 1582) de *I misteri della Sacratissima Passione, Morte e Risurrezione di Gesù Cristo*, di Giovan Battista Filauro, riadattò l'opera in forma tragica facendola rappresentare in Santa Maria di Paganica (F.Celenza 2002 p.329) e la ripubblicò a sua cura a Venezia nel 1614; la presenza di San Bernardino è motivabile sia con la consueta devozione patria al francescano senese, che con il nome del Santo dato al figlio di Massonio, mentre il Santo in perizoma che riceve la palma del martirio potrebbe identificarsi con San Lorenzo, in onore del padre stesso del Massonio, Lorenzo appunto.
Dal punto di vista stilistico il dipinto è una sicura opera maganzesca, sebbene sorga il dubbio che all'invenzione del dipinto da parte di Alessandro, sia seguita la fattura della zona inferiore (i Santi ed il putto con il simbolo bernardiniano) ad opera di suo figlio maggiore, Giovambattista juniore.
Di Giambattista è tipica la tavolozza più morbida, chiara e varia, come tipiche sono le fisionomie "veronesiane" e la fissità di alcune pose, che ripropongono i moduli semplificati del tintorettismo in voga nella pittura vicentina di fine XVI secolo. La data di erezione della cappella documentata dall'Antinori(1604) ben collima con la contemporanea produzione pittorica maganzesca, in un periodo in cui iniziò ad essere più avvertibile la differenza tra Alessandro ed il figlio Giambattista, ma soprattutto è calzante il rapporto tra la tela aquilana e la *Vergine assisa in trono adorata da angeli e 7 vergini* nella chiesa padovana di Santa Maria in Vanzo, datata 1600-1610.
Al dipinto padovano corrisponde un disegno a penna acquerellato comparso sul mercato antiquario (Sotheby's 2006) che permette di misurare la differenza tra l'intelligenza creativa del disegno e l'effettiva esecuzione del dipinto: nel disegno la Vergine è fulcro del registro superiore e affiancata dai turbini di Angeli mentre le Vergini del registro inferiore, disposte in due veloci diagonali tintorettesche creano in primo piano un suggestivo campo di luce: i due registri sono collegati dalla tessitura luminosa che collega tutte le figure in un *unicum* ambientale e figurativo, che evidente in fase progettuale, non si ritrova poi con egual forza nel dipinto, dove il gruppo delle Vergini nel registro inferiore è disposto in modo più compatto, perdendo la velocità diagonale che avrebbe reso il dipinto tridimensionale e sviluppandosi così in due registri che seppur animati, appaiono popolati di figure più statuarie (W.De Boer -2002- segnala la stessa differenza tra disegno preparatorio, spazialmente più strutturato, e il dipinto per il *Martirio di San Vincenzo* del Museo Civico di Vicenza attribuendo parte dell'esecuzione finale a Francesco Maffei).
La logica compositiva della tela di Santa Maria in Vanzo è la stessa che domina la tela aquilana, in cui San Bernardino e San Lorenzo, rapiti dalla luce superiore occupano la nuda terra, con un accenno di diagonale bloccato dal putto recante il monogramma bernardiniano; l'analogia farebbe pensare ad un disegno preparatorio in cui spazi e luci siano più "guizzanti" e dinamici, tipici di Alessandro, ammorbiditi in fase esecutiva dall'interpretazione classicista che venne data del Tintoretto nel primo decennio vicentino e dalla tavolozza palmesca e più luminosa di Giambattista.
Mi sembra sia riferibile alla figura del Cristo in trono uno schizzo dal tratto energico, forse un'idea iniziale per il dipinto aquilano in cui al Cristo è affiancata una figura femminile (forse la Vergine in una formulazione più aderente ai poemi mariani del Filauro curati da Massonio) venduto sul mercato antiquario (Sotheby's).

Alessandro Maganza,
Cristo assiso con la Vergine (?) e tre angeli,
Sotheby' Londra 2006 Old Master drawings.

Fino alla fine del secondo decennio del Seicento Alessandro Maganza progettò personalmente su carta i dipinti della propria prolifica bottega, quando il sovraccarico di lavoro lo portò poi a delegare ai numerosi collaboratori anche la delicata fase preparatoria (O.Matarrese 1998). La composizione della tela aquilana, come in altri dipinti iconograficamente simili della produzione 600sca dei Maganza, seppur resa complessa dall'abbondanza dei personaggi, è bloccata sul proscenio, piuttosto che sondare lo spazio azzurro d'aria e natura che si intravede sempre sul fondo. In questo dipinto come nel resto della produzione di Alessandro e del figlio maggiore Giambattista (fortemente omogenea e spesso di difficile attribuzione) si sovrappongono capacità costruttive paterne e semplificazioni classicheggianti di Giambattista che si apre felicemente in questo principio di secolo all'estetica e alla tavolozza veronesiana e palmesca.

Bibliografia

N.Toppi 1678 p.275;Fondo Dragonetti De Torres, *Notizie*...Ms.1718;A.L.Antinori, *Annali*...*ms*., XXI 474;E.Mariani, 1850-60, ms.582 t.I c.109;A. Leosini, 1848, p. 98;A. Signorini, 1848 II, p. 238, 1848; M. R. Gabbrielli-L. Serra, 1934, p. 33 ;O. Lehmann-Brockhaus 1983, p. 415;W. H. de Boer, 2002, pp.251-255;R.Aurini 2006[II] IV p.27 ;Sotheby's 2006, cat. p.89 n.60.;A.Petraccia 2008 pp.134-142.

Giuseppe Cesari detto Cavalier d'Arpino
Martirio di Santo Stefano, olio su tela cm 227x155, 1615 ca.
Capp.Mausonio, Chiesa di S.Giusta L'Aquila

La tela è conservata nella sua collocazione originaria, la prima cappella a destra, eretta e di patronato della famiglia aquilana Mausonio, nota per i fratelli pittori Giovan Paolo e Pompeo, e di cui Stefano fu prevosto di Santa Giusta alla fine del XVII secolo. Prima dei drastici restauri dello scorso secolo, Leosini (1848) leggeva ancora chiaramente *Joseph Cesaris f.1615*, data che stilisticamente ben collima con la produzione dell'arpinate di quegli anni, il cosiddetto "periodo reazionario post 1610" (H. Rottgen 1974 p.24). Dopo il Leosini la letteratura locale e non riportano senza varianti l'attribuzione al Cesari (A.Signorini 1868, p.227; L. Serra 1912 p.90;Venturi 1932 p.937; L.Serra M.R.Gabrielli 1934 p.23 lo ritiene talmente inscurito da vecchie vernici e sporco da definire la firma *indecifrabile* ma "tutti i caratteri del dipinto fanno accettare il nome del Cavalier d'Arpino"; G.Magnanimi 1972), a parer mio tuttora pienamente accettabile.
La commissione del dipinto all'artista romano, si dovette quasi certamente al pittore Pompeo Mausonio, la cui presenza è riscontrata a Roma nel 1612 tra gli alunni del collegio gesuitico. I caratteri distintivi della pittura dello stesso Pompeo (si veda scheda sul ciclo di San Giovanni da Capestrano in San Giuliano), assai prossimi al Cesari di quegli anni rafforzano l'ipotesi proposta.
I restauri radicali del secolo scorso, dopo aver evidenziato sotto lo spesso strato di sporco un angelo recante la palma del martirio in alto a destra, lo hanno eliminato considerandolo un "pentimento" dannoso per l'equilibrio della composizione. È interessante invece considerare che

lo stesso elemento figurativo compare in un *Martirio di Santo Stefano* conservato a Rennes che accompagna tutte le scene similari create dal Cesari e che solo ultimamente Rottgen (2002) ha correttamente ascritto al catalogo di Cesare Rossetti, uno dei più fedeli collaboratori dell'Arpinate.
Röttgen (1974; 2002) accomuna stilisticamente il dipinto aquilano agli affreschi della volta della Cappella di S.Barbara in S. Maria in Traspontina datati 1613/15, all'*Incoronazione della Vergine* di Santa Maria in Vallicella (1615), alla *Fama* del Casino Montalto di Villa Lante a Bagnaia (1613/15) ed agli affreschi di San Silvestro in Capite: in tutti compare la fisionomia del Santo Stefano aquilano ripetuta in angeli e personaggi.
Il Cesari sperimentò la composizione una prima volta in un perduto affresco in Santa Maria sopra Minerva (1584-1585 circa) come riporta il Baglione: "*Dipinse nella Minerva, dove si suol fare capitolo una storia sopra la porta, che va alla sagrestia, è quando il manigoldo ferì San Pietro Martire assai spiritoso con due puttini francamente coloriti*", ritentando una composizione assai simile per la Cappella Sannesi in San Silvestro al Quirinale (1604/5) dove la scena è inserita in un ampio panorama sulla destra chiuso dalle mura cittadine e riempito a sinistra in alto da Gesù e Dio Padre sulle nuvole, soluzione molto toscana cara già al Cigoli (Röttgen 2002).

V.Lefebvre da Tiziano Vecellio, *Martirio di San Pietro*,
Bergamo, Accademia Carrara

Alltra suggestione che potè ispirare il Cesari in San Silvestro al Quirinale e in questa tela aquilana fu il *Martirio di San Pietro* del Vecellio, inviato in dono a Pio V nel 1568 ed oggi noto tramite incisioni (si propone quella di Valentin Lefebre dell'Accademia Carrara di Bergamo): nella cappella Sannesi di inizio secolo è ancora forte il sentore veneto naturalistico che il Cesari aveva respirato ed interpretato nelle opere giubilari, per cui l'adesione al dipinto di Tiziano è più fedele che nella *Lapidazione* di Santa Giusta, dove invece l'artista sposta il gruppo del santo e dei suoi torturatori in un primo piano monumentale stringendone i gesti aggressivi sul corpo riverso e bloccando l'immagine in un quadro statuario quanto teatrale; all'ambientazione scura boschiva originale sostituisce questo sinistro notturno ai margini di una città ed in un primo momento non rinunciò neanche al putto che reca dall'alto la palma del martirio, quasi un prebarocco deus *ex machina*, che sappiamo essere stato cancellato dall'incauto restauro. Il nuovo taglio compositivo dato all'immagine e le nuove corporeità che caratterizzano, marmoree, la pittura del Cesari post 1610 fanno supporre una nuova attenzione ai toscani vasariani di secondo Cinquecento, nell'intento di eleganza estenuata, tanto che Röttgen stesso (2002 p.154) ritiene la *Lapidazione di Santo Stefano* parte di un gruppo di dipinti "eseguiti per gli appassionati d'arte…(sic) in cui poneva l'accento sul ribollire dei sentimenti all'interno dei bei corpi" insieme al *San Francesco che riceve le stigmate* di Forli, *Susanna e i vecchioni* di Meux.
L'ambientazione notturna e dai bagliori argentei, secondo Magnanimi (1972)"*è una novità di desunzione caravaggesca che rimane nel suo percorso un fatto aneddotico*" mentre la figura del Santo martirizzato sarebbe memore del caravaggesco *Martirio di San Matteo* Contarelli. In realtà lo scurimento alabastrino del dipinto pare venire direttamente da certe tele del Vasari dell'ultimo periodo.

Bibliografia

A. Leosini 1848 p.159;A.Signorini 1848 Vol.II p.205;Idem 1868 p.227;L.Serra 1912 p.90 ;Idem *Aquila* p.128; E.Abbate Guida dell'Abruzzo 1903 p.408;A. Venturi 1932 p.937;M.R.Gabbrielli L.Serra 1934 p.23;A.Venturi G.Urbani B.del Coco1955 p.59;G.Magnanimi 1972 pp.44-45;H.Röttgen 1973 p.125 s.;F.Murri1997 p.69;H.Röttgen 2002 pp.336,352,407 sc.166.

Giulio Cesare Bedeschini e Giovan Battista Celio,
Madonna del Rosario, olio su tela centinata, 1612-15
Cm 260x150. L'Aquila, Museo Nazionale.

Il dipinto, riportato nella scheda del Museo Nazionale de L'Aquila come proveniente dalla Chiesa di San Pietro di Coppito, in realtà proviene dalla Cappella del Rosario posta a destra dell'altare maggiore nella distrutta Chiesa di San Domenico. Già il Leosini (1848) menzionava il dipinto in San Domenico ma l'indicazione, mai più raccolta , è ora confermata dai documenti rinvenuti in fase di ricerca che ne confermano l'originaria collocazione:il dipinto è segnalato in San Pietro di Coppito il 22 febbraio 1908, in una lettera del priore al

sindaco che chiede informazioni circa gli oggetti d'arte esistenti nelle chiese (Archivio storico del comune dell'aquila, b.279 fasc. 1608). L'accertata provenienza da San Domenico spiega più chiaramente la presenza dei Santi domenicani e la tavolozza scura e severa del dipinto che oltre a scaturire dalla vocazione controriformata e devozionale del pittore, ben si sposa con l'ordine monastico che ospitò il dipinto fin dalla sua esecuzione.

Il solito Leosini ne diede fin da principio una descrizione insolitamente calzante: "*Sono le teste cavate tutte dal vero, specialmente quelle de' vecchi; le carni, pastose e morbide, ma di colore sbiadito, il suo stile è grave e decoroso e può aversi in conto di buon quadro*".

Si propone una datazione del dipinto negli anni centrali del secondo decennio del Seicento per il particolare disfacimento della materia pittorica negli angeli recanti i misteri del Rosario che occupano la centina, insolito nel pittore sempre caratterizzato da estremo nitore disegnativo: infatti il fondo dalla materia pittorica così sfaldata è attribuibile al giovane Giovan Battista Celio, allora allievo del Bedeschini (si vd.sc.n?). In questi anni Giulio Cesare continuava i suoi rapporti con Roma, sperimentando in parte della sua produzione come in questo dipinto, l'iscurimento tenebroso tipico del Fontebuoni di quegli anni e le soluzioni pittoriche vibranti del Ciarpi, che proprio allora ebbe i suoi primi rapporti con la città dell'Aquila.

Iconograficamente l'aquilano sembra essere ancora fedele a soluzioni tradizionali rielaborate con punte di originalità nella disposizione dei Misteri del Rosario, inaugurata dal Cigoli nel dipinto mariano di Pontedera (1595)tratta dal cognato Bernardino Monaldi, in particolare alla sua Madonna del Rosario di Lecore a Signa (Firenze), nella Chiesa di Sant'Angelo.

La *Vergine del Rosario* di Pontedera fu assunta a modello dal Bedeschini sia per il medesimo soggetto dipinto per la Chiesa di San Carlo Borromeo di Carpineto della Nora (Pescara) che per la Chiesa di San Giovanni Battista a Castelvecchio Calvisio (Aquila).

Bibliografia: A. Leosini 1848 p.61-62; V.Bindi 1885 p.66; M. Moretti, 1968, p. 153. L.Monini 2006 p.274.

Giulio Cesare Bedeschini,
Adorazione dei Pastori, olio su tela, m.n.r., post 1611
Coro del Monastero di Santa Chiara d'Acquili, proveniente da San Michele, L'Aquila

Il dipinto ricompare oggi, ignorato dalle moderne compilazioni del corpus del pittore. Il Leosini (1848) riporta di una *Natività* di Giulio Cesare e Giovan Battista Bedeschini ancora in San Michele e che passò insieme agli altri dipinti in Santa Chiara d'Acquili nel 1879, quando dopo la soppressione dei conventi l'edificio venne riacquistato dalla Chiesa che lo concesse ai francescani Cappuccini. Al Leosini già allora "*pare manchigli l'ultima mano*", muovendo la sua critica stereotipa al chiaroscuro. Anche il Bindi segnala il dipinto in San Michele ma lo attribuisce a Francesco Bedeschini, figlio di Giulio Cesare e definito "incompiuto"(1885). Questa 'mancanza di finitezza' lamentata dall'erudito, ravvisabile nel fondo e nella fascia superiore con la gloria angelica, in realtà caratterizza altri dipinti del pittore di questi stessi anni come la *Madonna del Rosario* proveniente da San Domenico ed oggi al Museo(sc.n?): un abbandono della politezza delle immagini tutta fiorentina a favore di un tentativo di avvicinamento alla poetica pittorica ciarpesca di quegli stessi anni, che Giulio Cesare potrebbe aver conosciuto a Roma tra il 1611 ed il 1614 e che potè esplorare da vicino a L'Aquila con l'arrivo del *Battesimo di Costantino*. Nel complesso, l'impostazione del dipinto è rapportabile all'*Adorazione dei Pastori* del Cardi per la Chiesa di San Francesco di Pisa (1602-4) e più precisamente ai vari disegni di studio per la composizione finale (Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi n.13979F; Roma, Gabinetto Nazionale delle stampe F.C.124998; Monaco, Staatliche Graphische Saimmlung; Parigi, Museè du Louvre). Il confronto più stringente è indubbiamente con il disegno del Louvre (R.Bacou-J.Bean 1959 p.51 n.31) dove l'acquerellatura più accentuata farebbe pensare addirittura alla mano di Giulio Cesare stesso, ancora alla ricerca della propria autonomia che avrebbe proclamato nel disegno inciso da Bassano nel 1603 (sc.n?): nel disegno la composizione è la stessa del dipinto aquilano, tranne che per lievissime varianti d'angolazione dei personaggi (che si trovano maggiormente compressi nello sviluppo verticale e nella grandezza naturale delle figure ritratte) e la mancanza del muso del levriero, che invece è presente nei restanti tre studi, seppur in sembianze di altra razza. L'esito finale del Cigoli nel dipinto di Pisa è prossimo all'*Adorazione* di Santi di Tito nella parrocchiale di San Giuseppe a Firenze (F.Faranda 1986 p.149), a cui guarda anche Giulio Cesare per la macchia di luce prodotta dalla gloria angelica che inonda la scena buia dall'alto. Se il dipinto aquilano grazie al riferimento all'opera del Cardi mostra la continuità di rapporto del Bedeschini con il maestro toscano, mostra d'altro canto la condivisione e la recezione delle stesse fonti, rintracciabili nei singoli particolari nella pittura fiorentina del settimo ed ottavo decennio: la composizione del Cigoli e del Bedeschini occhieggiano entrambe sia all'*Adorazione di Santi* di Tito che ad invenzioni fiorentine del Sustris degli anni di vicinanza al Macchietti (il nucleo figurativo principale, il Bambino adagiato sulla cesta dall'evidente intreccio di vimini con il pastore inginocchiato di profilo in primo piano e i due riguardanti sullo sfondo a mani giunte, lo stesso sviluppo verticale della composizione compare già in un disegno attribuito a Federico Sustris -fig.n.?,ubicazione ignota, Christie's Londra-,).

Secondo Leosini che osservava il dipinto ancora in loco "*... toglie decoro all'azione quella testa di cagnaccio menato a guinzaglio. So che anche Paolo veronese si è dilettato in simili indecenti figure nel mezzo alle più serie rappresentanze*": l'erudito interpreta il levriero come tipico dell'ambito figurativo veronesiano, che in realtà è un particolare ricorrente nella pittura fiorentina del secondo Cinquecento quando Girolamo Macchietti lo compose in diverse soluzioni con il Nano Morgante della corte medicea o con un bambino utilizzandolo nel suo *Martirio di San Lorenzo* (1573, Firenze, Santa Maria Novella); fu ripreso nella versione con il bambino nell'incisione di Matheus Greuter del *Cristo Mostrato al popolo* (1586, Roma Gabinetto Nazionale delle Stampe FC 70962). Il dipinto del Macchietti ebbe notevole fortuna forse per la sua innovativa impostazione veneta dovuta al viaggio a Venezia del 1570 (M.Privitera, 1996 p.140) che dovette portare anche nuovi particolari narrativi come il levriero e ne furono tratte varie copie di bottega, di cui una attribuita ipoteticamente al Monaldi stesso: il motivo del cane dovette colpire sia il Monaldi che lo ripropose nel ciclo di affreschi con *Storie di Martiri* nel Chiostro dell'Annunziata di Firenze che il Cigoli nell' *Allegoria Sacra* (disegno a penna Uffizi dis. 8976 F), fino ai disegni di studio Cigoleschi per l'Adorazione di Pisa, in cui il levriero compare lateralmente come nel dipinto aquilano. Non è da escludere dunque che su queste composizioni si sia esercitato il Bedeschini confermando il ruolo formativo e di introduzione all'ambiente tosco-romano che dovette avere il cognato (già allievo del Poccetti e sodale del Macchietti stesso) tra la fine del Cinquecento ed il primo 15ennio del Seicento.
La collocazione originale nel Convento cappuccino di San Michele Arcangelo in Campo di Fossa permette di datare il dipinto a dopo il 1610, anno di edificazione del cenobio per l'interessamento di Frate Francesco Vastarini, visto che il primo gruppo di frati era ospitato fin dal 1545 dalla Confraternita di San Giuseppe.

Ludovico Cardi detto il Cigoli, *Adorazione dei pastori*, Chiesa di San Francesco, Pisa.1602-1604.

Ludovico Cardi detto il Cigoli, *Adorazione dei pastori*, penna a inchiostro bruno su traccia a sanguigna, Parigi, Louvre.

Bibliografia
-inedito
A.Leosini 1848 p.157.
V.Bindi 1885 p.65.

Giovan Battista Bedeschini,
San Francesco adora la Vergine, il Cristo con San pietro , olio su tela 1611 ca.
Convento di Santa Chiara d'Acquili, L'Aquila (prov. Chiesa di San Michele)

Il dipinto, insieme alla *Natività* di Giulio Cesare Bedeschini, è oggi collocato nella disagevole posizione nel piccolo coro del Convento Cappuccino di Santa Chiara d'Acquili, provenienti entrambi dall'originario convento Cappuccino di San Michele dopo la soppressione Ottocentesca.
Il convento di San Michele con annessa la sua Chiesa vide la posa della prima pietra ad opera di Gundisalvo de Rueda vescovo aquilano nel 1610, ma nel 1611 veniva acquistata la chiesa dei SS. Quattro localizzata nel coro dell'attuale chiesa di San Michele dunque allora ancora in costruzione (Signorini 1868 p.112) fornendo un utile post quem per l'esecuzione del dipinto. Le condizioni di conservazione non ottime non permettono di apprezzare il riflesso argenteo dei tessuti, spento dalle vernici invecchiate e dallo sporco. Il responsabile attuale del Convento riferisce che il dipinto non è ma stato restaurato a sua memoria.
Il soggetto deriva indubbiamente dal *San Francesco che riceve le stimmate* del Cigoli oggi agli Uffizi e gli si può accostare il disegno di Cologna (C. Monbeig Goguel 2009), che nonostante mostri ancora chiaramente il quadrettato, sembra divergere dalla redazione finale del dipinto, dove scompare il Santo inginocchiato e compare unicamente San Francesco, alla cui destra in lontananza compare una *Deposizione* dalla Croce dalla particolarità del corpo del Cristo a terra. Anche nella gloria del registro superiore alle due figure femminili è sostituito nel dipinto il gruppo della Vergine con il Cristo, risolto con una pennellata morbida e memore di soluzioni fiamminghe alla D'Errico, facendo ipotizzare la mano di Giovan Battista. Ignoto alla scarna letteratura sul pittore, probabilmente il Leosini si riferisce a questo dipinto attribuendolo al Ciarpi e di cui Sricchia Santoro (1975) giustamente dice di ignorarne la sorte.
Il tratto incerto del disegno, privo delle solite ampie acquerellature presenti nei disegni di studio di Giulio Cesare fanno propendere a ritenere che anche il foglio sia di Giovan Battista.

Bibliografia
F.Sricchia Santoro 1975 II n.13
C.Monbeig-Goguel 2009 pp.484-488

Giulio Cesare Bedeschini,
Storie mariane, angeli musicanti, 4 Santi Protettori
Affresco e stucco romano profilato in oro, 1614-15 circa
Cappella Bonanni di San Felice d'Ocre o della *Madonna delle Grazie*
Chiesa di Santa Giusta, L'Aquila

I pesanti e grossolani restauri pittorici firmati nel basamento della colonna nel 1956 non impediscono di riconoscere l'autografia bedeschiniana, in quest'opera da datarsi almeno al 1615 per due ordini di motivi: il primo è la diretta consonanza con la Cappella del Fontebuoni nella Chiesa dei SS.Vincenzo e Anastasio di Rignano Flaminio (F.De Martino 2006 pp.30-31 cat.11) nell'impaginato di stucco e e pittura, sebbene nel complesso la decorazione a stucco, con i medaglioni ritratti lungo i costoloni riporti all'impresa dell'abside di San Marcello al Corso che Giulio Cesare può aver visto a Roma durante la sua permanenza); la seconda motivazione è il confronto diretto tra la *Natività* affrescata con lo stesso soggetto dipinto dal Passignano in Santa Maria della Pace datato 1615, con cui condivide l'escamotage narrativo tipicamente fiorentino in cui al soggetto principale in primo piano è sempre affiancato, in un secondo piano lontanissimo a tratti difficilmente distinguibile, una fase narrativa dell'evento (in questo caso pare intravedere i pastori guidati dall'angelo in un caldo monocromo),

mantenendolo in questi anni dall' *Ecce Homo* di San Bernardino,alle tele di Santa Chiara d'Acquili.

Bibliografia

A.Leosini 1848 p.160
F.Murri 1997 p.78
L.Monini 2006

Giulio Cesare Bedeschini e Scipione Grasso,
Miracolo di San Bernardino, olio su tela cm 107x143
Funerali di San Bernardino, olio su tela cm 107x143
L'Aquila, Convento di San Giuliano

I due dipinti, che già Leosini (1848) segnalava come pesantemente ridipinti, erano stati aggiunti alle tabelle centrali del Mausoleo Cinquecentesco di San Bernardino probabilmente intorno al 1614, data in cui si portano a compimento i lavori nelle navate minori della Basilica, dove si trova la Cappella del Santo. Il sisma del 1703 danneggiò pesantemente la cappella di cui crollò la cupola danneggiando il monumento, forse in quell'occasione i dipinti vennero rimossi e portati a San Giuliano.
La scena del *Miracolo di San Bernardino* che risana lo zoppo, nell'impostazione generale del dipinto e nel gruppo principale sul proscenio con San Bernardino, il malato ed il primo astante sulla sinistra, denunciano una sicura autografia bedeschiniana, a cui seguono fattezze più sommarie nel secondo piano, che dominano nella scena dei *Funerali*, il cui confronto stilistico con l'opera certa di Scipione Grasso a permettono di attribuirle all'altrimenti ignoto pittore aquilano. Il riconoscimento di Scipione Grasso permette di definire meglio la notevole mole di produzione della bottega bedeschiniana, che per i suoi rapporti diretti con i centri egemoni grazie a Giulio Cesare, sembra riassorbire nelle commissioni principali gli artisti attivi sulla scena aquilana nel primo trentennio del Seicento.

Bibliografia
A.Leosini 1848 p.206; L.Monini 2006 p.278.

Giulio Cesare Bedeschini,

Adorazione dei pastori,olio su tela cm.170x 90
Museo Nazionale d'Abruzzo, L'Aquila

Il dipinto è citato tra le opere del Museo diocesano consegnate in Deposito alla soprintendenza nel 1966.Proverrebbe secondo F.Bologna (sc.n187) dall'Arcivescovado dell'Aquila, secondo il Mortti (1968) dal Municipi. Entrambi concordano nell'attribuirlo a Giulio Cesare Bedecshini datandolo ai primissimi anni del Seicento, in un momento di adesione totale alla pittrua toscana di cui coglie gli aspetti più arcaizzanti in maniera quasi purista. L'opera è certamente autografa e di ottima qualità, "fiamminga"soprattutto negli angeli di sinistra, tanto da ricordare fisionomie alla Van Eycke, ma assolutamente insolita, e fuori dal coro della produzione di Giulio Cesare il viso dell'Angelo centrale, fulcro prospettico e snodo tra la gloria angelica e la rappresentazine terrena: il viso, dalle morbidezze di modellato e dai capelli vaporosi riocorda in maniera strettissima soluzioni cigolesche come il viso dell'angelo del San Girolamo nello studio per San Giovanni dei fiorentini a Roma, ma soprattutto, la sua posizione centrale rende l'intera composizione riconducibile ad un'idea cigolesca non realizzata e conservata a Monaco (Staatliche Graphische sammlung) per l'Adorazioen dei Pastori di Pisa (1582), rispetto alla quale è accentuatissimo il voluto arcaismo della rappresentazione.

Bibliografia
M.Moretti 1968 p.155; Opere del Museo Diocesano consegbate in deopsito alla soprintendneza ai Monumenti dell'Aquila 5 luglio 1966 p.11 n.114.

accio Ciarpi,
Battesimo di Costantino, olio su tela cm 202x327, 1614-17
Simone Lagi, altare in stucco romano e tabelle ad affresco, cm 730x 565, 1614-17.
Chiesa di San Silvestro,L'Aquila

La grande tela centinata del pittore barghigiano è contenuta nell'altare in stucco della Cappella del Popolo di Collebrincioni nella navata sinistra della Chiesa, sua collocazione originaria; la cappella, ricavata dalla torre poligonale delle mura trecentesche inglobata nella Chiesa, venne adattata nel 1601 (Antinori XLIX c.61 v.) dal pittore aquilano ed in quest'occasione architetto, Ottavio del Rosso e prima dei restauri morettiani risultava essere la terza della navata sinistra (L.Serra 1934). La citazione più antica del dipinto è nell'inedito opuscolo manoscritto *Notizie di pitture e sculture nelle Chiese dell'Aquila raccolte dopo il terremoto del 1703 e propriamente nel 1718* (A.S.Aq, Fondo Dragonetti de Torres in carte sciolte): *Il battesimo di Costantino Imperatore Quadro il più stimato che sia in questa città dell'Aquila dipinto da Baccio Ciarpi maestro di Pietro da Cortona*, mentre in altra carta non numerata della stessa miscellanea manoscritta è detto che le fattezze del volto di

Papa Silvestro sono quelle di Papa Paolo IV Carafa coi nipoti cardinali a latere e quelle del Costantino battezzando di Ludovico Franchi, Conte di Montorio e nipote del pontefice carafesco.

I documenti che ho rinvenuto (in Appendice documentaria) permettono di rico

Baccio Ciarpi, *Battesimo di Costantino*, penna e inchiostro acquerellato su Carta, Rennes Museè des Beaux Arts

struire sommariamente la storia della cappella ed ipotizzare la committenza del dipinto: nel testamento dell'abate Girolamo Branconio (A.S.Aq 1629) si parla dell'estinzione della

controversia con il Popolo di Collebrincioni-di cui la Chiesa di San Silvestro era Chiesa di locale-causata dalla privatizzazione del loggiato su Piazza San Silvestro, che addossato ad una proprietà Branconio, era usato per le pubbliche adunanza di locale. L'Abate Girolamo ne rivendicò la proprietà e l'utilizzo (per annetterlo al Palazzo familiare ereditato nel 1595 insieme al fratello Muzio dal padre Giuseppe Seniore) elargendo donazioni per l'accomodo della Cappella su cui venne apposto lo stemma del locale. Nei registri parrocchiali di San Silvestro (oggi inutilizzabili a causa del sisma) la famiglia Branconio veniva infatti annoverata fra i donatori alla chiesa una prima volta nel 1602, poi nel 1617 (notizia peraltro già riportata dal Leosini ed accettata dall'attuale letteratura quale data di esecuzione del dipinto), presunto anno di esecuzione del dipinto del Ciarpi. Un particolare finora passato inosservato è che l'altare in stucco che lo contiene raffigura nelle due piccole tabelle affrescate due storiette di San Girolamo, Santo riprodotto in grandezza naturale nella statua sinistra in stucco, affiancata dal leone identificativo ai suoi piedi. L'ipotesi che mi pare prenda forma alla luce di questi nuovi dati è che il dipinto del Ciarpi, contenuto nell' altare di stucco romano arricchito di affreschi e dorature-che propongo di assegnare a Simone Lagi attivo in quegli stessi anni in città (si vedano le schede sul soffitto di San Bernardino e sugli affreschi del Refettorio di San Bernardino)-siano stati commissionati dall'abate Girolamo Branconio forse quale risarcimento per la perdita degli spazi pubblici insolitamente privatizzati, anche in considerazione che il Branconio fu un attivo fautore dell'ingresso dell'ordine filippino in città e vicino ai circoli oratoriani romani di cui partecipò il Ciarpi.
Il restauro curato nel 1996 dalla Sovrintendenza dell'Aquila (Dot.ssa Biancamaria Colasacco) ed eseguito da Giorgio Capriotti, confermando il dato della provenienza della tela da Roma (a causa degli evidenti segni di arrotolamento sulla pellicola pittorica ancora fresca) conferma la vicinanza del committente aquilano all'ambiente artistico romano (G.Capriotti-B.Colasacco 1997).
La querelle sulla datazione del dipinto (A.Leosini *1617*, 1848; L.Serra *1612*, 1934) sembrerebbe essersi conclusa con la ricca scheda di Papi (1997 p.102) che propende per il 1614 quale anno di esecuzione, in prossimità del ciclo di Santa Lucia in Selci, ma a mio modesto parere, gli esami riflettografici al carbonio attivo utilizzati per rivelare la scritta originale sotto le ridipinture hanno rivelato una cifra che secondo la grafia coeva è leggibile come 1617 piuttosto che 1614, ferma restando la contiguità stilistica indiscussa al ciclo di Santa Lucia in Selci, iniziato nel 1614. L'avanzamento di tre anni della cronologia proposta giustificherebbe la "maggior fusione di impasti cromatici" (F.Sricchia Santoro 1975 I) in vista di un approfondito interesse per Rubens di quegli anni, studiato da vicino durante la decorazione della Cappella Ceva (ante 1619).
Lo scalare di datazione della *Presentazione della Vergine al tempio* in Cattedrale, anticipata al secondo decennio e dunque in concomitanza di questo dipinto, conferma nella bella figura di Gioacchino la capacità pittorica del Ciarpi che in alcuni brani del *Battesimo* è stata invece interpretata come prova giovanile del Berrettini (G.Papi 1997 p.104; L.Berti 1962 ed.1982 p.47) all'epoca già a Roma con il pittore barghigiano. Del resto che il dipinto in questione, *fratello in pectore del ciclo* di Santa Lucia in Selci, sia il banco di prova del Ciarpi sperimentatore che "…*se detache de la conception florenti du dessin*…" (Prosperi Valenti Rodinò 1990 p.83) è evidente nel disegno preparatorio di Rennes in cui prevale la velocità creativa che non indugia al particolare (Eadem 1990 pp.81-849) ed è confermato dal risultato dei restauri della tela (1997) che hanno mostrato come da venetissimi fondi bruni e rossastri emergessero figure prive di disegno preparatorio, con un iter molto simile a quello del Merisi (G.Papi 1997 p.104).Papi (1997) esprimeva il timore che il restauro rendesse il dipinto più fiorentino che veneto, ma il successivo intervento in letteratura (M.Lanfranconi 1999) mostra come la facies "venetista e rubensiana" sia stata fatta salva, ripetendo però l'attribuzione al giovane Pietro Berrettini del paggio in primo piano che già fu del Briganti (1962 cit.). Il fascino del dipinto che nel 1718 veniva definito *il più stimato che sia in questa città* aprì nuovi orizzonti nel primo trentennio del Seicento dominato dalla figura del Bedeschini .

Simone Lagi, *San Girolamo guarisce il leone nel monastero di Betlemme*; *San Silvestro guarisce dalla lebbra*; *Dio Padre Benedicente*

Bibliografia

Notizie di pitture...ms 1718,A.Leosini 1848 p.46.,V.Bindi 1885 p.?,M.Oddo Bonafede 1888 p.147 ;*Guida Album dell'Aquila* 1908 pp.68-69;F.Noack (ThB V p.565) 1912;L.Serra 1934 p.37;F.Sricchia Santoro 1975 I p.42-43;S.Prosperi Valenti Rodinò 1981 p.220.;Idem 1983 p.255;.Papi 1986 p.55;Idem 1987 p.173;Idem 1989 p.692;S.Prosperi Valenti Rodinò 1990 pp.81-84;G.Papi 1997 pp.102-104;G.Capriotti B.Colasacco 1997 pp.183-186;M.Lanfranconi 1999 p.124.

Giulio Cesare e Giovan Battista Bedeschini (qui attr.),
San Francesco di Paola, post 1618.
olio su tela, cm 275x178
Chiesa di San Francesco di Paola, L'Aquila.

Il dipinto, tradizionalmente attribuito a Giulio Cesare Bedeschini è ancora conservato nel terzo altare di sinistra della famiglia Gatti nella Chiesa di San Francesco di Paola (già Santa Maria di Rascino), che venne concessa dal vescovo dell'Aquila Gundisalvo de Rueda (1606-1622) al

generale dei Minimi Stefano da Nola nel 1618 (Colapietra II, 2002 p.897) a patto di non mutarne il titolo.

Devastata da un incendio alla fine del XVI secolo, i Frati Minimi ressero la piccola Chiesa fino al 1666 restaurandone le coperture ed aggiungendo nel tempo gli altari in pietra laterali. Il Leosini (1848) lo definisce "bellissimo" e nella sua sede attuale, probabilmente originale. Avvolto nel pesante e scuro saio fratino, il Santo si erge in posizione leggermente sbilanciata in avanti con fare accostante, contro lo sfondo luminosamente azzurro oltre la balaustra alle sue spalle: questo *San Francesco di Paola,* come il *San Giacomo Minore apostolo* (sc.n?) del Museo Nazionale d'Abruzzo sono accomunati dall'impaginazione arcaica, memore del revival medievistico funzionale al recupero della religiosità delle origini che animava ampie frange culturali romane con estese ripercussioni a l'Aquila. Particolare da notare per entrambi i dipinti è la balaustra su cui si stagliano le figure, delimitata laterlamente da pilastri quadri. Lo stesso sfondo, che si apre sulla destra era già nell'Annunciazione dell' Opsedale Serristori di Figline Valdarno (1582), oppure con i pilastrini della balaustra rovesciati nell'*Annunciazione* ai SS.Chiara e Francesco di Montughi a Firenze del Cigoli (1598)-fig.n?-.

I referenti figurativi più diretti dei due dipinti vanno cercati nelle rielaborazioni delle teorie di santi che traspaiono in Raffaello (si pensi alla Santa Cecilia) e dalle soluzioni da essa derivate del Roncalli in San Nereo e Achilleo e del Rubens alla Vallicella.

L'autografia bedeschiniana riportata dalle fonti è discutibile per la pennellata meno trasparente e preziosa, il disegno fisionomico meno preciso ipotizzandosi l'intervento di Giovan Battista Bedeschini, comprimario del fratello più noto Giulio Cesare, che fornì certamente il modello nel *San Giacomo minore* di qualche anno precedente. Gli angeli che animano la centina sono simili a tanti altri angeli del Bedeschini ma nonostante le eguali fisionomie dalle capigliature morbide, lisciate e boccolute, gli incarnati di porcellana appena rosata il disegno mostra un impaccio che lega la postura delle creature alate .

Bibliografia: A.Leosini 1848 p.150; T.Bonanni 1874, p.74; G.Rivera 1920 p.32; L. Serra 1934 p.20; U.Chierici 1965 p.519; O. Antonini 1997 p.287.

Giulio Cesare Bedeschini, (attr. a)
San Giacomo Minore Apostolo, 1615-18 ca.
olio su tela centinata cm 300x200,
L'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo

Il dipinto, originariamente collocato nella Chiesa di San Domenico, confluì nel primo nucleo del Museo di Arte Sacra della città ed è oggi esposto al Museo Nazionale d'Abruzzo; Moretti (1968) espone l'opera come *inedita* e sostiene l'autografia bedeschiniana, in virtù del confronto con una copia del dipinto (oggi non rintracciabile) che secondo il Sovrintendente evidenziava la differenza di qualità rispetto all'originale esposto del maestro.
Mai menzionato nelle Guide storiche cittadine dove compare ripetutamente segnalato in San Domenico piuttosto un *San Giuda Taddeo* attribuito a Giulio Cesare Bedeschini(A.Signorini 1848; A.Leosini 1848): effettivamente gli emblemi del martirio dei due Santi, cugini tra loroed entrambi divulgatori del vangelo ai confini della Palestina, sono gli stessi, il testo Sacro ed il bastone o lancia. L'ipotesi è dunque che il San Giuda Taddeo citato dalle guide fosse il San Giacomo minore Apostolo oggi al Museo.
L'attribuzione Ottocenetsca ripresa dal Moretti al pittore aquilano è condivisibile e mostra un Bedeschini in fase di affinamento della propria tecnica, alla ricerca di effetti preziosi (la sericità

delle stoffe del panneggio e la raffinatezza del volto) e realistici (l'ambientazione di un cielo nuvoloso squarciato dai raggi della grazia divina).
In questo *San Giacomo,* è facilmente apprezzabile la qualità della sua pittura per la raffinatezza esecutiva che pare aumentare di opera in opera in questi anni centrali del secondo decennio del seicento in cui definisce la propria fisionomia artistica. La datazione proposta nel Catalogo morettiano (1968) 'entro primo decennio' del secolo, non è accettabile alla luce delle nuove conoscenze sul pittore che permettono invece di rafforzare la proposta del 1618-20: l'impianto compositivo iconico, in cui il santo si erge frontale sullo sfondo di una balaustra e sovrastato dai due toscanissimi angeli dalle ali affilate fa supporre l'esecuzione nello stesso giro di anni del *San Francesco di Paola* (sc.n?) conservato nella chiesa omonima e dell'affresco con la *Madonna in trono e Santi* nella chiesetta aquilana di San Sisto (sc. n.?), oltre che per affinità coloristiche con le sue opere spoletine note.
L'angelo incoronante di destra deriva dal *Martirio di San Pietro* del Cigoli (1598, F.Faranda n.27 p.35): per me è da ritenere uno studio autografo di Bedeschini il disegno a due matite (fig.?)conservato al British Museum sotto la dicitura "*after Cigoli*" (acquisito nel 1755 da Sir Hans Sloane). Al Bedeschini riporta la particolarità della rima palpebrale che rende i suoi personaggi così ben riconoscibili (si confronti il *San Giovanni di Capestrano che va alla Battaglia di Belgrado*, sc.n?) ed è da ritenerlo eseguito in una fase di studio più matura, ben combaciante al 1598, data di esecuzione del dipinto, una fase in cui l'uso delle due matite denota l'affinamento della tecnica e la ricerca di effetti coloristici e pittorici per i suoi incarnati, sempre caratterizzati da quest'esasperata ombreggiatura rosata e lucente.

Bibliografia
A.Leosini 1848 p.90;A. Signorini 1848 p.207; V.Bindi 1885 p.90; Gabbrielli Serra 1934 p.?;M.Moretti 1968, p.152.

Giulio Cesare Bedeschini (qui attr.),
matita rossa e nera su carta, mm 270x204.
British Museum Londra.

Giulio Cesare Bedeschini,
Allegoria del Cordone Francescano,olio su tela cm 280x195,
Chiesa di San Francesco, Calascio (L'Aquila)

Il dipinto è in pessime condizioni conservative, allogato in un altare barocco che si presuma possa essere la sua sede originale. L'allegoria del cordone francescano è particolarmente legata alla città aquilana, sia devota a Luigi XI di Francia che finanziò la prima cassa argentea di San Bernardino, che al culto francescano, fomentato anche dalla presenza di Felice Peretti durante il suo noviziato. Divenuto Papa, Sisto V fondò l' Arciconfraternita del Cordone di San Francesco nel 1585. Nel dipinto il Bedeschini pare voglia raffigurare la virtù salvifica del cordone di San Francesco, con

Luigi di Francia che lo riceve dal Frate Francesco di Paola, noto per i suoi poteri taumaturgici: l'episodio della guarigione spirituale di Luigi XI celava in realtà la ricucitura dei rapporti tra Papa (all'epoca Sisto IV), Ferdinando II imperatore e la Francia di Luigi XI. Tale significato pacificatorio assume rilievo particolare nella situazione aquilana del primo ventennio del Seicento quando ancora forti erano le tensioni fra i tre poteri e la voglia d'indipendenza della città dall'Impero spagnolo, gli stessi anni in cui l'ordine dei Minimi di San Francesco di Paola ottiene una sede definitiva in città (sc.n?).

L'intera raffigurazione ricalca esattamente l'impianto compositivo della *Santa Caterina davanti ai sapienti* (sc.n?), dove alla Santa Caterina corrisponde il San Francesco e a Luigi XI inginocchiato il sapiente in ascolto in primo piano. Anche il dipinto di Calascio dipende dunque dalla fase elaborativa del dipinto cigolesco in San Gaggio a Firenze (1603), ancor più aderente alla stesura definitiva del maestro toscano con l'identica gloria angelica e gli astanti tutti anziani. Il Bedeschini affida la differenziazione dei due dipinti aquilani tra loro all'inserimento di particolari desunti sempre da opere del Cigoli, di cui assistette ad elaborazione e stesura: nell'opera di Calascio l'estrema sinistra è chiusa dal paggio di spalle riccamente abbigliato e derivato dall'*Adorazione dei Magi* di Stourehead House (Hoara Collection) datata 1605 (F.Faranda 1986 p.155 sc.66), un espediente compositivo del resto già usato dal Cardi nella tavola Pisana *Cosimo I assume l'abito di Gran Maestro dell'Ordine dei cavalieri di Santo Stefano*(1604-1605), di cui rimane un disegno di studio definitivo proprio del fanciullo ritratto in abiti da chierico (Firenze Gabinetto Disegni e stampe degli Uffizi n.8970 Fr.). Il personaggio in abiti pontificali (plausibilmente Sisto IV) che funge da riguardante deriva dal pontefice dell'*Eraclio che porta la Croce* nel Convento di Santa Croce di Empoli,(1594-1595). Il gesto del braccio sollevato fa ritenere certo il riferimento al dipinto di Empoli, visto che manca nell'analogo dipinto di San Marco a Firenze e la datazione proposta ed accettata fa ritenere che Bedeschini non abbia assistito all'elaborazione del dipinto come nel caso *della Disputa di Santa Caterina*, ma lo abbia visto già interamente, eseguito, considerando che si presume di datare il suo arrivo a Firenze nel 1596. Deriverebbe dunque da uno dei suoi primi disegni di studio sulle opere del maestro toscano, di cui penso di aver rintracciato un foglio autografo, catalogato come copia del Cigoli nel *Print and drawings Department* del *British Museum* a Londra; il disegno a matita rossa, copia fedele dell'*Eraclio* cigolesco di San Marco presenta tratti tipici bedeschiniani nella fattura degli occhi, dolcemente tondeggianti e dalle rime palpebrali delicatamente accentuate, o anche nelle capigliature e nelle barbe degli anziani, morbide e lisciate, che caratterizzano le sue prime opere. A questa prima fase di studio di Giulio Cesare è riferibile l'uso della doppia matita e della matita rossa alla ricerca di effetti pittorici sorretti da un

solido impianto disegnativo (si veda sc.n.).

Giulio Cesare Bedeschini (qui attr.),
Eraclio che porta la Croce, post 1595
Matita rossa su carta, mm360x232
Print and drawings department, British Museum, Londra.

Bibliografia
L.Serra M.R.Gabbrielli 1934 p.105.
U.Chierici 1965 p.519.
L.Monini 2006 p.275.

Giulio Cesare e Giovan Battista Bedeschini,
SS.Protettori, tempera su tela cm150x110 1621-25 ca.
Prov.Museo d'Arte Sacra (da Santa Maria di Paganica), Museo Nazionale d'Abruzzo

La serie dei Santi Protettori conservata al Museo proviene dalla Chiesa di Santa Maria Paganica ed è indubbiamente una serie divenuta tipica della porduzione pittorica a quilana del pirmo trentennio del Seicento su cui è possibile esercitare attribuzioni e distinzioni entro la bottega bedeschiniana. I Quattro Santi protettori della città, emblematici della storia fondativa della diocesi aquilana, per il loro valore iconico e devozionale, sono una serie presente in tutte le Chiese Collegiate e Capoquarto della città; un appunto inedito dell'Antinori permette di circoscriverne la datazione: nel 1621 il Consiglio Municipale Aquilano decise distampare a spesa pubblica la *Vita dei Santi Protettori* dell'Aquila, opera del gesuita aquilano Vincenzo Mastareo; nel 1625 viene ordinata la fattura dei prototipi dei santi protettori in 4 ramini con l'intento di diffonderli ed esporli nei luoghi pubblici (Antinori Antinori A.L, Monumenti e cose varie, vol. XLVII t. 2. C. 948 ss.; c.985) : a questa data si può far risalire l'ideazione e l'inizio della produzione seriale delle quattro figurazioni, appannaggio esclusivo della bottega bedeschiniana. La morte di Giulio Cesare nel 1627 motiva anche la preponderante fattura di bottega nelle serie che si trovano in tutta la città; questa esposta al Museo comprende i due pezzi migliori: il San Massimo, seppur plausibilmente di Giovan Battista ed il San Pietro Celestino che si caratterizza per l'intensità espressiva del santo e la raffinatezza dei bianchi; il taglio ravvicinato e la figura del santo permettono di rapportarlo al *San Gregorio Benedicente* del Fontebuoni di San Gregorio al Celio (1614 circa, De Martino 2006; Pedrocchi 1997 1602-1607 per la dipendenza tra il san grgeoiro dipinto ed il San Gregorio del Cordier, commissionato da Baronio nel 1602; sempre Pedrocchi ritiene che il dipinto di Fontebuoni, assente nella visita apostolica del 1605 sia menzionato in quella del 1626, tuttavia il Mini nella descrizione della basilica del 1605 menziona un dipinto del Fontebuoni nella cappella della Vergine). L'emergenza dei visi bianchissimi dai fondi così scuri in città trovano quale unico precedente l'*Annunciazione* del Finson nella Chiesa di san domenico datata 1613, unico episodio "paracaravaggesco" che giunge in città da Napoli, a rafforzare forse l'interesse del pittore per queste soluzioni pittoriche nella versione più baglionesca e romana.

La scheda di Sovrintendenza riporta come datazione senza alcun apparente motivo , 1610-1620, che mi pare sia correggibile come post 1621 per i nuovi dati riferiti.

Bibliografia
G.Equizi 1957 pp.91-92.
M.Moretti 1968 pp.156-157

Giovan Battista Celio,
Vergine Assunta, Santa Cecilia e San Francesco che riceve le stimmate, olio su tela (m.n.r.), 1621-1626
Chiesa di San Francesco di Paola, L'Aquila.

La chiesa, originariamente intitolata a Santa Maria di Rascino, fu distrutta da un incendio nel 1574 ed i confocolieri vennero aggregati alla vicina chiesa di San Marciano. La chiesetta, così diruta, nel 1618 fu ceduta ai Minimi di Paola, a patto di non mutarne il nome, che ne risarcirono perimetro e coperture aggiungendovi gli altari laterali che vi si trovano ancora oggi. L'intitolazione a Santa Maria di Rascino fu mutata nell'attuale a San Francesco di Paola solo nel 1661 ma le trasformazioni terminarono nel 1898, quando per l'apertura dell'attuale Via XX Settembre si dovette distruggere definitivamente la vicina Chiesa (ex capo quarto) di San Giovanni di Lucoli, baluardo della potente abbazia di Collimento di Lucoli in città, e già ruinata nel sisma del 1703: da San Giovanni nel 1898 venne l'attuale facciata Quattrocentesca (Antonini I 1997) con la lunetta affrescata in epoca chiaramente precedente ed attribuibile anch'essa al Celio, com'è porbabile che provenga dalla Chiesa di San Giovanni il dipinto in questione . L'attribuzione tradizionale riportata dalle fonti è accettabileIl Crispomonti nel 1629 scriveva a proposito del pittore "*G.B.Celio è ancor lui buon pittore , e discepolo di Giulio Cesare Bedeschini: perché è giovane e spiritoso, e facilmente se la vita l'accompagna, è per darsi onore"* :la vicinanza al Bedeschini è evidente nel San Francesco stimmatizzato in secondo piano, mentre sulla ribalta una baglionesca Santa Cecilia da credito all'alunnato presso il pittore romano proposto dal Bindi (1885) che gli attribuisce la bella tela, oggi dalla pellicola pittorica impoverita. L'ipotesi

dell'alunnato baglionesco prende ancor più corpo, considerando il *Giovan Battista pittore dell'Aquila* a Roma, censito nella Parrocchia di residenza del Baglione, San Lorenzo in Lucina, nel 1621 (E. Zicarelli 2005). La materia pittorica del fondo nuvoloso e le testine d'angelo "non finite" ricorrono identiche nello sfondo della *Madonna del Rosario* del Bedeschini (Museo Nazionale d'Abruzzo), o nell' *Immacolata Concezione e Santi* di San Marciano sempre di Bedeschini: questi dipinti bedeschiniani "romani"(si vedano schede) sono databili agli anni centrali del secondo decennio del Seicento, durante cui il Celio dovette essere a bottega dal Bedeschini già pittore affermato in città seppur ancora "alla ricerca" nell'entourage artistico romano, dove potrebbe aver collocato il suo *protegé*, che risulterebbe così a Roma nel 1621. È possibile posticipare la datazione del dipinto a tale anno, e mantenerla entro il 1630, presupponendo che in questo lasso cronologico dovette essere ancora forte l'influenza bedeschiniana dando credito al contemporaneo Crispomonti e alle evidenze stilistiche e figurative del San Francesco.
Al Celio è attribuibile in tal senso anche la lunetta del portale affrescata con l'immagine estatica di San Francesco proveniente da San Giovanni di Lucoli, derivante dal San Francesco che riceve le stimmate del dipinto su tela (Elenco edifici monumentali dell'Aquila, 1927 Ministero della Pubblica Istruzione, Roma 1927 p.82).

Bibliografia

C.Crispomonti ms.1615-1629, L.III;A.Leosini 1848 p.;V.Bindi 1885 p.90;O. Antonini 1997, I p.287;E. Zicarelli 2005 p.43.

Baccio Ciarpi (e Simone Lagi?) ,
Presentazione della Vergine al Tempio, olio su tela m.5x2,25, ante 1625
III altare navata sinistra,
Cattedrale di San Massimo (prov.altare Ciampella in Santa Maria di Cascina-diruta), L'Aquila
Iscr.:SUMPTIB.AEDIFICII ECCLESIA COMM.CASCINAE.D.I.V.D.°FRAN.^{CO} MARIA CIAMPELLA ARCHIPRESBITERO ET FLAMINIO CASCINA PROCURATORE

Nel 1621 l'ecclesiastico aquilano Giancarlo Simeonibus dispone per testamento il lascito del dipinto della *Presentazione della Vergine al tempio* alla Chiesa di Santa Maria di Cascina, dove

aveva servito fino ad allora come arciprete (A.s.AQ, Notaio C.A. Pandolfi, b.440 23 novembre 1621). Qualche anno più tardi, nel 1625 Lucrezia Ciampella, moglie di Scipione Carli, nel suo ultimo testamento rogato dal notaio aquilano Francesco Bassi (As.Aq., 24 marzo 1624) fondò e dotò un beneficio ecclesiastico nella cappella di famiglia in Santa Maria di Cascina, già intitolata alla Presentazione della Vergine (E.Mariani Ms.s.d.) facendo supporre che il dipinto fosse del Simeonibus, già in loco e dunque eseguito ante 1621: le ridottissime dimensioni della Chiesa e l'imponenza della tela non permettono di ipotizzare l'esistenza di due dipinti di egual soggetto anticipandone la data di esecuzione fino ad oggi ritenuta la fine del terzo decennio del Seicento. Fin dalla prima apertura critica sul pittore (F.Sricchia Santoro 1975 II) la grande tela veniva così datata e ritenuta pittoricamente affine ai modi di Pietro da Cortona di quegli anni per le tele Mattei e Sacchetti con brani che mostravano gli esiti neoveneti cari al pittore stesso dopo il suo arrivo a Roma nel 1613. Sulla stessa scia si pone Prosperi Valenti (1981) che per le opere di fine terzo decennio parla di "caravaggismo riformato toscano"(Prosperi Valenti Rodinò 1985). Assente dalla bella voce biografica curata da G.Papi in occasione della storica mostra sul Seicento Fiorentino del 1986, lo stesso studioso inserisce la grande tela nella voce biografica del 1988, e ripetendola in occasione della mostra di Cortona del 1997, la data alla fine del terzo decennio del Seicento definendola di "aggiornata qualità" rispetto alle tele aquilane del pittore in Santa Giusta (G.Papi 1988;Idem 1997).A voler ben guardare l'impianto compositivo del dipinto, la suggestione più evidente è la grande pala del Barocci per la Vallicella, interpretata con sapienza luministica e pittorica nel San Gioacchino, nel pastore in primo piano e nella fanciulla accasciata con la cesta delle offerte, con un fare prossimo ai modi della prima generazione di caravaggeschi romani e veneti post 1607 (Borgianni, Saraceni e Elsheimer) che già evidente in nuce nella Cappella Santorio in Laterano, nelle tele di Santa'Ambrogio della Massima e di Santa Lucia in Selci, qui prende una forma più convinta, sempre in linea con la pittura intimista ed affettiva devozionale che lo caratterizza. Scalare la datazione alla fine del secondo decennio del Seicento giustificherebbe la presenza nel dipinto di fisionomie che esulano dal repertorio del pittore, quali i chierici reggi torcia ed il visetto della giovane Maria, che paiono da attribuire piuttosto al Lagi, suo collaboratore in questi anni e presente in città, e che ricompaiono negli piccoli riquadri ad affersco dell'altare in stucco contenente il più celebre *Battesimo di Costantino* in San Silvestro.
Ricordata in Santa Maria di Cascina nell'antico opuscolo manoscritto *Notizie di pitture e sculture nelle Chiese dell'Aquila raccolte dopo il terremoto del 1703 e propriamente nel 1718* (A.S.Aq, Fondo Dragonetti de Torres in carte sciolte) insieme ad un'altra tela raffigurante San Francesco Saverio e nessun' altra opera oltre gli affreschi primo500schi, nel 1848 la tela era ancora collocata sull'altare di Santa Maria di Cascina, offuscata da pesanti vernici (Leosini 1848 p.87); agli inizi del '900, quando la Chiesa venne definitivamente chiusa a causa di gravissimi danni strutturali e del degrado dovuta all'incuria, venne collocata in San Massimo sull'altare della storica Nazione dei Milanesi, quando la *Natività* che lo adornava venne trasferita nel costituendo Museo d'arte sacra. Con questa definitiva attribuzione è inserita nell'ultima Guida sulla Cattedrale aquilana con una buona riproduzione dell'immagine, seppur pubblicata in controparte(D'Ascenzo 2000 p.38) prima del restauro curato ad opera della Sovrintendenza nel 2008.

Bibliografia

Notizie di pitture ...1718;E.Mariani, s.d.t.II c.327 v.;A.Leosini 1848 p.87;A.Signorini, La Diocesi 1868 p.194;V.Bindi 1885 p.257;R. Cavarocchi 1901 p.15;L.Serra 1929 p.128;L.Serra 1934 p.13;F.Sricchia Santoro 1975 II p.21 fig.8;S.Prosperi Valenti Rodinò 1983;G.Papi 1997 p.191;R.d'Ascenzo 2000 p.38.

Baccio Ciarpi,
Martirio di Santa Giusta, olio su tela 2,50x1,80,1628-1631.
Capp.De Torres -oggi Del Poggio-, S.Giusta, L'Aquila
Martirio di San Giacomo olio su tela 2,50x1,80, 1628-1631 ca.
Capp.Manieri, S.Giusta L'Aquila

I due dipinti, di identiche dimensioni, vennero commissionati unitamente al Ciarpi dal preposto della Chiesa, Angelo Dragonetti, come risulta dalle lettere del 1628 e del 1631 del pittore al prevosto e conservate da Leosini che ne forniva la trascrizione (1848) riportata in Appendice documentaria. Nel 1628 si era ancora allo stato dei disegni preparatori, ancora introvati, mentre in quella del 1631 si era in fase finale di esecuzione. Già nel 1718, *Notizie di pitture e sculture nelle Chiese dell'Aquila raccolte dopo il terremoto del 1703 e propriamente nel 1718:Un quadro di Santa Giusta nella cappella di famiglia de'sig.ri Alfieri con diverse figure a mano destra del capo altare; e un san Giacomo con diverse figure a mano sinistra del capoaltare nella cappella dei sig.i Maneri opere amendue di Baccio Ciarpi,* i dipinti sono collocati separatamente nelle cappelle absidali. Nel 1848 Leosini lamentava che lo sporco infiacchisse "la moderata vivacità delle tinte".

Il primo cenno critico di Sricchia santoro (1975 II) non è certo lusinghiero indicando le due tele come un momento assoluto di caduta del pittore che attingerebbe a piene mani ancora dal repertorio tardo manierista "dove un accenno di impostazione lanfranchiana a moti diagonali e rapide illuminazioni è miserevolmente sommerso in un insieme sconnesso mal puntellato da zeppe manieristiche…che si vorrebbero attribuire all'intervento di qualche povero collaboratore". Su questa stessa linea si è posta la letteratura successiva (S.Prosperi Valenti Rodinò 1981 p.; G.Papi 1997 p.191). Come spiegare questa caduta repentina e momentanea, precedente alla ripresa della tela di Pedona del Ciarpi salutata come interpretazione prebarocca del proto classicismo fiorentino (M.Lanfranconi 1999)?

Mi pare accettabile l'ipotesi che propongo qui per la prima volta e cioè che l'adozione di iconografie tardo manieriste dipenda da questi elementi: del 1626 è una lettera di Decreto Vescovile che certificava l'arrivo in chiesa delle reliquie di Santa Giusta e S.Giustino (F.Murri 1997 p.55), nel 1628 il prevosto Dragonetti scriveva all'aquilano Scipione Gentile a Roma affinché si interessasse presso la Sacra Congregazione dei Riti per l'inserimento nel martirologio romano dei martiri sipontini tra cui Santa Giusta e San Giustino, ottenendone nel 1631, in tempo per la fine dei dipinti del Ciarpi, l'istituzione della festa di Santa Giusta in tutta la diocesi il 1 agosto erano state traslate in Chiesa cioè che le composizioni di entrambe le tele venissero elaborate in accordo con il prevosto Dragonetti che in quegli stessi anni seguiva la pratica per l'inserimento nel Martirologio romano baroniano.
La volontà d'inserimento della santa nel martirologio baroniano, quasi a mo' di riconoscimento ufficiale della protettrice del territorio, ha indotto il pittore, forse d'accordo con il committente ad adottare l'illustrazione didascalica dei martiri dei due santi, cara al revival paleocristiano di fine 500, inserendo le scene di martirio sul proscenio inquadrandole in più moderne soluzioni che nel 1628 Pietro da Cortona andava sperimentando per il *Martirio di San Maurizio* in Vaticano, dove architetture, piani e sfondi rimandano più che altro al Poussin di qualche anno precedente (*Martirio di Sant'Erasmo*, perso di cui rimane il disegno preparatorio). Mentre la tavolozza terrosa e rossastra del *Martirio di Santa Giusta* prossima all'incendio è ancora retaggio del precedente decennio neoveneto, l'ambientazione azzurrina ancora vagamente percepibile sotto lo spesso strato di sporco del *Martirio di San Giacomo* rende bene l'idea. Oltre le ridipinture che appesantiscono soprattutto il dipinto di Santa Giusta mi pare sia proprio quest'incompatibilità tra la volontà ferma e didascalica dei gruppi sul proscenio e le profondità mal intese dei piani che rendono le due composizioni forse "un insieme sconnesso mal puntellato da zeppe manieristiche" (F.Sricchia Santoro 1975 II). È possibile interpretare i due dipinti sia come una riprova del continuativo rapporto della città con Roma che correva sul filo dell'oratorio Filippino, che come il primo concreto tentativo del Ciarpi di adeguarsi al classicismo barocco degli anni Trenta del Seicento che andava elaborandosi a Roma nella cerchia Barberiniana, un tentativo che trovò una miglior sistemazione nelle arcaistiche pale di Pedona e di Barga e che a L'Aquila il pittore lascia nella persa tela di San Michele dei Cappuccini descritta dal Leosini come una *Vergine con Santi*, e meglio specificata nell'op.ms. Dragonetti De Torres come la *SS.ma Concettione, S.Francesco e S.Michele in piedi con diversi angeli opera di Baccio Ciarpi.*

Bibliografia

A.Leosini 1848 p.160;F.Murri pp.74-75,79;F.Sricchia Santoro 1975 II p.21;G.Papi 97 p.191.

Bottega di Francesco Albani (Giacinto Campana qui attr.)
Ecce homo, olio su tela cm 140x185, 1633-36.
Prov.Chiesa della Beata Antonia, Museo Nazionale dell'Aquila

Le vicende del dipinto sono alquanto oscure visto che il Leosini (1848) menziona sull'altare maggiore della Beata Antonia ancora il dipinto 400sco dell'Alunno ora alla National Gallery di Londra. Antecedente al Leosini, la Miscellanea manoscritta del Fondo Dragonetti de Torres a c.37 segnala un *Ecce Homo* nella Chiesa di San Girolamo, mentre sull'altare dell'Eucarestia si trovava ancora il polittico 400sco. La Chiesa di San Girolamo ebbe vita travagliata fino alla distruzione, facendo supporre che il dipinto possa essere transitato nella Chiesa della Beata Antonia. Dopo che nel 1862 Chiesa e Monastero vennero adattate a caserma ed alloggi per truppe (Morelli 1971), nel 1868 il dipinto emiliano comparve nel primo inventario del Museo Civico Aquilano (con la specifica sulla provenienza dalla Chiesa del Monastero dell'Eucaristia); Serra (1934) lo segnala in Municipio *"Sala dei matrimoni" n.202* da dove poi è giunto nel Museo Nazionale. L'attribuzione tradizionale è a "pittore napoletano del '600" ma il Bologna segnala a Moretti l'attribuzione al bolognese Francesco Albani (Moretti 1968). Il dipinto, dal forte valore iconico, è una copia fedelissima della tela romana della Galleria Colonna, citata per la prima volta negli inventari del Cardinal Girolamo I Colonna. Le datazioni dell'originale Colonna in letteratura vertono tra la metà del terzo decennio del Seicento, 1625(Boschetto 1943) e gli anni intorno al 1635 (Van Schaack 1969), quando ormai l'Albani è definitivamente rientrato a Bologna e Girolamo I Colonna diviene Arcivescovo della città felsinea (1632-1645). Il dipinto dell'Albani in Galleria Colonna è citato per la prima volta nell'Inventario del 1648.
La famiglia Colonna era presente sia in città che nel contado fin dal Cinquecento, ma in particolare Pompeo, figlio di Pierfrancesco di Zagarolo Principe di Gallicano, visitò L'Aquila una prima volta con la moglie Lucrezia di Iñigo D'Avalos nel 1633 e rimase talmente affascinato dalla città e dalla sua aristocrazia

che promosse una prima campagna di ammodernamenti estetici per il teatro cittadino. In questa prima puntata aquilana rappresentò egli stesso il *Pastor Fido* del Guarini e dopo una permanenza prolungata decise di stabilirvi la propria residenza nel 1639; due anni dopo ottenne l'incarico di Presidente della regia Udienza degli Abruzzi appena costituita, manifestando una chiara tendenza filofrancese che gli procurò non pochi guai con le alte cariche spagnole, ma spiega meglio la scelta di un dipinto dell'Albani per una sua dotazione ecclesiastica in città, ricorrendo forse al parente Cardinale e Arcivescovo di Bologna Girolamo. C.R.Puglisi (1999) a ragione ne parla come di copia di bottega, come lasciano supporre le misure identiche all'originale Colonna e soprattutto la maggior trascuratezza di pennellata nel volto del Cristo, mentre gli angeli laterali mantengono l' eleganza tipica dell'Albani .Le precisazioni cronologiche di C.R.Puglisi circa la bottega bolognese dell'Albani permettono di ipotizzare quale autore del dipinto il bolognese Giacinto Campana, già noto come copista del Reni e passato negli anni Trenta del Seicento nella bottega dell'Albani: oltre l'affinità stilistica con il poco che si conosce del suo fare pittorico, rileva a favore dell'attribuzione che il Cardinal Santacroce, già nunzio apostolico in Polonia, chiedesse nel 1637 all'Albani stesso di spedirvi l'allievo in qualità di pittore di corte (Arfelli 1961). A questa valutazione del Campana non dovette essere estraneo lo stesso cardinal Cosimo De Torres, coetaneo del Santacroce e già come lui nunzio in Polonia, tale per cui potrebbe aver suggerito al Colonna il nome del pittore attivo nella bottega dell' dell'Albani.

.

Bibliografia

G.B.Manieri 1918 n.201;M.R. Gabbrielli L.Serra 1934 p.42;M.Moretti 1968 p.109;M.Morelli 1971 p.112, 114 e n.199.;C.R.Puglisi 1999 p.167.

Catalogo dei dipinti della Diocesi extramoenia dell'Aquila

Avvertenza per il lettore

Il progetto di ricerca ha avuto come obbiettivo principale la ricostruzione del contesto storico artistico dell'intera Diocesi aquilana, i cui confini amministrativi coincidono con l'antico contado e che l'infeudamento spagnolo del 1534 aveva solo fittiziamente scisso in due entità distinte: città e contado rimasero un *unicum* indiviso anche dal punto di vista culturale, seppur le località extramoenia furono penalizzate da una minor attenzione ai portati artistici da parte dei nuovi feudatari.
L'intera area è caratterizzata oggi da una densità di popolazione molto bassa dovuta anche all'estensione notevole del territorio, oggi tristemente noto come l'insieme dei 46 comuni del cratere sismico del 6 aprile 2009: questa caratteristica ha determinato lo stato di abbandono di opere in Chiese pressoché chiuse, anche per mancanza di religiosi che ne amministrino il culto. Il sisma ha reso definitivamente inagibile la quasi totalità di questo patrimonio che viene esplorato in quest'occasione per la prima volta.
Alla data del sisma il censimento delle opere era stato già effettuato sui cataloghi della Soprintendenza competente, avvalendosi del progetto nazionale Art Past, grazie a cui è stato possibile recuperare il materiale fotografico censito dopo i primni mesi di emergenza assoluta. Solo l'impegno e la buona volontà di funzionarie come la Dott.sa Veronica De Vecchis dell'Archivio catalogo e Dott.sa Barbara Dell'Orso dell'Archivio fotografico BSAE ha reso possibile la presentazione di questa parte di lavoro, in cui sono state inserite negli ultimissimi giorni della stesura della redazione finale le foto di opere provenienti dal "cratere sismico", per cui la schedatura che si propone è necessariamente più sintetica della sezione di catalogo precedente. A loro va il mio più sentito ringraziamento e l'augurio che questo lavoro possa aiutare la rinascita di un territorio che merita rispetto e attenzione, non perché zona sismica alla ribalta delle cronache, ma per una bellezza ed un valore che gli appartengono e hanno motivato questa Tesi sin dall'inizio ed in cui il sisma è stato "solo" un tragico accadimento di percorso che ha rallentato il lavoro.

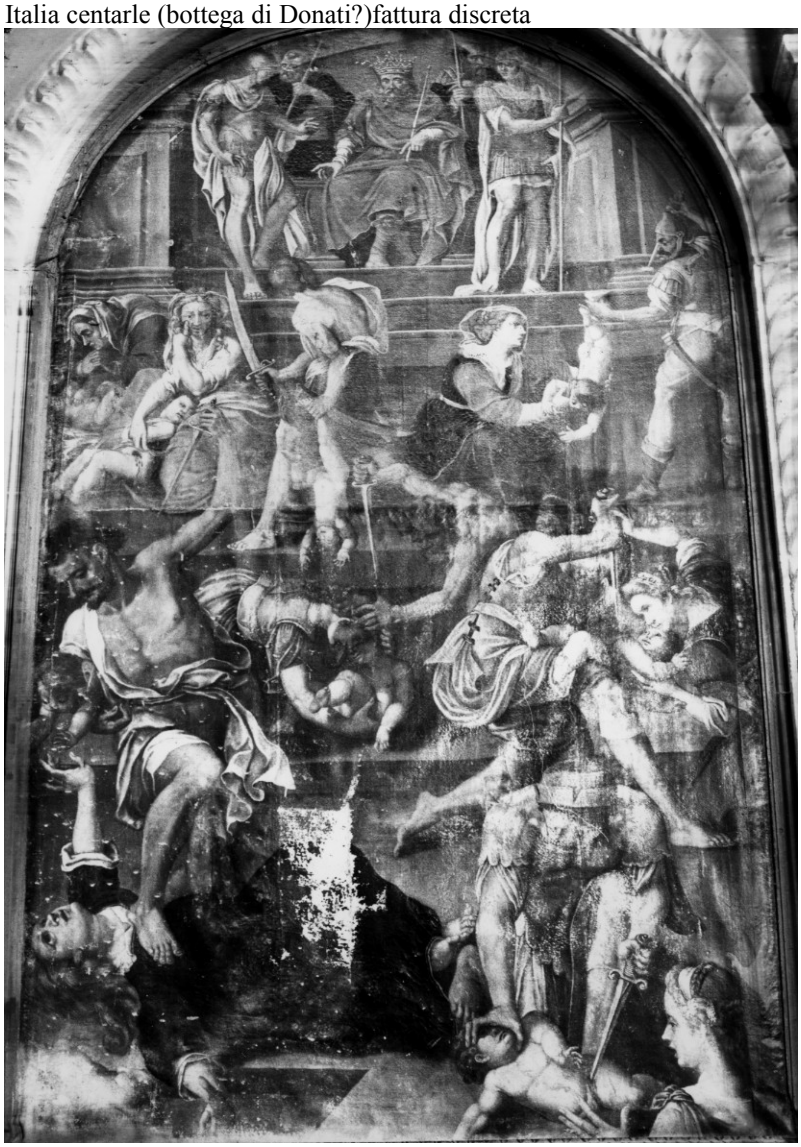
Colli, fraz. Di Barete (L'Aquila),
Chiesa di San Sabino,
Polittico di Tobia de Cicco (Cicchini), cm 400x300

Ultima Cena, olio su tela cm 250x165
Santa Margherita d'Antiochia cm 130 cmx69
San Sabino cm 130 x69
Gesù nell'orto dei Getsemani, m.n.r.
Gesù caduto sotto la croce, m.n.r
Gesù al calvario, m.n.r

Altare maggiore polittico di 6 elementi in Scipione Verterio 4 novembre 1582: nell'atto il pittore si impegnava per una *Natività* sostituita dall'Ultima Cena. L'atto venne stipulato dla poittore con i procuratori della chiesa di San Giuliano. I laterali sono Santa margherita (bedeschiniano) e. Due quadretti sui laterali: Gesù nell'orto dei Getsemani e Gesù caduto sotto la croce. Nella lunetta gesù al calvario.
Ultima cena 1 cm 250x165: la scena è impostata su una diagonale accentuatissima quasi tinotrettesca. Sullo sfondo sotto il colonnato "gigante" che incornicia la scena Gesù lava i piedi a San pietro
Barete Chiesa di San sabino, I altare parete dx in pietra con due colonne lisce mis 173x146. È dipinto in 4 scomparti : centarle con madonna del rosario, a dx sant'erasmo e a sx l'angelo. A questa stessa mano si attribuiscono i dipinti della chiesa di asn Martino (mis 275x450) La pittura che incornicia la nicchia e sovrasta la ridotta in dimensioni mensa d'altare è costituita da colonne binate impostate su avancorpi che reggono fregio e timpano entro cui stanno le due nicchie (finte) con Sant'erasmo e angelo) e inquadrano la vera nicchia centarle il cui fondo è dipinto. La nicchia

con la madonna del rosario è sciupatissima e ridipinta illeggibile ma reca una data che pare 1579. Il ssant'Erasmo, meglio tenuto rimanda alla monumentalità della figura che ritroviamo da sant PSirito in Sassia ai due Santi in san Silvestro. L'Angelo custode nel viso e nei capelli miracolosamente intatto dalle ridipinture paesane si fa apprezzare per il modellato (iscrizione OBSERVA ET AUDI VECEM EIUS EXO (DUS) 23)
I dipinti della chiesa di san martino, avvicinati a quelli di san sabino, riprendono modi e forme del coro della beata antonia ma sono entrambi rovinatissimi. Quelli di san martino hanno uhna madonna e santi centarli affiancati d asan Bernardino e sant'antonio di padova inquadrati in una grandiosa finta architettura arricchita dai consueti panneggi rossi con tendaggi e nappe.

Cagnano
Chiesa di SS. cosma e Damiano (Fraz. San Cosimo di cagnano Amiterno)
OA217352, olio su tela Syrage degli innocenti olio su tela 250x145 neg.aq270578 attr. XVI secolo Italia centarle (bottega di Donati?)fattura discreta

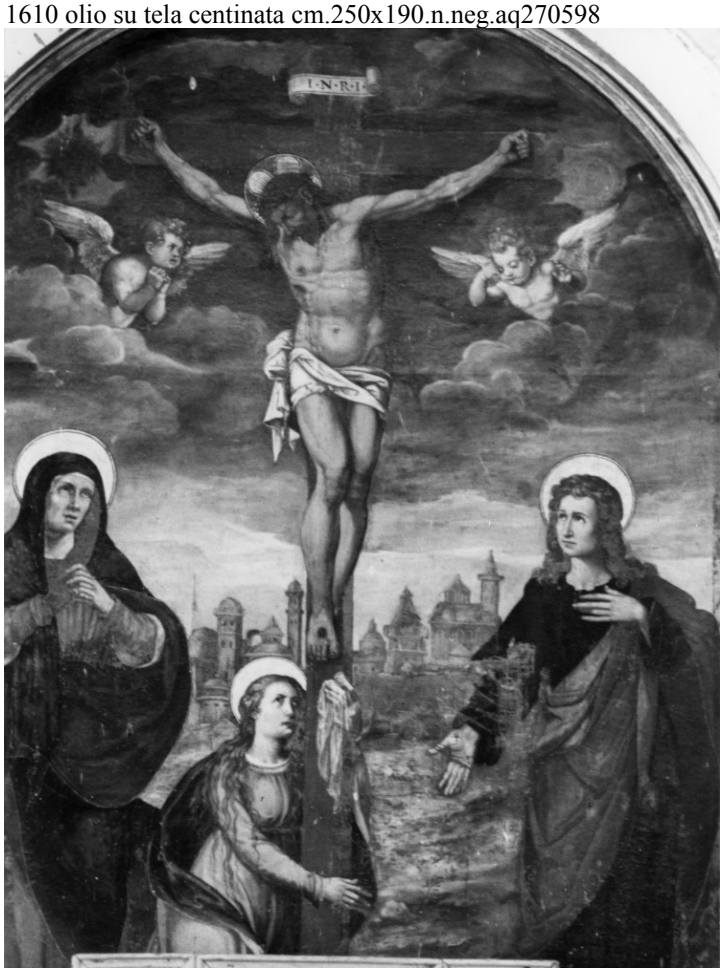


A cesura è attribuita una strage degli innocenti spesso confusa con quella di bedeschini…è segnalata in Cattedrale: questo sembra un diopinto cesuriano ritoccato nel seicento: insolita l'impgainazione in cui la gradinata che culmina nella centina con salone funge da espediente prospettico

olio su tela madonna del Rosarioe e Santi Domenico e Ctareina attr.XVII sceolo Italia centrale. Parete sx II altare mis.233x171 .
l'impaginato dei misteri del rosario muta ardicalemnet rispetto alle tele di egual soggetto di scuola cesuriana più assimilabili all'impaginazioen dei retablo: gli ovali sospesi nella fascia superiore richiamano la soluzione di monaldi nella Madonna di Certaldo)

Altare maggiore con 4 tele: SS.trinità in cimasa(mis.n. ril.)- Annunciazione san carlo Borromeo e San giovanni battista. Nonostante l'imponenza del complesso la afttura è provinciale pesantemente ridipinta

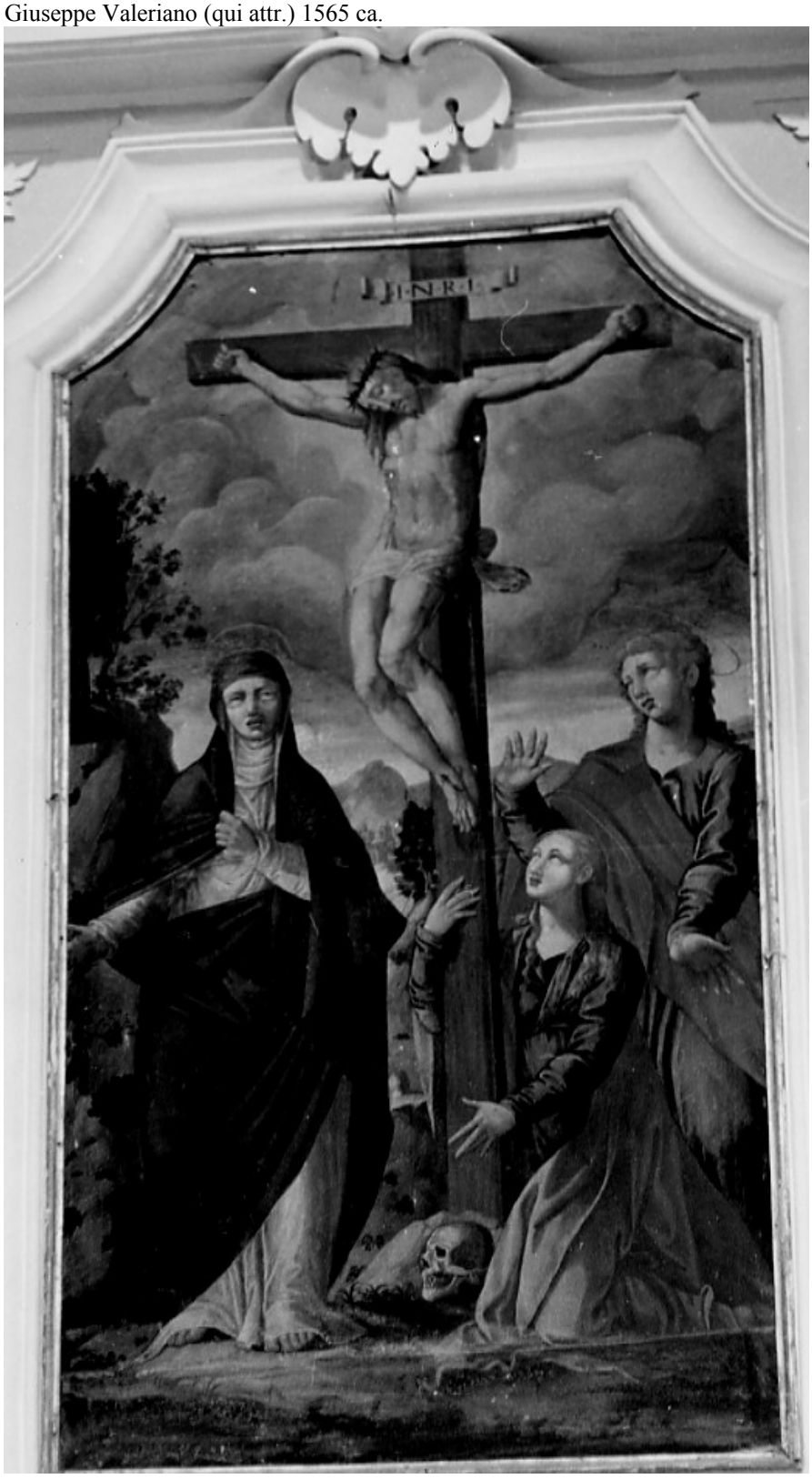
Crocifissione di Cristo con Madonna Maddalena e San Giovanni. Derivata da crocifissione cesura ma sicuramente modernizzata con una maddalena più venustiana. Su par.dx IV altare dat.1590-1610 olio su tela centinata cm.250x190.n.neg.aq270598



Civitaretenga (fraz. Navelli)
Chiesa di San Salvatore, Cristo in trono madonna angelo e santi in oa attr. XVII-XVIII secolo in realtà è sfacciatamente Cardone Cesura al momento della tela di ognissanti in oratorio

La tela è collocata su curva muro absidale e viene datata precisamente 1690-1710. Olio su tela cm.210x210

Giuseppe Valeriano (qui attr.) 1565 ca.



Bibliografia
-inedito

Casentino(fraz. Di sant'eusanio forconese)
Chiesa di san giovanni Evangelista
olio su tela pittura oartoriana roncalliana con santi dal panneggio ampio. Santo Antonio da padova olio su tela mis.215x128
Autore di brani del ciclo di San clemente per la vegetazione data sul fondo con macchie liquide e trasparenti di colore

Castello fraz. Di Fagnano alta
Chiesa di S. Pietro e S. Maria
Giovan battista Bedeschini
Immacolata con San Giuseppe e Sant'Antonio, oli su tela Mis.175x127in cui Immacolata e Angeli sono di giulio cserae Bedeschini i santi in basso sono forse del fratello. Forte influsso delle iconografie delle Immacolate fiamminghe menrte gli angeli riportano al San giacomo minore e al san franeccso di paola, nonostante al composizione sia meno libera. Mis.175x127 (datta in oa XVIII sec.)n.neg.aq224778

Fontavignone(fraz. Rocca di Mezzo)
Chiesa di santa maria Assunta,
Tommaso di Bernardino Aquilano, Giulio Cesare Bedecshini, Giovam Battista Celio
Assunzione della Vergine olio su tela cm 258x194
a tratti bedeschiniana con tratti romani più avanti cronologicamente nella fascia alta.in base domina controriforma toscana di fine 500.

Fontecchio
Santa Maria della Pace
Giovan battista e Giulio cesare Bedecshini,
Vergine in trono con bambino e Santi in deposito temporaneo Depositi castello dell'Aquila mis.296x202 (San Bernardino, San giorgio San francecso, San michele arcangelo).

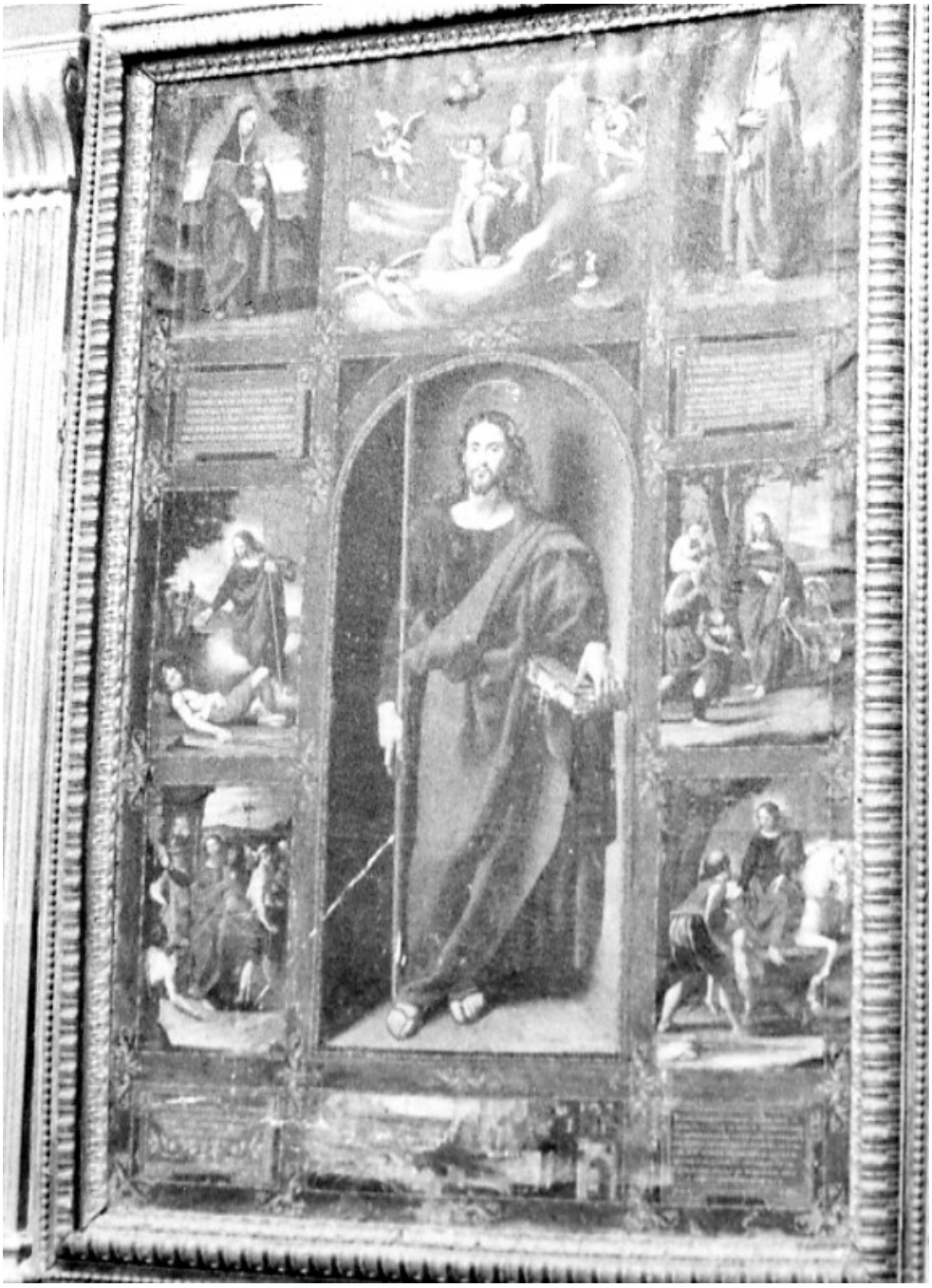
Fontecchio
Santa Maria della Pace
Giulio cesare Bedeschini (firmato nel cartiglio in basso al centro)
Olio su tela Vergine in trono con bambino e Santi in canonica. la compagna della precedente firmata e al centro reca quale fulcro compositivo l'angelo suonatore di tanzio a Pescocostanzo mis.212x149 con firma in lettere capitali in basso al centro neg.aq 22736

Fontecchio
Santa Maria della Pace
Giovan battista Bedeschini

olio su tela, *Sant'Andrea adora l'animula di Cristo* in gloria con il CrocifissoMis.170x120.

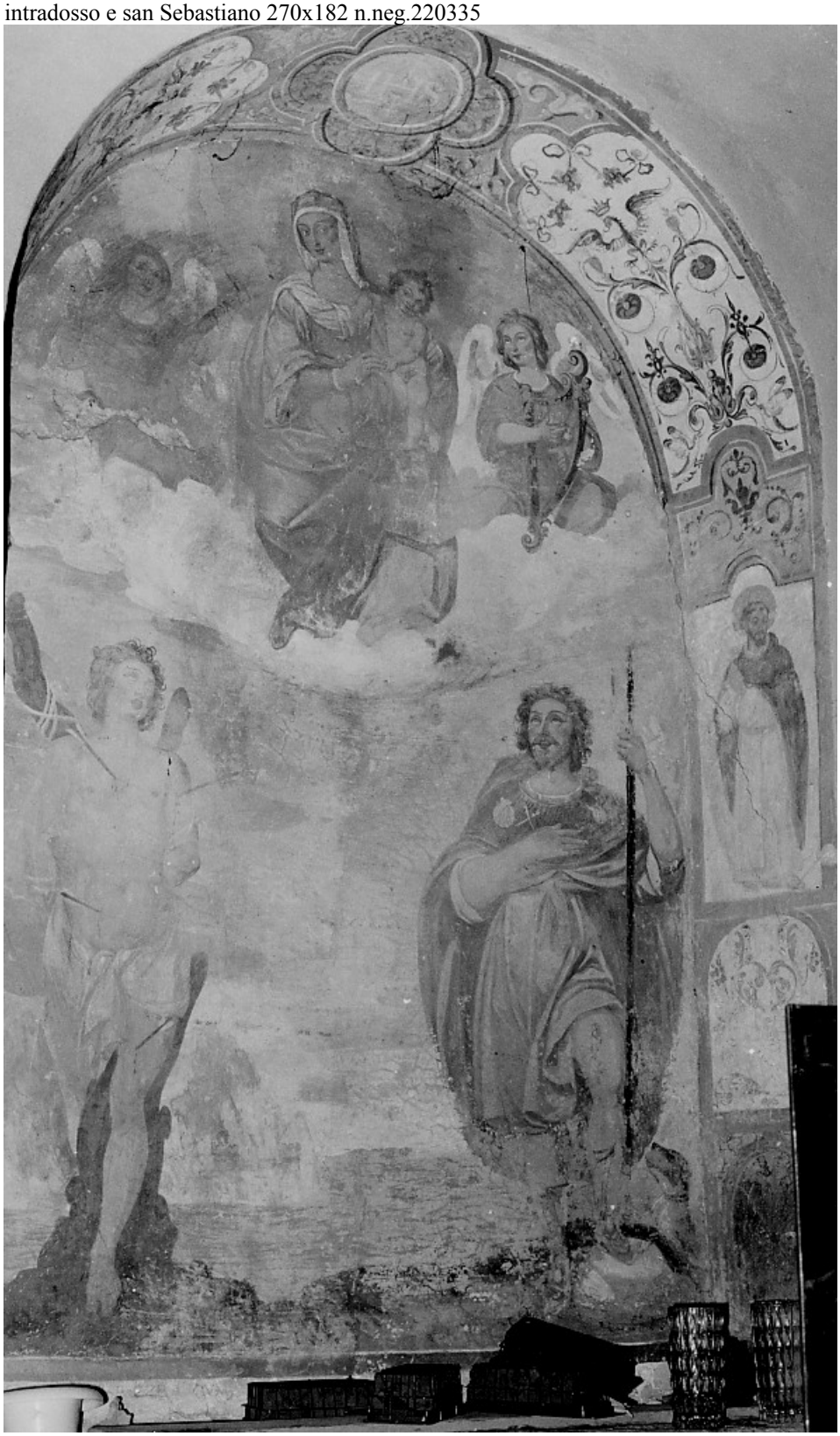
Fontecchio
Santa Maria della Pace
olio su tela con Assunzione della Vergine In abside come terza alzata mis.n.r.

Fontecchio
Santa Maria della Pace
Giovan battista bedeschini
olio su tela a mo di retablo con riquadri con storie della vita di cristo che incorniciano Cristo ritratto a figura intera nella nicchia coma ad es. tela di san clemente transetto destro dattao 1590-1610 neg.aq.209073



San Pio fraz. Di Fontecchio
Chiesa della S.Trinità,
Bottega bedeschiniana
Annunciazione, olio su tela mis.170x150
Post 1613

Forcella
Chiesa di San Donato
Madonna in gloria tra SS.Rocco e Sebastiano affresco navata sx con bel paretito a grottesche in intradosso e san Sebastiano 270x182 n.neg.220335

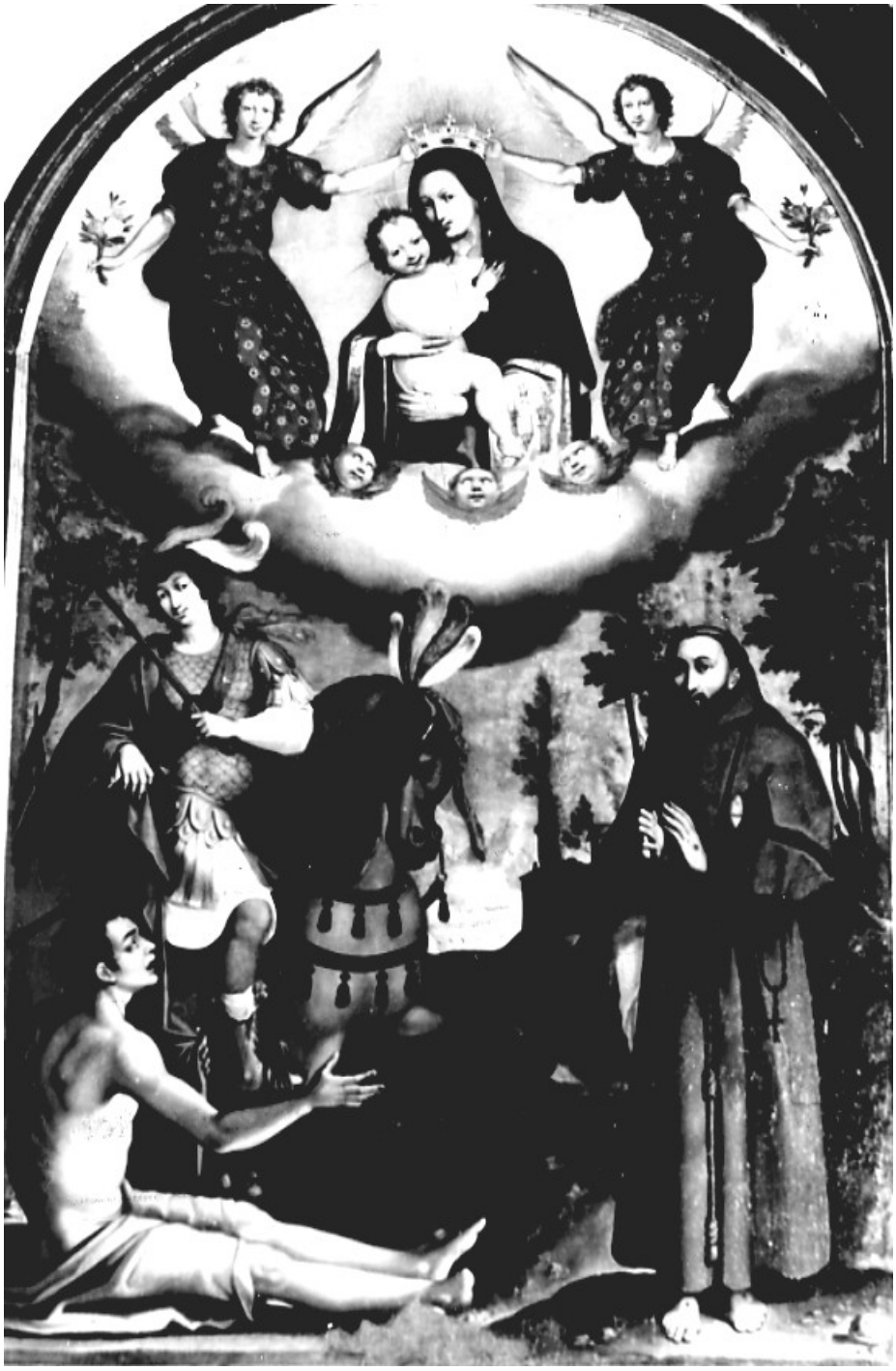


Peschiolo (fraz. Di Lucoli)
Chiesa di San giorgio
Cristo Crocifisso con angeli e santo mis.160x126 (Monaldi o aquilano toscanizzato come in casino Branconio)

Colle fraz. Di lucoli
Chiesa della Beata Cristina
Tommaso di Bernardino aquilano
Olio su tela *David Musico* mis.180x180,

Colle fraz. Di lucoli
Chiesa della Beata Cristina
Cristo deposto con le pie donne e San Carlo Borromeo, attr a Scipione Grasso da Bindi (p.142)e Leosini(p.262), , in presbiterio mis.300x204 su parete sx.

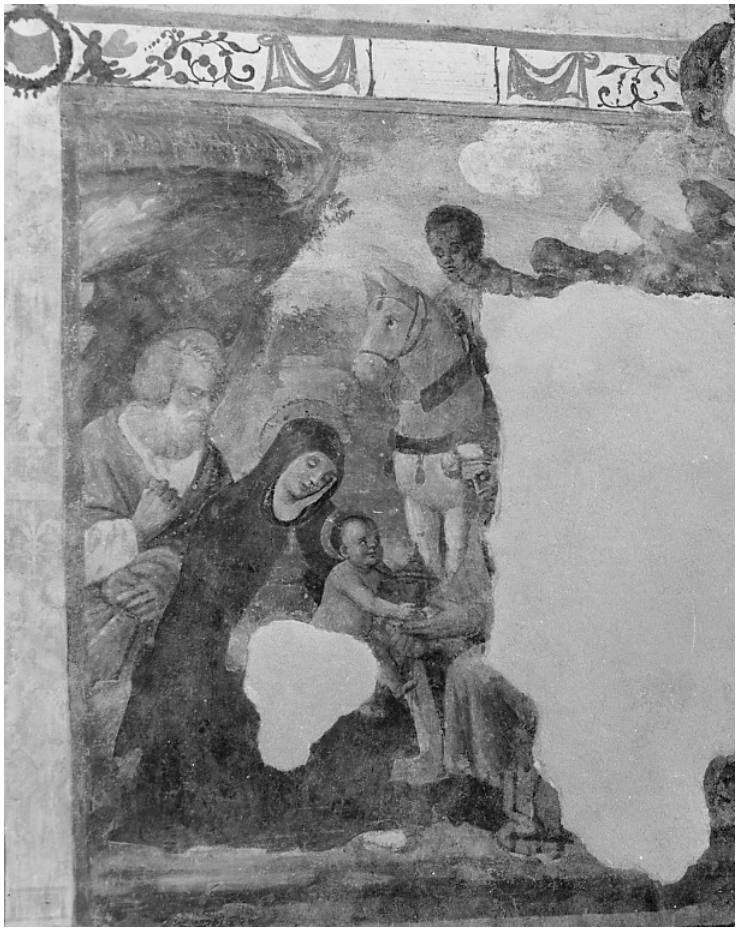
Colle fraz. Di lucoli
Chiesa della Beata Cristina
, *Madonna con Bambino San martino San franecso e angeli* parete dx presbiterio attr. a Scipione Grasso mis.300x204,. attribuzione di Leosini e Bindi

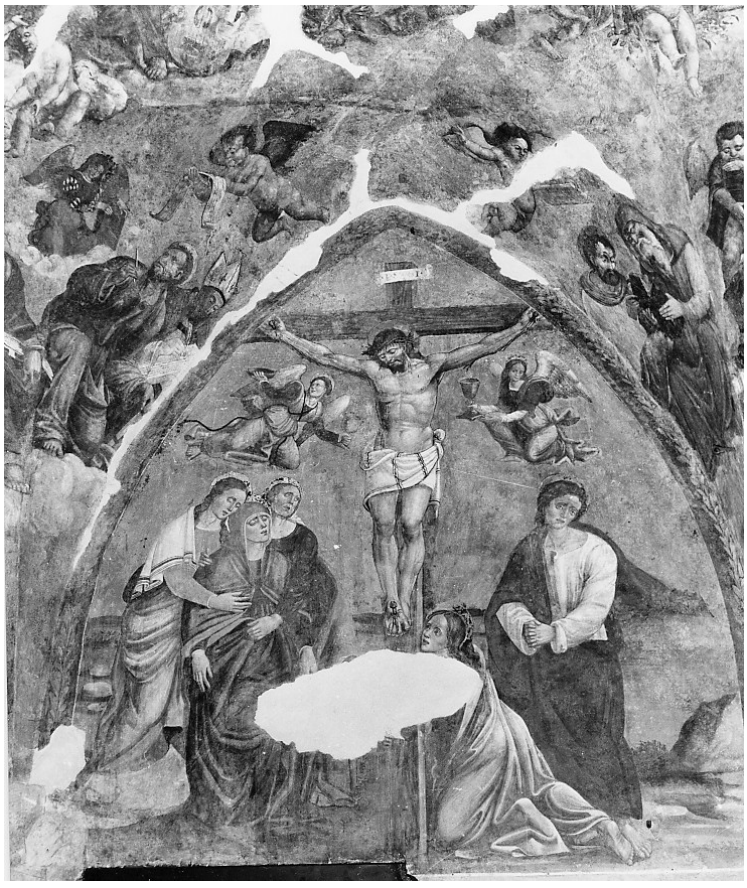


S.Menna, Lucoli
lacerto d’affresco cesuriano
Frammento di circoncisione di Gesù Bambino su fondo scuro con luce argentea cm.150x113 (perciò il totale era notevole).

. Menna fraz. di lucoli
Chiesa di s. Menna,
Giovan Battista Bedeschini
Comunione degli apostoli , olio su tela mis 233x147

Santuario della Madonna d'Appari, Paganica
Francesco e Pierfrancesco da Montereale (e Cola dell'Amatrice?)
Storie mariane, affresco 1540-1550 ca.





Pizzoli
Chiesa di Santo Stefano a Valle.
Ciclo di tele con Episodi della vita di Santo Stefano contenute nella casa canonica.Olio su tela, cm 83x54. Luogo di provenienza Chiesa di santo Stefano a Monte.

I dipinti rappresentano episodi della vita del Santo. I cinque superstiti erano da cornice al dipinto con il Martirio del santo rubato rubato fra il 9 e il 10 dicembre 1980. Dalle foto della tela rubata conservata in fotografico SBAAS risulta la datazione 1612.la schedatura di Tropea riporta Ambito italia
1)Predicazione di santo Stefano
23)Santo stefano al cospetto di Crsito e l'Onnipotente con una moltitudine per cui fors eintercede
4)Santo Stefano al cospetto dell'Imperatore per disoclparsi
5)Il Santo condotto fuori dalla città e lapidato. Paesaggio di sfondo (in questo è più evidente il debito compositivo al Martirio di santo Stefano del cavalier d'Arpino in Santa giusta ma è altresì evdiente come il pittore sia naocra impastoiato in ofrmule taromanieriste tar cesura ei fiamminghi
6)Seppellimento di Santo Stefano (fuori dalle mura della città-sullo sfondo Colonnato imponenet con capitelli corinzi)

(tramatura fitta a spina di pesce)

Santo Stefano risana gli infermi (sfondo con edifici ed architetture)
(tramatura fitta a spina di pesce)

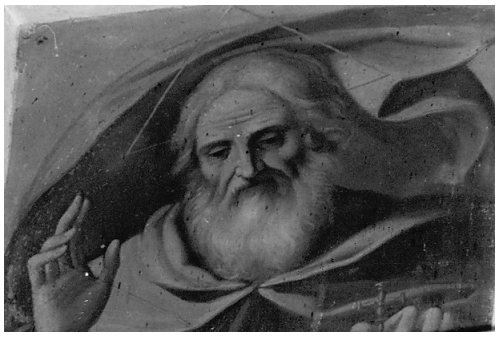
Santo Stefano intercede per la moltitudine
presso la SS.Trinità

(tela atramatura ortogonale)

San martino fraz.Ocre
Chiesa di San martino,
Deposizione dalla Croce, (presbiterio parete sx) iscrizione IOSEPHUS DONATI DE AGLA PINXIT 1600. Mis.293x148
Giuseppe Donati, Deposizione (copia da Barocci della deposizione di Senigallia)
1600

Picenze Poggio
Chiesa di San Giuliano
Madonna con Bambino San giuliano e Santo martire, mis.156x152

Dio Padre benedicente mis.n.r.. teletta superiore altare maggiore
La mano di giulio cesrae è spesso più apprezzabile nei ritratti di vecchio come questo dio Padre benedicente che nelle figura maschiili apollinee che a volte propone, come questo San giuliano



Municipio di Rocca di Cambio
Giulio cesare bedecshini,
Annunciazione, olio su tela m.n.r.1600 ca.

Verificare rapporto con annunciazioni cigoli

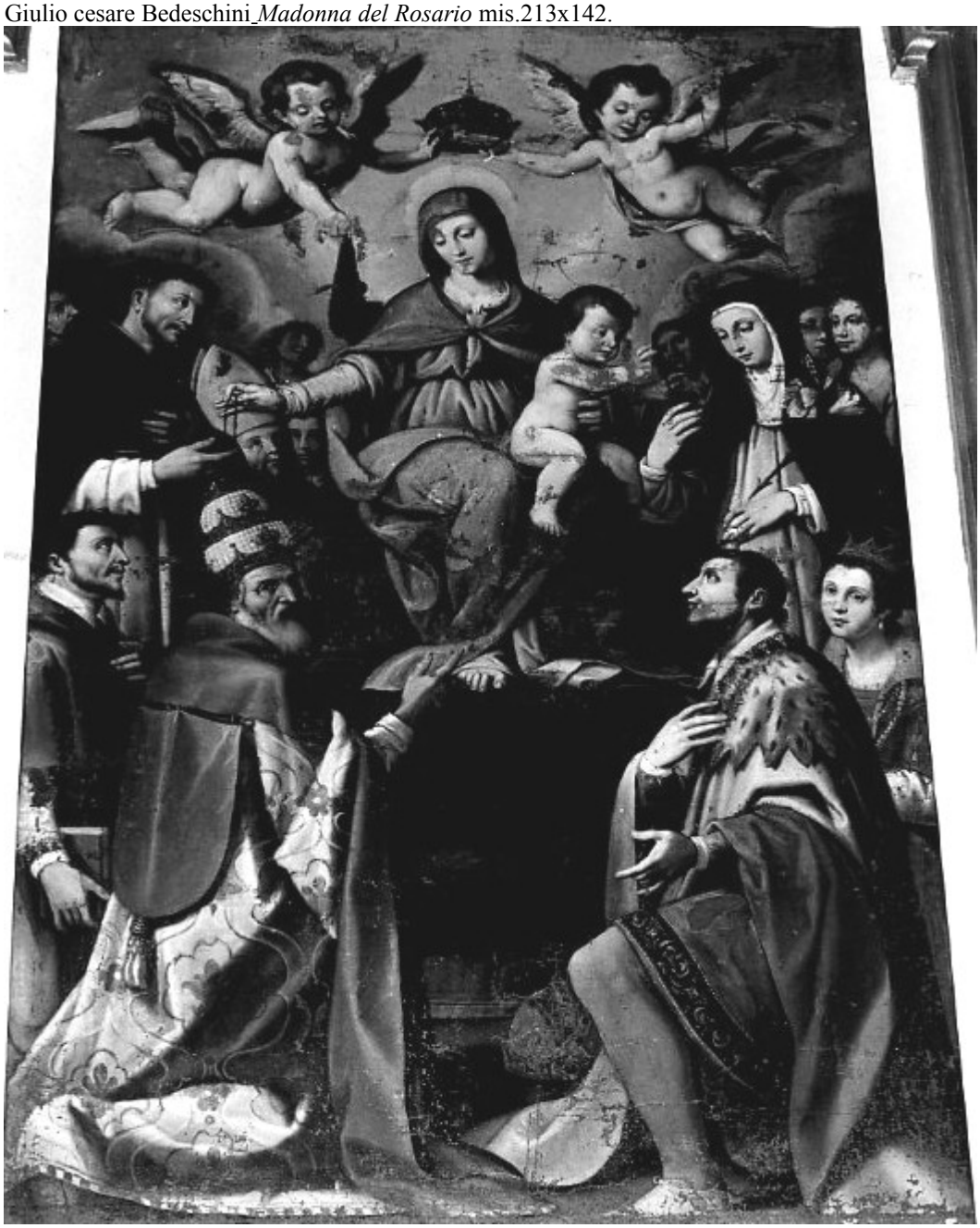
Rocca di Mezzo
Chiesa di Santa maria ad Nives
Madonna con Bambino e santi mis.218x150

Roio Piano,
Chiesa di san nicandro e Marciano,
San Rocco olio su tela su VII altare dxcm 156x126.

Madonna del Rosario ad affresco di buona fattura cesuriana cm 412x169

S. Eusanio Firconese
Chiesa di Sant'Eusanio

Sant'Eusanio Forconese
Giulio cesare Bedeschini *Madonna del Rosario* mis.213x142.

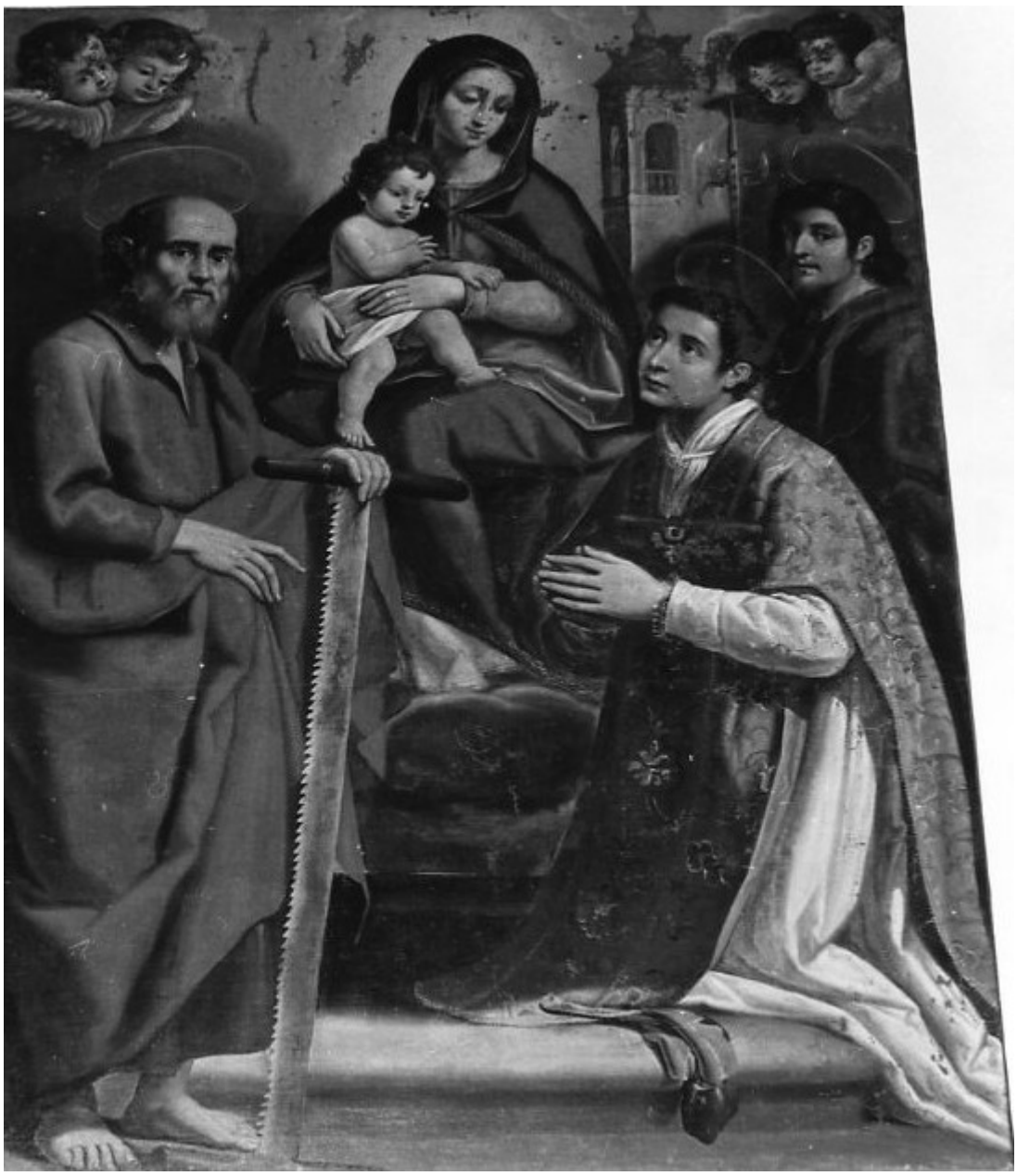


San panfilo fraz. Ocre
Chiesa di San Panfilo.
Cristo cade sotto la croce, mis. 300x345,
Madonna del Rosario e Santi domenicani affresco mis.200x250

frammento di Pietà ad affresco

San panfilo d'Ocre
G.Valeriano 1560 ca.

Sant'Eusanio Forconese
Giulio Cesare Bedeschini OA147978, neg.aq228540. *Madonna con bambino e Santi Simone e Eusanio*. mis.162x122



S. Pio delle Camere
Chiesa di S.Pietro Celestino
Giovan Paolo Cardone, *Trinità* olio su tela 197x145 , ante 1570

Il dipinto è firmato in basso a sinistra. La morbidezza del panneggio ed il viso del cristo lasciano ipotizzare l'intervento di Cesura stesso, ecco perché si data ante 1570. Rispetto alla Trinità di popoli datata 1557, in questo dipinto si respira tutta la valenza iconica e contro riformata che ne fa un perfetto esemplare di "Pittura senza tempo".

Bibliografia
-inedito

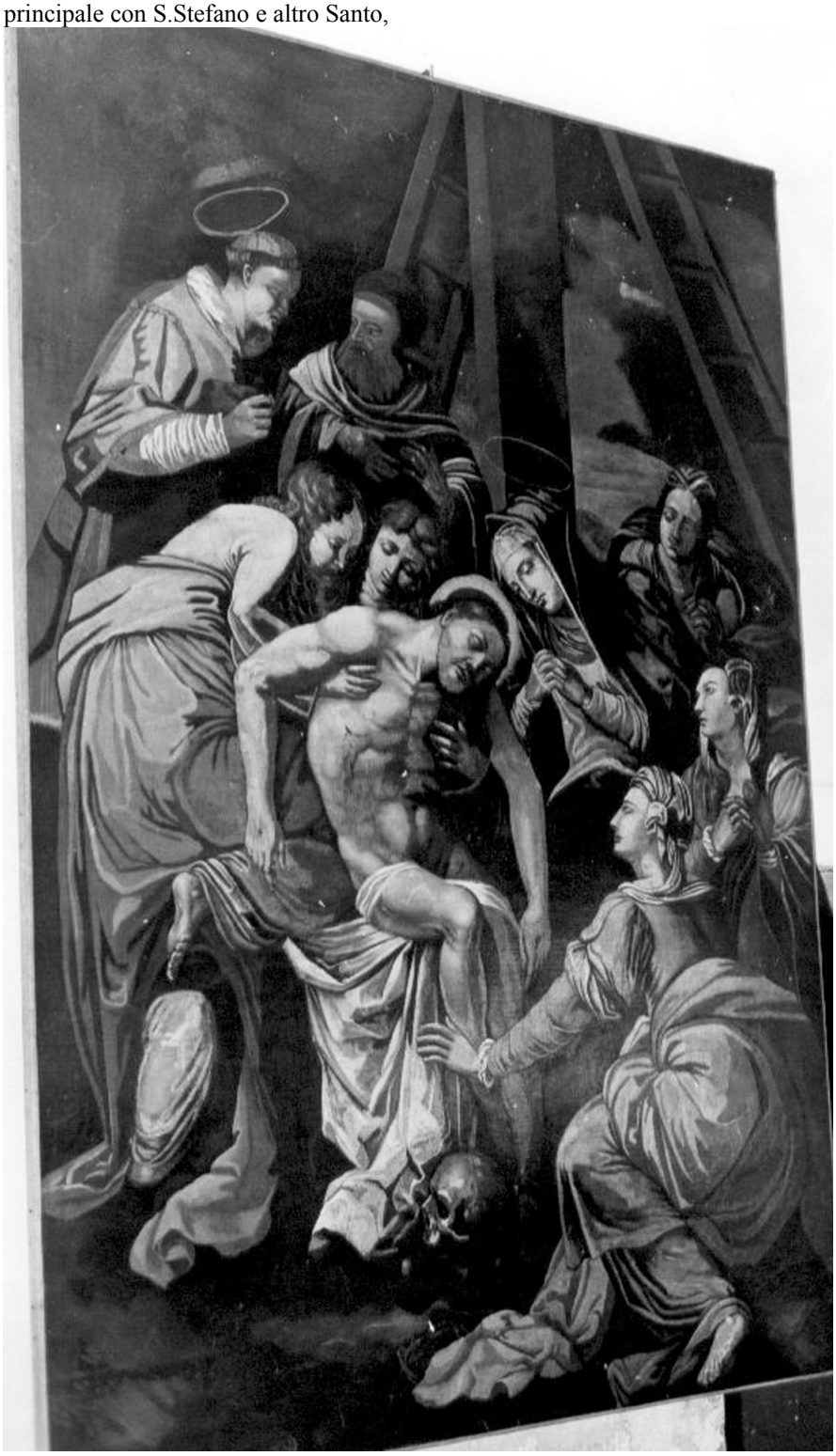
Vallinsù, Fraz. Di Scoppito.
Chiesa di san Bartolomeo

OA89235 n.neg.aq211990 olio su tela copia (autografa o bottega?) del martirio di santo Stefano del cavalier d'Arpino in Santa giusta. Collocato dietro altare maggioremis. 235x163.
OA 89239 n.neg.211994 olio su tela copia (autografa o di bottega?) Adorazione dei Pastori di Cesura in San Bernardino, mis.263x235(secondo me sono eguali alle precedenti 235x163)

Tornimparte
Madonna della Strada fraz. Di Tornimparte
Due Santi. Olio su tela parete sx altare. Datata correttamente XVII secolo. Pittura romana oratoriana, mis.152x104,
, Sacra famiglia con San Giovannino, copia 600sca da Perino, mis.141x119,

Chiesa della Madonna del carmine
Ignoto copista tardo cinquecentesco,
Deposizione dalla croce (da Pompeo Cesura) olio su tela 210x150.
Santo Stefano di Sessanio

copia tardo 500 da Cesura con la sostituzione dei due barbuti sulla sx alle spalle del gruppo principale con S.Stefano e altro Santo,



Appendice documentaria

1. Archivio storico del Comune dell'aquila, b.279 fasc. 1608.

12 febbraio 1897, oggetto: consegna di quadri e altri arredi della congregazione (del SS. Rosario e Sacro Monte dei Morti in Aquila in San Domenico)
Ill.mo Sindaco di Aquila.
Giacchè la SV ha avuto la bontà di far verificare i locali di quella congregazione in San Domenico (locali che se non ho trovato in ottimo stato di manutenzione sono però curati con ogni diligenza da codesta amministrazione) la prego voler permetter che i quadri della congregazione ivi esistenti, nonché le acquasantiere siano consegnati all'arciprete di San Pietro di Sassa D.Demetrio Antoniani che li terrà in custodia per comodo di questa congregazione. Firmato, Il priore Carlo de Paulis.
22 febbraio 1908, oggetto: oggetti d'arte esistenti nelle chiese
La Madonna porge una corona di rose ad un fratello della confraternita del Rosario presentato da San Domenico, di Giulio Cesare Bedeschini proveniente da San Domenico è in San Pietro di Coppito con il *San Giuda Taddeo*, dipinto dello stesso autore.Firmato, Il priore

-inedito

2. ASAq, Fondo Dragonetti De Torres, *Memorie artistiche 1763-1831*, b.148 fasc.2

C.21 v.: Troilo Emiliani dell'Aquila fu pure scolare di Raffaello e pinse molto bene gli ornati e arabeschi, nell'eseguire i quali aiutò molto Giovanni da Udine nelle Loggie Vaticane ove vi lavorò insieme ai contorni delle opere del suo divin maestro. Tutte le sue pitture sono nell'Aquila interamente sparite e l'ultima ad esserlo fu nello scorso 1820 una tela già ridotta in cattivo stato e rinnovata nel Conservatorio dell'Annunziata, rappresentante S.Sisto che benedice la Confraternita eretta in detta chiesa. Era collocata nella cappella di esso Santo, dipinta con arabeschi a fresco da detto Emiliani e un'altra pittura egualmente a fresco del Cesura, qual Cappella totalmente sparì nel rifarsi dagli ignoranti la nuova Chiesa. Essa tela fu presa nell'anno suddetto dall'intendente Guarini e fu mandata per rappresentare la Nunziata altrove [ad onta delle mie opposizioni, per debolezza dei Confratelli] insieme al quadro pure mal ridotto che stava all'altare maggiore da dove si ritrasse nella detta occasione della rifazione della Chiesa: l'Annunziata era opera di Cecchin Salviati della scuola di Michelangelo che vi appose anche il proprio nome *Franciscus Salviatus florentinus pinxit*

-inedito

3. ASAq, *Notaio Giuseppe Grascia, 24 gennaio 1584, b.314 c 12v -13r.*

C 12 r. Die 24 mensys Januaris 1584 Aquile in domi […] quam emit a Laurentio Massonio in Locali de Baczano iuxta suos fines […] Personaliter constitutus nob.Troylus Laurenti de Civitate Aquilae cum authoritate et

consensus Laureti eius patris ibidem presentis et authoritatem […] ad infradicta et una, et Ludovicus de Aroamtharius, et cinsus emilius procuratores ut dixerunt societatis Sancti Sixti et nunciationis civitatis Aquilae intervenientes nomine et pro parte totius societatis pr.de pro quid ratio promiserunt in forma et […] sponte asseruerunt inter ipsos partes fuisse diventum ad infra conventionem che ditto mastro Troylo promette et cum l'authorita di p.o suo padre si obbliga depengere nella cappella di San Sisto nella Chiesa ditta Nunziata un quadro con la figura di San Sisto et suoi confrati da basso et di sopra con la Trasfigurazione di Nostro Signore […], in quel modo et secondo il disegno da lui perciò fatto in tela colorita ad oglio con l'ornamento fuora ed chiaro scuro in ordine d'architettura con cornice a messa ad oro, tutto a spese di esso mastro Troylo, tanto di teli, colori, oro et altre cose per ciò nicissarie, et questa opera promette di darcela finita et perfetta per tutto novembre proximo futuro, et dall'altra banna ditti procuratori promettono pagare per tal causa a ditto mastro Troylo
C 13 r.: ducati 70 di regno delli quali ne li pagano alla mano ducati vintitre et un terzo et altri ducati vintitre promettono pagargli fatta che sarà la metà di ditta opera, et che si havrà consegnata et messa nella Chiesa con la sua cornice et ornamento o chiaroscuro come dive stare per sempre quia sic et que omnia […] pro iudice Lodovico Magnante et pro testis Simeone Minischia, Raffaelle Jois.Bapta Gazzetti da Florentia et Jois Bapta Marini de Andri de campagna. […].
Die 27 mensys augusti 1584 in cam. […] Magister Troylus "minuta" habuit infr.is procuratores predictis ducatos vigintitres et uno tertio, pro sicut testis obiit ex cum […] in precidinti contractus de quis ficit fidem […] Scipione de Rosis et Fabio mantuano.

-inedito

4. ASAq, *Fondo Dragonetti de Torres, Memorie artistiche 1763-1831*, b.148 fasc.2, in carta sciolta n.n.

Notizie di pitture e sculture nelle Chiese dell'Aquila raccolte dopo il terremoto del 1703 e propriamente nel 1718

S. Silvestro
Nella cappella dei Branconii due epitaffi di due abbati Branconii. La Cappella tutta dipinta da iulio cesare Bedeschini , ed in d.a cappella stava il preziosissimo quadro della Visitazione fatto per mano di raffael d'Urbino che fu poi levato a petizione del Vicerè di quel tempo e mandato al Regnante Filippo IV in S. Lorenzo dell'Escuriale di Spagna in tempo di Girolamo Branconii e abbate Pietro Gentileschi.
Il Battesimo di Costantino Imperatore Quadro il più stimato che sia in questa città dell'Aquila dipinto da Baccio Ciarpi maestro di Pietro da Cortona.

SS. Annunziata
Nel capoaltare la SS.Annunziata opera bellissima di Francesco Salviati fiorentino che dipinse la galleria del Gran duca di Firenze.
S.Onofrio bellissima pittura a fresco di autore ignoto
S. Sisto con la Trasfigurazione del Signore, opera di Troilo Emiliani dell'Aquila che fece anche gli arabeschi a guazzo intorno alla cappella.

La Visitazione a fresco è opera di Pompeo Cesura dell'Aquila allievo di Raffael d'Urbino

S. Domenico
La *Circoncisione* a fresco opera bellissima di Pompeo Cesura e l'inclaustro dipinto da Bernardino Monaldi fiorentino

-inedito

5. ASAq, *Notaio G.M. Angelini,b.325 vol.XII,*pagamento di Micutio de Zoccolis muratore per il completamento della copertura del Castello di Pizzoli effettuato da Equizio Vetusti aquilano per conto di Ludovico De Torres

C.96 r.: Pro Ill.mo et Re.mo D.no De Torres hyspano chierico et M.co Equitio Vetusti de Agla
Eodem die [24 maggio 1572]ibidem nos [testimoni dell'atto]testamur quod personal iter constitutus Micutius de Zoccolis de Castro Piczoli sponte confessus fuit se habuisse et pro ut […] habuit a ma.co Equitio Vetusto de Aquila ibidem presentem dare tradere numerate et consegnate scutos octuaginta de aureo in aureo boni et iusti ponderis quos ipse magnifivus Equitius recepit a magnifico Iulio Boschi et socii bancherio in Urbe in nomine et pro conto Ill.mi Domini De Torres hispani Chierici de Camera, quos predictos ducatos octuaginta dictus Micutius recepit pro ammandimento fabrice Palatii fiendi in Castro Piczoli pre fato Ill.mo Domino De Torres nec non dictus Micutius presenti in loco et tempo re reddere computu et ragione de scutos octuaginta[…]

-inedito

6. ASAq, Notaio Ludovico Magnante, b.297, vol.XI
   14 aprile 1592
   […]Et dicono de detta compra fatta dal quondam Sig.Gioseppe Branconio con istromemtno rogtao per mano del magnifico notaro Anotnio Guidotto sotto li 29 di gennaro 1573 dell'horto fora la porta di Baczano della città iuxta le case dgeli heredi del Magnifico Messer Arcangelo Cidonio dell'Aquila e la Via publica, dell'horto dentro la città dell'Aquila in li locali de pOrcinaro vicino l'Ecclesia de sancto Leonardo de pOrcinaro iuxta le cose delli heredi del quondam Magnifico GioPaulo caprini dell'Aquila iuxta la strada poblica d adoi lati et altri confini et l'attione et parte hanno in parte della casa dove abitava il quondam Gioseppe loro padre cioè nella Sala commune di tutti quale havrà da restar commune et deve servire di Signor Geronimo e talli latri hanno attione in detta casa la camera a man dritta da caelo a terra et lo studio con l'attione dell'intrate et uscite di essa casa […]

   -inedito

7. ASAq, Fondo Dragonetti de Torres, Memorie artistiche *1763-1831*, b.148 fasc.2, in carta sciolta n.n.

Quadri appartenuti alla famiglia De Torres nel Palazzo di Pizzoli fabbricato in detto feudo dal cardinal Cosimo De Torres nel 1622

Quadro grande da altare nella cappella del Barocci rappresentante la Peste di San Gregorio che dicono nominato da Giorgio Vasari nella sua storia pittorica
Quadro rappresentante Santa Maria Maggiore con figure grandi al naturale del Cavalier d'Arpino
Due quadri grandi con carte di musica, strumenti musicali e tappeti
Carità romana del Cavalier d'Arpino
Paesaggio creduto del pussino
Altri due paesaggi della scuola del Pussino
Quattro battaglie sopraporte di buonissima mano
Quattro prospettive di buona mano
Gesù legato da manigoldi meno del naturale della scuola del Caravaggio
S. Felice da Cantalice pure di buona mano
Alcuni ritratti antichi della casa sino al n° di 3 e di 4
Ritratti autenticissimi di Carlo V, Filippo II, Filippo III e Filippo IV fatti da pittori loro contemporanei a richiesta di soggetti da loro protetti di Casa de Torres.
Due bambocciate

-inedito

8. ASAQ, Notaio Carlantonio Pandolfi, 28 novembre 1628 b.440 c.1168 ss. (Testamento Girolamo Branconio abate di San Clemente)*F.1169:caso d.i miei fratelli pretendessero maggior somma di denari per il prezzo di detta casa di Roma, et anco pretendessero la casa ed il giardino vicino San Leonardo dei Porcinari, per dette pretendenze li lascio le logge site di riscontro la fonte di San Silvestro fabricate et ornate da mè, nelle quali ci ho speso ducati mille, et duicento et più, giacchè la d.a casa et giardino erano di pochissimo valore quando mi furono assignati, et dopo a mie proprie spese l'ho ridotte nella forma che stanno adesso, et però ho disposto di detta casa e giardino come se ne dirà appresso. […]F.1171:'Item dichiaro d' haver amministrato la tutela di Alessandro Branconio figlio naturale di detto q. fra' Horatio, della quale già ne ho reso conto e sono stato liberato per istr. Carlant.o Pandolfi sotto il di 13 Agosto 1624, et dopo che Alessandro è stato maggiore ho continuato ad esiggere alcune delle sue intrate, et anco ho fatto molte spese per servitio suo, per il vitto et altri suoi bisogni … che li restai debitore del costo della tutela quali ducati 920, con il suo consenso et volontà ho speso nella fabrica fatta sopra le loggie site di riscontro alla fontana di San Silvestro, et nella pittura et ornamento fatte in d.e loggie, quali ho lasciato al p.o Sig Mutio, et sig. Fabrito miei fratelli con la prohibitione che non le possano alienare extra familiare, però per rinfrancare il d.o Alessandro di detti d.ti 920, et per altre cause molestino la mia mente, lascio per maggior di legato al d.o Alessandro d.i mille in questo modo […]*

-inedito

9. ASAq, Notaio Carlantonio Pandolfi, 15 maggio 1629, b.438 c.126 ss.(divisione dei beni post mortem Girolamo) in cui

[…] *L'horto de riscontro l'Ecclesia di San Leonardo de Porcinaro confina la strada da tre lati l'ecclesia di San Benedetto e l'horto del Monasterio di Santa Lucia cum tutta la fabbrica et edificio tutti mobili suppellettili et libri non solo*

quella stando nello studio della casa del horto detto ma anco quelli teneva il detto Abate nel suo studio alla casa paterna dove abitava cedendo il dicto Fabritio in […] como di sopra al dicto baron Mutio praeter tutte attieni et raggioni che li spettano o potranno spettare permettendo de evitare in forma et in spetie di farli cedere al Clerico Cesare Branconio tutte actioni et ragioni che li spettano e potessero spettargli sopra dicto horto edificio mobili et libri detti promettendo darli al dicto Cesare per dette pretenzioni per rigore del testamento di dicto Abbate dui camere nella sala della casa paterna cognota et dui altri a terreno propria di dicto Fabritio. A c.132 si trova l'accordo per cui […]*Personaliter constitutus Fabritio Branconi de Agla ex una parte et Clericus Cesare Branconi de eadem civita ex altera sponte propria partes ipse asseruerunt astractu divisionis inter Barone Mutio Branconio et ipso Fabritio mediante sud.to estractu rogato manu mei notarÿ permissisce ipsum Fabritium quod ipse Clericus Cesare cedeste dia iura et preletiones que et quas habet in viridario et domo sito Agle iuxta Ecclesia S.to Leonardo de Porcinari iuxta bona Monasterÿ Sancta Lucia iuxta Ecclesiam Sancti Benedetti et viam a duobus lateribuset bonis mobilibus in ea existentibus ac libris occasione testamenti quondam R.Abbatis Branconÿ.* […]

10. Atto in ASAq, N.Gio.Bernardino Porzio 2 ottobre 1576, b.172 c.393 r. Casa Romanelli al pincio

11) *Lettera di Claudio Tolomei a Giambattista Grimaldi, da Roma, 26 luglio 1543*

[…]fu l'ingegnoso artifizio ritrovato di far le fonti, il quale già si vede usato in più luoghi in Roma, ove mescolando l'arte con la natura non si sa discernere s'ella è opera di questa o di quella; anzi or'altrui pare un natural artifizio, e ora un'artifiziosa natura: in tal modo s'ingegnano in questi tempi rassembrare una fonte, che dall'istessa natura non a caso, ma con maestrevole arte sia fatta. Alle quali opere arrecan molto d'ornamento e bellezza queste pietre spugnose, che nascono a Tivoli, le quali, essendo formate dall'acque, ritornan come lor fatture al servizio delle acque; e molto più l'adornano con la lor varietà e vaghezza, ch'esse non avevan ricevuto ornamento da loro . ma quel che più mi diletta in queste nuove fonti è la varietà de'modi co'quali guidano, parteno, volgono, menano, rompono. Perché in una istessa fonte altre acque si vedono scendere rotte tra la ruvidezza di queste pietre e con un soave romore in diverse parti biancheggiando spezzarsi, altre tra 'l cavo di vari sassi, come fiume per il letto suo, con piccol mormorio dolcemente cadere. Havvene altre che per via di zampilli in aria salendo, come lor manca la forza d'ire in alto si ripiegano al basso, e ripiegando si spezzano e in varie goccie si rompeno e con dolcissima pioggia, quasi lacrime d'innamorati cadeno a terra. Altre per sottilissimi canali guidandosi escon con vari pispini in diverse parti, e cadendo nel fonte fan più dolce la musica di quelle acque. […]*Ma di quelle è da pigliar gran diletto, le quali stando nascoste, mentre l'uomo è tutto involto nella meraviglia di si bella fonte, in un subbito come soldati ch'escon d'agguatto, s'apreno e disavvedutamente assaggiano, e bagnano altrui: onde nasce e riso e scompiglio e piacer tra tutti* […]

-

Viator, deh!ferma e questa reggia onora
Ove vedrai con opere altere e conte, che l'Arte insieme a la Natura a fronte
Gareggian sempre e non han pace un'ora,
Eterno è qui Vertunno, eterna è Flora
Sono eterni i piaceri; e questa fonte,scaturigine vaga a piè di monte,
con i zampilli suoi l'aria innamora.
Qui Cinthia scende al rezzo, e in questi umori
Bagna le belle membra e'l crin pregiato
Scioglie tra le delizie e tra gli amori.
Tu quivi entrando cangerai di stato
Non già come Atteon ma di qua fuori
Se asciutto entrasti, riuscirai bagnato.
In

11) Archivio Civico Aquilano (ASAq)

U99,1595

c.19 v.: *De vari lochi fora regno*

1010.Bernardino Monandi fiorentino

1050.Horatio Valle fiorentino

1596, *Libro degli agravj della numerazione delli capi ut infra c.28*

c.1 r. 65/110 Bernardino Monandi fiorentino[803]

c.7.r.Horatio Valle fiorentino intagliatore di legno

-inedito

12)ASAq, Notaio GiovanBattista Porzio, b.172, vol.XXXIX cc.117r.-118 v.

Monastero Santa Maria de Collemadio

Presens eodem die [14 marzo 1585] in apoteca Sancti Marciani et Santi Basili Nos Joseph balneus iudex et notarius GBatta Porzio[…] et celidonius balbi de Aquile Magister Guillelmus Pyeret de Ayens de campagna Gallus sponte confessus fuit se habuisse et recepisse in vario tmeporibus ex partitis usque hodierno dei a venerabili monasterio ac patribus Sanctae Marie de Collemadio de civis Aquile […] a reverendo domino patre Tiberio de Barete priore eiusdem monasterio et patre visitatore Sacrae congregatione de ritis non ibis presentis ducatus quinquaginta septem nomete de regnis ac granos viginta tres […]salaris[…]avendo et non prsentando tris statuas ligneas […]Sancti Benedicti et Sancti pPetri Celestini computans in dei tris dictisi dies quinque vacare in […]ab urbe Roma Ecc. de Colemadio dicti vacatis prospiciens dicti vacatis piviale mitria tonica et libro facta in statua de Sancti Benedicti secundum ordinem […]ut dixisse Rev.mo Don Pietro de Civerchio dignissimus abbate generale dictae sacrae congregationis ad quas statuas porfinendum obbligatus esse […]quondam Magister Flaminius Gallus in

[803] Si noti che quando lo straniero residente in Aquila è momentaneamente assente è esplicitato nell'*Agravio*, come nel caso dei doratori Minio di Urbino, di cui Guido, il capofamiglia, è detto assente al momento del censimento a c. 8.r.

Urbe[…]quatuor statuas ligneas presentis in contratto vide licet San Pietro San Paolo San Placido

-inedito

13) ASAq, Notaio Ludovico Magnante, b.298, vol.XVII, cc.199-200
[13 agosto 1598]…Conventio Pro confectione cappelle inter domini Scipioni Gentili prepositus, et Ascanius Castagnola et Aloisio Ciccarone ex altera.
Die eodem in civitate Aquile in Ecc.a Sancta Iusta in sacrestia Nos Joannes Paulus Tilis judex, Ludovicus Magnantes notarus, et testes Tarquinius Alifer Joannes Vinci (…) dominus Leone de Zoccolis ed dominus Marinus Ciabattini di Aquila testamur quod personaliter costituti dominus Scipio Gentileschi, hodie presens Prepositus collegiata Ecc.e Sancte Iuste interveniens nomine dicta ecclesia ab una parte et Ascanio Castagnola et Aloisious Ciccarone de Civitate Aquilae parte ex altera , et alle… coram nobis dictes partes inter ipsas partes … ad infradetta conventione hoc modo, che detti Ascanio et Aloisio promettono er sollemniter si obbligano a detto don Scipione presente et "acceptante" lavorare et fare di loro pietre gentili et mischie arrotate una cappella ***della qualità del disegno posto nel libro di Sebastiano Serlio bolognese nel libro sesto che fa di scoltura di cappelle et altro a carta 435 nella prima faccia,*** et in questo modo di larghezza il voto di pedi cinque e mezzo se ci op nascere et di altezza di otto pedi, con le colonne di qua e di la tonne scannellate di tre terzi ciascheduna, qualisieno et esser debiano di pietre gentili del poggio, l'anima del piedistallo di mischio da una parte et l'altra, et tra l'una colonna et l'altra il spazio sii medesimamente di mischio, il frescio di sopra co i resaldi di mischio liscio, come detto sotto l'arco similmente di mischio, quali mischi debbano essere si come detti Ascanio et Aloisio promettono fare che sia et esser debbia di mischi bene arrotati, quale cappella nel modo predetto (…) promettono li predetti Ascanio et Aloisio farla et lavorarla bene et di modo che sia corrispondente et ben fatta et quelli consegnarla in solido promettono al detto preposto o vero a chi lui ordinarà da qui et per li quindici di dicembre, di tutto puncto facta, lavorata et accomodata di modo che si possa mettere in opera in detta ecc.ia de Sancta Iusta. Et caso che detti Ascanio er Aloysio mancassero nella consignatione di detta cappella ne l tempo predetto come di sopra di tutto puncto facta et lavorata et nel modo predetto vogliono che detto proposto possa et debbia pigliare altri mastri et far quella finire a danno spese di essi Ascanio et Aloysio (…) vogliono essere tenuti et non vogliono poter opponere eccezione alcuna et pro salario mercede et pro omnico quod ipsis competere pro illa dicta cappella dicto domino scipio (…) nomine dare solvit et promisit dictis Aloysio et Ascanio ducatos octuaginta in totus de quibus dicti Ascanius et Aloysious confexi fuerunt et habuisse a dicto domino Scipione presente ducatus quindici, Reliquos ducatos sexuagintaquinque dictus dominus Scipio solvere promisit dicti Ascanio et Aloyisio in solidum hoc modum, ducatos quindici dicti et per totum mensis septembri venturi, ducatos vero triginta(…) et per totum mensi octobri proxime venturi, venti alio vero ducatos viginti solvere et promisit in solidum facta consignatione operis integri sed ab inde in pecunia et que omnia et promisit sub poena (…).
-inedito

14) Archivio Parrocchiale Santa Giusta intus, L'Aquila
Libro Amministrativo n.1 f.9 v.

Nel principio ch'io venni di Roma nella venerabile e colleggiata Chiesa di Santa Giusta dell'Aquila che sebben ricordo alli 17 d'aprile del 1596 spinto credo da devozione mi risolsi tagliar la muraglia della nave piccola di detta chiesa ove era pinta l'immagine della Madre d'Iddio S.ra nostra oggi detta la Madonna delle Grazie e , perché stava ascosa ne aveva altro sol che una tavoletta sop.a del capo, trasportarla in mezzo dell'arco ove oggi si ritrova et adornarla di cappella e d'altare e di quadro in quel modo migliore ch'io avessi saputo e potuto. Riceve io dal signor Girolamo del Cardinale per tale effetto ducati diece.dal SIg.Pietro Alfieri per un lascito del SIg.Flaminio suo padre ducati venti. Dalle donne in generale et in particolare in tutto ducati cinquantacinque. Dal Sig. Francesco Tartaglia ducati due. Et in so'ma tra tutte l'elemosine non s'arrivò alla somma di di ducati cento e perché in dtta opera mi sono andati ducati centoottanta et anco di più per tanto avendola cominciata e finita per mera devozione e gloria d'Iddio non mi sono cercato minimamente di scrivere le spese che vi sono andate.

Libro Amministrativo n.1 f. 24 v.
Stando la Chiesa senza tabernacolo e senza altar maggiore seu capoalatre mi è parso per honor di Iddio e per dare motivo alle devote genti di far bene ed esercitarsi nell'opre della carità far venire dalla guardia Grele M.o Gio:Batta Carinola e suo figlio giulio e fratelli, e fatto il disegno tanto del capo altare come del tabernacolo abbiamo patteggiato e restati d'accordo ch'io Scipioen Gentile gli abbia da dar stanza letto, e biancarie, e dargli abnco tutti legneri chiodi ferramenti colle et ogni altra cosa che a detto capo altare e tabernacolo bisognosi e, che nel nicchio maggiore e nel nicchio di sopra non siano obbligati a far statue da che nel disegno non vi sono lineate (…)
Ibidem f.25 v.: A di 20 di agosto pagai a m.o Giovanni carinola per l'immagine di Dio Padre e suoi serafini ducati sei

Bibliografia

F.Murri, Santa Giusta e le sue chiese all'Aquila e Bazzano, L'Aquila 1986 p.52.

15) A.C.A., U86

c.15 r: c.15 r:
Capitoli fatti da me Simone Lagi pittore ed indoratore apartinenti per l'indoratura del Soffitto di Santo Bernardino dell'Aquila
In primis io lo predetto Simone m'obbligo di fare la soffitta di Santo Bernardino d'oro fino ben lavorato conforme a quelli di Santa Maria d'Aracili di Roma.
Item m'obbligo di fari li stessi scompartimenti di colori fini conformi alla suddetta
Item m'obbligo di fare li crottischi et altra figura conforme alla suddetta
Item m'obbligo di fare la in doratura e pittura e colori e scompartimenti e qualsivoglia cosa e cappertenchino al suddetto soffitto a mie spese per prizzo di scudi vinticinque la canna cioè s'intende canna romana compatta e li siano

obbligati di fare il ponte e darme comodità di stantie per l'uomini e lavoranti che lavorando in detto soffitto

Item che siano obbligati di darmi ducati 200 per ciascun mese accio mi possa provedere d'oro colori et lavoranti et li detti denari si sborsino in principio del mese et mancando di non darmi li detti denari io mi possa cercare altro lavoro. 1598
-inedito

16) A.C.A., U 69 (Lettere di cardinali)
c.22: Intorno alla commutazione del legato fatto da Vittorio Mascio la Santità di Nostro Signore non mi ha dato altro ordine se non che io dovessi dar parte di questo negozio ai miei SS. Rev.Mi della congregatione la quale havesse poi da risolvere quel che le fosse parso in questo particolare. Io ho adempiuto il comandamento del Barone ed essendo uno di quelli ch'intravengono nella Congregazione per quello che toccherà a me aiuterò per quanto mi sarà permessso dalla giustizia il desiderio della ss.vv. e mi sarà caro darle testimonianza della mia volontà in questa ed in ogni altra occorrenza. In tanto le porgo saluti e prosperità et mi offero et raccomando, di Roma 25 novembre 1600, Cardinal Piatti C.109: Se io mi troverò presente quando si verrà a trattare nella sacra congregazione della commutazione di volontà et confirmatione di transazione fatta tra i baron Paci Masci et i procuratori del soffitto della chiesa di san Bernardino assicuro le SS. VV. che farò quanto mi sarà possibile per soddisfare al desiderio loro, et mi sarà sempre cara ogn'atra occa.ne che mi presenteranno di poterli testificare la mia buona volontà intanto prego che il Sig. Iddio doni alle SS.VV. ogni contezza, di Roma 22 aprile 1601 Aff.mo per servirle il Cardinal Piatti.
-inedito

17) A.C.A. R. 1.
c.19 r.: (semestre gennaio giugno 1598[804])si cerchi di ottenere quali e facile ad accaparsi che li padri di San Bernardino non possano cercare nella dogana di Puglia elimosina per soffitto di oro da che quella ottenta non sia stata valida et si faccia rivedere il lavoro di Mastro Simone da homini esperti nell'arte acciò che la città ne il loco sia defraudato del giusto oro e si rivisti quel loco come corona nostra assieme con la Ecclesia di Collemaggio et de Santo Equitio per lo deposito del quale già il camerlengo elesse certi gentiluomini per fare la cerca per tal causa sia raccomandata quest'opera pia et degna da fasi per noi.

c. 27 r.: (dicembre 1598)Si hanno da far riportare i quadri della pretura da San Massimo et possiamo metterli nella galleria con pochissima spesa dove si conservaranno meglio restavano d'hornamento et anco s'hanno da ricuperare molte arme quali stavano nelli panni e ne dava conto Alessandro del Cardinale.
-inedito

18) **notar Angelini 29 novembre 1599 b.339 vol. XXIX c.507 v-508 v**
è la commissione al Mytens

[804] Le datazioni dei verbali sono ricavate confrontando i magistrati presenti nelle intestazioni semestrali (senza data) e il periodo di carica semestrale dei magistrati conservato in Tommasi.

19)ASAq, notaio Gio.Martino Martio Angelini, b.339, vol.XXX cc.392 v-393 r.

Contracto pro vicario et fratribus ac porcuratoribus S.ti Bernardini de Agla

Dei secunda mensis octobris 1600 Agle et ppe. In conventu Sancti Bernardini presentes nos Ludovicus Magnantes iudex, Jo.Martinus Angelinus de Agla inf.ti testes videlicet Daniel de Leigstis, Dominus Scipio Diotalleva et magister Ardelius Bellinus romanus in p.ta civitate Agle ad presens residens presenti testamur quod personaliter constitutus Magister Raynaldus Mytens de Flandria pictor ad presens Agla residens sponte confessus fuit se habuisse a patre Francesco de Ocre ad presens vicarius in reverendo convento de Sancto Bernardino de Agle, Frate Bonifatio de Civite Theatina aromatario in p.o Convento S.ti Bernardini de Aquile procuratoribus et pro eis a Hieronimo et procuratore pro ut conventus

-inedito

20)ASAq, Notaio Gio.Martino Martio Angelini, b.339, vol.XXX cc.394 v-395 r.

Eodem die (2 ottobre 1600) refutatio dotis por magistro Rynaldo Mytens de flandria pictoris
Ibidem nos antedicti iudex et notari et testes infradici vide licet Hieronimus de castiglionis, Daniel de Legistis de Aquile, Magister Ardelius Bellinus romanus statuarius et dominus Scipio Diotalleva colentes ad presens Agle presenti scrivono e testimoniano quod personaliter constitutus Magister Bernardus Van Rantvick de Flandria pictor commorante ad presens Agle maritus Eleonore file legittime et naturalis magistri Rinaldi Mytens de Flandria similiter commorans Aquile sponte confessus fuit se habuisse a dicta Eleonora eius uxore et pro ea a dicto magistro Rynaldo ducatis tricentum in pecunia moneta computatis ad complementum dicti ducatum tricentum dotalis dicta Eleonora promissor contrarre parentela inter ipsus presente […] dictos ducatos tricentum dictus magister Bernardus Se sponte promisit dictus magister bernardus s esonte promisit dictae Eleonore suae uxor absentis presentis eius patre[…].

-inedito

21)Ms. Barb. Lat.4539, Biblioteca Apostolica Vaticana
Istoria Sacra delle cose più notabili della città dell'Aquila scritta dla Sig. Gio.Giuseppe Alfieri.
Cattedrale San Massimo f.18v-19 r.:[descrizione della Piazza e delle strutture fognarie che la mantengono pulita]Il che ritorna tutto a non picciolo ornamento della detta Chiesa di San Massimo, la quale posta con mirabile apparenza a piede di questa piazza, rilevata e posta in alto quattro gradili, sopra de quali si trova un piano di tre posate di bellissima pietra,et di giudizioso compartimento tra quali si vede anco il luogo del quarto posamento per accomodarvi suso[…]le statue

de'Quattro Protettori di questa città che sono S. Pietro Celestino, San Massimo, San Bernardino da Siena e Sant'Equizio Abate. Passato il detto piano, si vede la faccia della Chiesa, in un lato della quale si vede dipinto San Rocco con una donna tra l'altre figure che vi sono con quell'eccellenza che Maturino in questa et altre opere ha mostrato sempre.
19r.:(San Massimo) E in una colonna della Chiesa è una pittura di Sant'Eusanio fatta per mano di Pompeo Cesura.
19v.: (San Massimo)Nell'altra nave inferiore opposta si vede una pittura con San Giorgio con un drago ai piedi del cavallo di meravigliosa bellezza fatta per mano di Cola della Matrice pittore et architetto eccellentissimo.
20 r.: (San Massimo) Si entra in una sacristia fatta in volta che per la bellezza, capacità et ornamento di bellissimi legnami di noce lavorati di ordine dorico[…] si può conumerare con quelle più belle che siino in Italia.
Basilica Santa Maria di Collemaggio f.31r.: […]et in prospetto della principal nave sopra quattro gradili è posta la principal tribuna del Coro nella quale si vede l'altare maggiore che contiene in se una bellissima custodia, il cui ordine è tale; il piedistallo di questa custodia è rilevato in alto sopra il suo piano…palmi fino al piano della sua cimasa, il qual piedistallo con l'altare maggiore è adornato di una bellissima pietra rossa che di bellezza non cede ad un diaspro orientale, della qual pietra se ne è venuto in cognizione (mentre si faceva tal opra) con mezzo del Rev.mo Generale della Religione Celestina per aver dimostrato a scultori di questa città il modo di darli il polimento, col quale non solo si acquista e si riceve lo splendore: ma vi discuopre per tutto un ornamento vario simile ad un diaspro le quali pietre astringono gli occhi dei riguardanti in far vedere la diversità et bellezza che si trova fra di loro. Sopra del piedistallo è un ordine di quadri di legno alto quanto sono le basi delle colonne ove si veggono di basso rilievo tutte i Misteri del Redentore del Mondo et sopra di tal ordine sono quattro ordini di colonne che ciascuno ne contiene due che dimostrano ugualmente le due faccie principali della custodia alla Chiesa et al choro a guisa di arco triumphale. Il friso delle quali è alto 15 palmi romani dove sono li capitelli lavorati di ordine corinzio quali sostentano sopra del vano del principal ordine, di mezzo un bell'arco, col suo architrave fregio et cornice, et alla destra et sinistra del vano degli altri ordini si sostenta sopra di dette colonne un piano de quadro sfondati adornato con rosoni in mezzo sopra i quali si dimostran in prospettiva della Chiesa dui altri quadri dell'altezza dell'arco dove sono intagliate di mezzo rilievo le figure dell'Annunciazione della Beata Vergine et nell'altro ordine verso il choro (a corrispondenza di queste) vi sono le figure di San Pietro San Paolo Apostolo e le figure di San Mauro e di San Placido nelle teste. Per ornamento del primo ordine è posta nel vano una bell'arca sostentata da quattro angioli dove si vede intagliata in bassorilievo in una delle faccie l'ultima cena di Nostro Signore et nell'altra il monumento et di sopra la figura di Giesù Christo alta più del naturale et nelli vani degli ordini di fuori vi sono le figure di San Pier Celestino e di San Benedetto. Uno a destra et l'altro a sinistra dell'arca grandi come quella della Resurrezione. Sopra di detto ordine dalle colonne si vede l'architrave, fregio et cornice adorno tra gli altri intagli che vi sono di serafini come nel fregio dell'arco; et sopra della cornice vi è posto il frontispizio con l'immagine dello Spirito Santo. Et per corrispondenza et pienezza della custodia è posto nella summità di essa un bell'ornamento con termini aodrnato delle teste dove è posta la figura di Dio Padre nel mezzo di un quadro intagliato a torno et tutto l'intaglio che per questa macchina è sparso è di Flaminio Boulincieri.

Basilica di San Bernardino f.58 r.:[…]di lunghezza la principal nave di detta chiesa fuori dalla cuppola [ovvero] ottagona è 76 bracci e di larghezza bracci 35 con le 2 inferiori navi il suo celo è un soffitto che sfonda due palmi che sono compartiti per distante intervallo cinque campi ornati attorno di varie cornici ne quali è posta la figura della Madonna insegna della religione et della città et per ornamento di tutta l'opera vi è una cornice alta due palmi et un quarto che gira a torno et il tutto è di origine composito non inferior punto a quello dell'Aracoeli di Roma per mostrarsi oltre la bellezza del lavoro, finito agli occhi dei riguardanti in pascer la vista, la cui opera è di Oratio Valla valente architetto

-inedito

22) A.Leosini, *Annali dell'aquila (1488-1547)* ms.341 BPA
c.61 r.:
spese per accomodar la fontana capopiazza d.ti 166.72 fra quali a M.Sante di Castagnola d.ti 6 per una statua fatta a d.a fonte.
Spese fatte per la fabbrica del Palazzo dalli 2 7bre 1570 sino agli 8 feb.1579 d.ti 15575:89
A Gio.Paolo Cardone a di 19 d'agosto (1572?) per le pitture alla porta della Barete d.ti 50.
Allo stesso per pittura fatta al portone della porta di corte d.9.
Ad Eleuterio Cesura e Cardone per pittura del Carro del Quarto di S.Pietro d. 3.85

C.61 v.:Spese fatte per la venuta dell'Altezza di Madama e del Sig. Principe di Sulmona da 18 ottobre 1572 fino a tutto dicembre d.ti 576 (le spese complete sono registrate tra le straordinarie –delle riformagioni?)

1573 A Cardone in conto della pittura che fa per la venuta dell'altezza del Sig. d.Giovanni d.i 40 a compimento della pittura ducati 53.
1574 a 5 di 9mbre a Gaspare Romanelli per un boccale e bacino d'argento 4 candelieri con morzatora due tazzoni e due saliere d'argento comprate in roma di lib.44 once 9 donate al sig. Ottavio Farnese Duca di Parma d.ti 494.
1579 A di 24 xmbre a G.Paolo Cardone per compimento del Gonfalone grande di Santo Bernardino
A 17 8bre a M.o Marino d'Alessandro d.ti 4 per la pianta dell'Aquila per mandarla ad Aldo Manutio
1581 A Geronimo Pico d.ti 10 per la pianta medesima mandata in Roma per farla dipingere nel Corridoio del Palazzo Pontificio
N.Federico Valla 30 aprile 1582 per i lavori alla fontana della Rivera dal 22 aprile 1582 al 1585
A 17 giugno a Gio.Paolo Donati per la pittura fatta all'(?) di San Massimo
A 30 d.o a Ferrante de Jacomino per la copia della descrizione delle cose dell'Aquila da mandare al Sig.Aldo Manutio
1583 A 30 9bre per le pitture degli archi figure ed arme per la tornata di Madama a Gio.Paolo Donati, Gio.Simone Gualtieri e M.Troilo, e per archi bossi ed edere in tutto d.ti 80 in circa con la fattura degli archi
1585 8 9bre a M.ro Alessandro Ciccarone per fattura della fonte nel palazzo di S: Altezza d.30
4 marzo a G.Paolo Donati e Tobia Cicchino per apprezzar la pittura del catafalco fatta da Cardone d.2

-inedito

23) ASAq, Notaio Nicola Magnante b.706 cc.666 v.-669

20 novembre 1649 Inventario Lucia Bonanni Branconio vedova di Marcantonio.

Inventarii----------Lucia Bonanni Branconio

Dei vigesima mensis novembris mille seicentesimo quadragesimo nono Aquile in domo quondam Baroni Marci Antoni Branconio posita in civitatis Aquile in locali de Collebrinconio iuxta bona Joanni Branconio, bona Francisic Basilis iuxta viam a tribus lateribus et alios fines nos Antonius Pandulfus de Aquila iudex Nicolaus Magnantes [1…] et infrascriptis testis videlicet Ieron. Branconius, Rev.us dominus Petrus Filari de Aquila, R.di Dominus Angelus Mariani de villa Sant'Angeli […] personaliter constituta domina Lucia bonanni vidua relicta q.m Baroni Marcantoni Brancoy de Aquila[2…] sponte asseruit[…]administrare bonorum Muty Loisy Gasparis Philippi […]in sopradicta domo hereditaria[…]

Lettiere quattro cioè doi indorate una grande de noce et una senza colonne

Matarazzi cinque con doi paglairicci

Coperte di lana doi

Coltra una lavorata di saia verde

Trabacca di saia verde con sua coperta

Padiglione di panno giallo

Padiglione di damasco rosso con frange oro con suo tornaletto

Padiglione di taffettà verde

Padiglione di taffettà giallo

Cuscini di velluti…doi rosci e l'altro ramiato

Quattro quadri grandi delli santi protettori

Doi quadri grandi di panchi con cornice indorata dell'Orlandino

Quadro di Santa Maria Maggiore con cornice indorata

Quattro altri quadri grandi cioè di S.Antonio da Padova, San Clemente, Santa Caterina, San Carlo.

Quadro grande di Nostro Signore del calice con cornice indorata

Quadri doi cioè di San Giovanni e San Girolamo con cornice negra

Una madonna senza cornice

Tre quadri delle Sibille e un quadro di Lucrezia romana

Doi altri quadri uno di Giuditta, un altro di una Parca

Doi altri *panchi* con cornice indorate

Doi quadretti tondi con cornice indorata

-inedito

24)ASAq, Notaio b.311 c.935

1672

(…) Idem lascio iure prelegati al sigg.Luigi Branconio mio nipote un quadretto con la figura della Madonna della cerqua di mano di Michel'angelo seu Raffaelle et un altro quadro a ciascuno degli altriSig.ri suoi fratelli cioè Mutio Gaspare e Filippo ad electione loro cominciando detta elettione dal maggiore(…)

Bibliografia

Manoscritti

Collectio Insriptionum latinarum et graecarum, Ms. Borgh. Lat. 336, BAV. Le iscrizioni sono a cc.143 r-v, 190 v., 191r., 241-243 v.

Biblioteca Apostolica Vaticana Ms. Barb. Lat.4539, Biblioteca Apostolica Vaticana

Istoria Sacra delle cose più notabili della città dell'Aquila scritta dla Sig. Gio.Giuseppe Alfieri

Emidio Mariani, *Storia delle origini della città dell'Aquila*, t.II, Ms.577, BPA"S.Tommasi".

C.Crispomonti, *Dal Crispomonti-Elenco delle famiglie nobili e patrizie aquilane e loro origini-Manoscritto,* a seguire *Tavola delle Famiglie Nobili della città dell'Aquila ricavate dalla raccolta fatta da Claudio Crispomonti, Patrizio Aquilano del 1629*, Ms.1, BPA "S.Tommasi", L'Aquila.

A.Leosini, *Annali della città dell'Aquila*, Ms XIX sec. BPA.

XVI Secolo

Cesare Campana, *Delle Historie del Mondo descritte dal Signor Cesare Campana gentil'huomo aquilano libri tredici, ne quali si narrano le cose auuenute dall'anno 1580 fino al 1596, con un discorso intorno allo scrivere historie: et con gli argomenti a ciascun libro. Et nel principio una tavola copiosa delle cose più notabili contenute nell'opera,* in Venetia per Giorgio Angelieri e chomapagni, 1596.

Lodovico Domenichi, *Facetie motti et burle di diversi signori et persone private raccolte per M.Lodovico Domenichi et da lui di nuovo del settimo libro ampliate*, stampato nell'inclita città di Vinegia per Alessandro De Viano, 1568.

A. Gallo, *Tredici giornate dell'Agricoltura*, Venezia appresso Nicolò Bevilacqua 1565

Due dialoghi di M.Giovanni Andrea Gilio da Fabriano. Nel primo de'quali si ragiona delle parti civili e morali appartenenti a'letterati cortigiani et ad ogni altro gentiluomo, e l'utile che i principi cavano da'letterati. Nel secondo si ragiona degli errori de pittori circa l'istorie con molte annotazioni fatte sopra il giudizio di Michelangelo et altre figure, tanto de la vecchia quanto de la nova cappella; et in che modo vogliono essere dipinte le Sacre Immagini, Camerino 1564, c.75 ss.

Giovan Battista Giraldi Cinzio, *De gli Hecatommiti*, in Vinegia appresso Girolamo Scotto, 1566, a p. 108.

*Lettera di M.Salvator Massonio Aquilano scritta dall'illustrissimo Sig. A.D.Montano in materia dell'essequie fatte dalla città dell'Aquila alla serenissima Madama Margherita d'Austria.*Nell'Aquila appresso G.Jacopo Testa,1587, p.16

Salvatore Massonio, *Dialogo dell'origine della città dell'Aquila, con l'aggiunta nel fine di alcuni huomini della stessa città, che per haver scritto, e dato in luce libri di diverse professioni, sono degni di memoria*, L'Aquila Isidoro et Lepido Facij, 1594.

Silloge delle Lettere di M. Claudio Tolomei libri sette, Venezia, Giolito de Ferrari , 1547

Li dui libri delle lettere di M. Bernardo Tasso, intitolati a Monsignor d'Arras, alli quali novamente si è aggiunto il libro III, In Venetia appresso Vincenzo Valgrisi e Baldassarre Costantini

XVII secolo

Cesare Campana, *Della Guerra di Fiandra fatta per difesa di religione(...)per lo spatio di anni trentacinque descritta fedele e diligentemente,da Cesare Campana,* in Vicenza appresso Giorgio Greco, 1602

Francesc'Antonio Cesura, *Il delizioso giardino de' cavalieri con cento diversi fiori, o quesiti adornato, nel quale si ritengono molte risoluzioni in materia di nobiltà e di precedenza*, Aquila 1681-1692.
C. de Lellis, *Famiglie nobili del Regno di Napoli*, p.I, Napoli 1654 pp.112-113
Salvatore Massonio, *Tragica Rappresentazione della Passione, morte e risurrezione di Gesù Cristo*, Venezia, per G. Baroni, 1614.
Idem, *Archidipno, ovvero dell'insalata e dell'uso di essa. Trattato nuovo, curioso e non mai più dato in luce*, in Venezia per Marcantonio Brogiollo, 1627.
Francesco Maria Torrigio, *Le Sacre Grotte Vaticane*, Roma presso Jacopo Facciotti 1635, II parte p. 329
G.B. Pacichelli, *Lettere familiari historiche et erudite*, Napoli, 1695, p.62.
Filippo Titi, *Studio di pittura, Scoltura et architettura nelle Chiese di Roma*, in Roma per il Mancini 1674 p.8
Niccolò Toppi, *Biblioteca napoletana*, Napoli, A. Bulifon 1678 p.275
Idea dell'Architettura Universale di V. Scamozzi architetto veneto. Divisa in X libri, Venetiis Expensis auctoris, 1615
Pierio Valeriano , *De Litteratorum Infelicitate libri duo,* Venezia 1620 presso Iacopo Sarzina.

1743
Bernardo de Dominici, *Vite de'Pittori, scultori ed architetti non mai date alla luce da alcuno scritte da Bernardo de Dominici Napoletano*, Napoli 1743.
1750
Summonte nel IV tomo della *Historia di Napoli,* 1750 p.238.
1778
Dictionnaire des artistes dont nous avons des Estampes, avec une notice détaillée de leurs ouvrages graves, Karl Heinrich Heinecken, Leipsig 1778 p.365

1790
Dictionaire des artistes dont nous avons des stampe avec una notice detailleè de leurs ovrage gravés, 1790, t.XIV p.350.

1793
M. Torcia *Saggio itinerario nazionale pel paese di Peligni*. *Fatto nel 1792*, Napoli 1793

1808
Gori Gandellini, *Notizie istoriche degli intagliatori*, Siena 1808.

1821
The Illustrated Bartsch, 34, (17), New York 18…,p.31.

1824
Catalogo di una raccolta di stampe antiche compilato dallo stesso possessore March. Luigi Malaspina di Sannazzaro, 2 voll, Milano 1824.

1825
N.Morelli et alii, *Biografia degli uomini Illustri del Regno di Napoli*, Napoli 1825 p.424

1834
Dictionaire des monogrammes, marques figurees, les initiales, par François Brulliot, XIII partie, Munich 1834, p.154.

1842
Iacopo Alessandro Calvi, *Notizie della vita e delle opere di Giovan Francesco Barbieri*, Bologna 1842 p.30

1847
Giacinto Dragonetti, *Vite degli Illustri Aquilani,* Ed. Perchiazzi, L'Aquila 1847 p.125.

1848
Angelo Leosini, *Monumenti storico artistici della città dell'Aquila e dei suoi contorni colle notizie de'pittori architetti ed altri artefici che vi fiorirono*, L'Aquila 1848 pp.
Angelo Signorini, *L'Archeologo nell'Abruzzo ulteriore secondo*, L'Aquila 1848.

1849
Il politecnico, *Sulle antichità e i restauri di Milano, osservazioni di B.Biondelli*, Milano 1849, pp.59 ss. in part.p.70.

1854
Le Blanc *Manuel de l'amateur des stampe*, 1854 T.I p.599

1864
Cento lettere di Francesco Marchi bolognese conservate nell'archivio Governativo dei Franese, a c. di Alberto Ronchini, Parma 1864, p.176.

1867
Dionisio Casassayas, *Fedele guida alle Grotte Vaticane cavata da una preziosa edizione del XVII secolo*, Roma Vaselli 1867.

1868
Angelo Signorini, *La diocesi dell'Aquila descritta e illustrata*, L'Aquila 1868 II voll.

1870
C.Celano G.B. Chiarini, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli*, Vol. V, Napoli 1870

1881
Rudolf Heiss, *Le medailleurs de La Renaissance,* 1881 p.77

1882
G. Rivera, *Delle nobiltà cittadine dell'antico Regno di Napoli ed in particolare di quella dell'Aquila*, Pisa 1882

1883
Alfred Armand, *Les medailleurs des 15 et 16 siècles*, 1883,II p.24,200, III p.103,316

1885
Vincenzo Bindi, *Artisti Aquilani*, Napoli 1885.

1887
Antonio de Nino, sommario degli artisti abruzzesi non menzionati nella storia dell'arte, Casalbordino 1887, p.14.

1888
Matilde Oddo Bonafede, *Guida della città dell'Aquila*, L'Aquila 1888 .

1890

Antoine Blanchet, *Manuel de numismatique*, Paris Roret 1890 t.II p.372 ss

1892
G. Rivera, *Civita di Bagno.Di un nuovo titolo nel territorio di Aveia dei Vestini*, in NSA (Notizie degli scavi di antichità), 1892 p.208.

1894
D.Gnoli *Descriptio Urbis o censimento della popolazione a Roma avanti il sacco borbonico* in *Archivio romano società di Storia Patria*, pp.357-720

1896
Giuseppe Rivera, *Elenco dei Monumenti aquilani*, L'Aquila 1896.
G.Pansa et alii, *Bibliografia storica degli Abruzzi*, Napoli 1896 p.36

1898
Francesco Rivera, *La Confraternita di Santa Maria della Pietà a L'Aquila*, in *Arte e Storia*, n.19.1898, pp.144-146.

1899
I.B. Supino, *Il medagliere del R. Museo Naz. Di Firenze* ,1899

1900
Pietro De Stephaniis in *Itinerarii antichi negli abruzzi* in *Rassegna abruzzese di storia e arte,* IV (1900) n.11-12 p.230
G. Pansa, *Regesto antico dell'insigne monastero di Santa Maria di Collemaggio* in *Rassegna abruzzese di storia ed arte* IV, 1900, n.11-12.

1901
Renato Cavarocchi, *Di alcune Chiese monumentali della città dell'Aquila*, in Rivista Abruzzese di Scienze Lettere Arti 1901

1903
Enrico Abbate, *Guida dell'Abruzzo*, Pescara 1903.
O.D'Angelo, *Bernardino Cirillo ed il suo epistolario manoscritto*, in BDASP 1903 p.130.
Cornelius Von Fabriczy, *Medaillen der italianischen Renaissance*, Leizpig 1903 p. 86

1905
L.Rivera, *Piante e prospetti della città dell'Aquila*, Bullettino Regia Deputazione di Storia Patria, s.III a.XI-XIII, L'Aquila 1905, p.105.

1906
G.Rivera, *Catalogo delle scritture di Santa Maria della Misericordia*, XVIII, serie 2, punt.XIII 1906 p.132 n.397, punt.XIV, 1906 p.225 n.403 BDASP

1908
Guida Album dell'Aquila 1908 pp.68-69

1912
Leonard Steyning Forrer, *Biographical dictionary of medallists,-coin,-gem and seal engraves, mint masters, ancient and modern with reference to their works*, London 1912.
Frederick Noack, *ad vocem Ciarpi Baccio* in *U. Thieme-F.Becker, Algemeines Lexicon der der bildenden Künstler*, VI Leipzig p.565-566, 1912
Luigi Serra, *Aquila monumentale*, L'Aquila.

1913
Mario Chini, *Pittori Aquilani del Quattrocento*, in *Rassegna d'Arte degli Abruzzi e del Molise*, II, giugno 1913, pp.9-14,34-37, 63-71.
Giuseppe Fiocco, *La Cappella del Crocifisso in San Marcello al Corso*, in Bollettino d'Arte, 7.1913 pp.87-94

1917
Pietro Piccirilli, *L'oreficeria aquilana nei secoli XVI,XVII,XVIII e la Croce processionale della Chiesa Madre di Fossa*, in *Rassegna d'arte* 1917, p.168.

1918
G.B. Manieri, *Inventario a mano dei quadri nel Municipio aquilano*, L'Aquila 1918.

1920
Wurzburg Buffa, *Italian Masters of the Seventeeth century*, 1920
Giuseppe Rivera, *Raffaello e varie memorie attinenti all'Abruzzo e a Roma*, Bullettino Regia Deputazione di Storia Patria, s.III a.XI-XIII, L'Aquila 1920 (1922)pp.263,286,,292,294-300, 319,321,323,324,327, nn.330,346-347.

1924
Vincenzo Balzano, *Orazio De Santis incisore aquilano divulgatore delle opere di Pompeo Cesura*, in Albia, Roma a.I, Fase IV luglio agosto 1924 pp.226-231.

1926
Zaccaria Setta, *La Parrocchia e le chiese di Popoli*, Lanciano 1926 p. 95.

1927
Elenco degli edifici monumentali dell'Aquila, Roma 1927.
Otto Pollak, *Die Kunsttätigkeit unter Urban VIII*, 2 voll., Vienna 1927-1931, pp. 269, 308, 341, 354, 604.

1929
Mario Chini, *Documenti relativi ai pittori che operarono a L'Aquila fra il 1450 ed il 1550 circa*, L'Aquila 1929, pp.106,110.

Luigi Serra, *Aquila*, Bergamo.
1930
D. Confuorto, *Giornali di Napoli: dal 1679 al 1699*, a c. di N. Nicolini, Napoli 1930-1931, II p.202.
L. Rivera, *Gli avvenimenti dal 1526 al 1530 e le opere di Mariano Marerio*, BDASP XX-XXI 1929-1930.

1931
Nino Cortese, *Feudi e Feudatari napoletani nella prima metà del Cinquecento*, in *Archivio storico per le province Napoletane*, XV n.s., 1029; XVI 1930; XVII 1931
Thomas Fokker, *Werke Niederlandischer Meister in dem Kirchen italiens*, Den Haag 1931 pp.46-47,69-70.
Luigi Rivera, *Mecenati e Artisti Abruzzesi a Roma fino a tutto il XVI secolo*, in Roma, IX, 1931 p.301-302.

1932
Giovan Battista Manieri, *Affreschi dell'Aquila*, L'Aquila 1932.
Adolfo Venturi, *Storia dell'Arte italiana*, vol.IX, Milano.

1933
Lucas Wadding, *Annales Minorum seu trium ordinum a S.Francisci Institutorum*, Lugduni 1625-1648, Firenze 1933[III], t.XIV n.15.

1934
Luigi Serra-M.R.Gabbrielli, *Inventario degli oggetti d'arte della città dell'Aquila e Provincia*, Roma, Ministero della Pubblica Istruzione, p.37
Francesco Verlengia, *Un pittore aquilano del cinquecento: Pompeo Cesura* ,in "La tribuna, Roma 1934

1935
Giuseppe Alfieri, *Aquila Sacra nella storia e nell'arte*, L'Aquila 1935.

1937
R. Pane, *Architettura del Rinascimento a Napoli*, II p.40.

1939
L. Sbaragli, *Claudio Tolomei umanista senese del Cinquecento*, Siena 1939

1942
G.J. Hoogewerf, *Nederlandsche kunstenoars te Rome (1600-1725) vittreksels de parochiee archieven*, in «Archaeologische Studien van het Nederlands Historischs Institute te Rome», 1942 p.6.

1948
Antonio Boschetto, *Per la conoscenza di Francesco Albani pittore*, in *Proporzioni*, 2.1948 pp.109-146.
Traiano Boccalini, *Ragguagli di Parnaso e scritti minori*, a c. di L. Firpo, Bari, Laterza, 1948, , voll.3, vol. III, pp.115-119: p.117.

1949
A. E.Popham J.Wilde, *The Italian drawings of the XV and XVI centuries in the collection of Her Majesty The Queen*, London 1949 p.210.
F.W.Hollstein, *Dutch and flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-1700*, Amsterdam 1949

1952
A. Venturi G. Urbani, *Studi radiografici sul Caravaggio*, in *Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei,* Roma 1952.

1953
Cesare Verani, *Nuove attribuzioni ai Torresani, pittori del XVI secolo*, Rieti 1953.
Federico Zeri, *Cola dell'Amatrice: due tavole*, in *Paragone.Arte* 4.1953 pp.42-46.

1954
Iris H.Cheney, *A portrait by Jacopino del Conte in the Borghese Gallery*, in *Marsyas* 4.1954 pp.35-41.
Mario Chini, *Silvestro Aquilano e l'arte in Aquila nella seconda metà del XV secolo*, L'Aquila 1954 pp. 369-408.
Guido Reni, a c. di Giancarlo Cavalli, saggio introduttivo di Cesare gnudi, Mostra Palazzo dell'Archiginnasio di Bologna, 1 settembre-31 ottobre 1954 P.99-100

P.Lorenzo di Virgilio (OFM), *Guida storico artistica alla Basilica di San Bernardino dell'Aquila*, L'Aquila 1954.

1955
B.Del Coco, *Santa Giusta*, Roma.

1956
Igino Di Marco, *Il Rinascimento da Firenze a L'Aquila*, in *Rivista Abruzzese* 3.1956 pp.97-100.
Galleria Borghese, a c. di L.Ferrara, Novara p.36
John White, *Cavallini and the lost frescoes in San Paolo*, in *Journal of the Warburg and Courtald Instituttes*, a. 19, 1956, pp.84-85

1957
Deoclecio Redig . R. de Campos, *Relazione dei laboratori di restauro* in *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, XXX-XXXI, 1957-1959 p.284

1958
G. Mansuelli, *Le ville del mondo romano*, Milano 1958.
Francesco Verlengia, *Pompeo Cesura pittore aquilano del Cinquecento*, Pescara Ed. Attraverso l'Abruzzo 1958

1959
Ferdinando Bologna, *Roviale Spagnolo e la pittura napoletana del Cinquecento*, Napoli, 1959.
G.Zorzi Giustinian, *Notizie di alcuni scultori e architetti veneti nelle Marche*, in Atti dell'XI Congresso di Storia dell'Architettura. Marche, 6-13 settembre 1959, Roma 1965 pp.341-347.

1960
Giuseppe Fabiani, Artisti e Artigiani Abruzzesi in Ascoli Piceno nella seconda metà del sec.XVI, in *Rivista Abruzzese*, a.XIII (1960) n.1 pp.24-25

1961
Filippo Archinto, G.Alberigo in DBI, 3.1961 pp.761-764
Antonio Arfelli, *Carlo Cesare Malvasia, Vite de'Pittori bolognesi, appunti inediti,*Bologna 1961
Vincenzo Balzano, *Legisti e artisti abruzzesi nelle celebri università d'Italia*, in BDASP, LI-LIII (1961-63), pp.83-97.
Paola della Pergola, *La Galleria Borghese in Roma*, Roma 1961 p.30
Carlo Pietrangeli, *Il tabernacolo cinquecentesco dell'Aracoeli al museo di Roma*, Bollettino dei Musei Comunali di Roma, 1961.
Lionello Puppi, *Un'opera di Girolamo Pittoni a L'Aquila*, in BDASP 51/55.1961-1963, pp. 9 ss.

1962
Carlo Borromeo, *Instructiones fabricae et suppellectilis ecclesiasticae*, in *Trattati d'arte del Cinquecento*, III, a c. di P.Barocchi, Bari 1962 p.13.
Philip Pouncey, *Contributo a Girolamo Macchietti*, in *Bollettino d'Arte* 1962.
Deoclecio Redig De campos *Il soffitto dei semidei di Pinturicchio e altri dipinti restaurati nel palazzo di Domenico della rovere*, in *Scritti di Storia dell'Arte in Onore di Mario Salm*i, Roma, 1962 II, pp.363-375.

1963

Pietro De Angelis, *Una Deposizione creduta smarrita e ritrovata*, in *L'Urbe*, XXVI, 1963, pp.33-37.

1964
Nicola del Re, *I cardinali prefetti della sacra congregazione del Concilio dalle origini ad oggi (1564-1964)*, in *Apollinaris*,XXXVII, 1964 pp.10-11
Cecilia Gatti Perer, *Le Istruzioni di San Carlo e l'aspirazione classica nell'architettura religiosa del '600*, in Stefano Bottari a c. di, *Il mito del classicismo nel Seicento*, Firenze 1964.
Stephan Wäetzoldt, *Die Kopien des 17 jarhunderts nach mosaiken und wand-malereien in Rom*, Vienna-Monaco 1964 pp.56-58 nn. 589-627.

1965
Giuseppe Fiocco, *Alvise Cornaro, il suo tempo e le sue opere*, Vicenza 1965, p.179.
Lionello Puppi, *Su un poco noto contributo al Sanmicheli*, in *Arte Veneta*, 19.1965, p.189.

1966
E. Benezit, *Dictionaire de Peintres Sculpteurs Dessinateurs et Graveurs*, 1966, t.3 p.668.

1967
N. Amore de Cristofaro, *La Villa dei Duchi Cantelmo in Popoli*, in *Abruzzo*, 1967-1968, II
Gaspare Celio, *Memoria delli nomi delli artefici delle pitture che sono in alcune chiese, facciate, palazzi di Roma*, Napoli 1638, ed. a c. di Emma Zocca
Deoclecio Redig De Campos, *I Palazzi Vaticani*, Roma 1967, pp. 215, 217

1968
Mario Moretti, *Museo Nazionale d'Abruzzo*, L'Aquila.

1969
Eric Van Schaack, *Francesco Albani 1578-1660*, New York Columbia University 1969.

1970
Iris H.Cheney, *A note on Jacopino del Conte*, in The ARt Bulletin 52.1970 pp.32-40.
G.Miarelli Mariani, *Monumenti nel tempo*, 1970, p.101 n.14, fig.34.
M.Moretti, *Architettura medievale in Abruzzo*, Roma 1970 pp.132 ss.

Federico Zeri, *Pittura e controriforma. L'Arte senza tempo di Scipione da Gaeta*, Torino 1970 pp.70-73.

1971
John Paul Cooper, *La nobiltà, origine e definizione, privilegi e occupazioni*, in "Storia del Mondo Moderno", Cambridge Press University, IV, p.16-30.
Mario Morelli, *La Beata Antonia da Firenze ed il convento dell'Eucarestia dell'Aquila*, L'Aquila 1971 pp.110 ss.

1972
James Ackerman, *La villa. Forma e ideologia*, Torino 1972, pp. 127-129.
Giuseppe Alparone, *Un'ipotesi su Jacopo Ripanda a Napoli*, in *Rassegna d'Arte*, 2, 1972, pp.30-32
Giuseppina Magnanimi, *Ritrovamenti e restauri*, Roma 1972.
G. Spagnesi P.L.Porperzi, *L'Aquila problemi di forma e storia della città*, Bari 1972
1973

Raffaele Colapietra, *L'incidenza della proprietà fondiaria nella ricchezza degli aquilani del secondo Cinquecento*, in *Rivista di Storia dell'Agricoltura*, Anno XIII, n.2. Agosto 1973.
J.H. Heberardt, *Das Kastell von L'Aquila degli Abruzzi und sein Architekt P. A. Escrivà*, in *Romisches Jahrbuck fur Kunstgesichte*, 1973.
E.Forssman, *Dorico, Ionico, Corinzio nell'architettura del Rinascimento*, ed.it., Roma Bari 1973 p.9.
Palladio in Villa 1973, pp.145-154.
Mario Moretti, *La Basilica di Santa Maria di Collemaggio*, Roma 1973.
Valentino Pace, *Antologia di artisti.Contributi al catalogo di alcuni pitturi dello studiolo di Francesco I*, in Paragone 285.1973 p.844

1974
Agostino Bertolotti, Artisti Bolognesi ferraresi ed alcuni altri del già stato Pontificio in Roma nei secoli XV, XVI, XVII., Roma 1886.Rist.anast. Forni editore 1974.
Idem, *Artisti Belgi e Olandesi a Roma nel XVI e XVII secolo*, Bologna rist.anast. 1974 p. 137
Herwart Röttgen, *Il Cavalier d'Arpino*, Cat. Mostra Roma 1973.
Mario Moretti-Marilena Dander, *Architettura civile aquilana*, 1974.
Paolo Portoghesi, *Roma del Rinascimento*, II, p. 435, Milano 1974

1975
M.Centofanti, *Puntualizzazione sui caratteri e modelli spaziali dell'architettura gesuitica: l'Aquilanum Collegium e la Chiesa di Santa Margherita*, ibidem.
Walter Capezzali, *La Cinquecentina romana degli "Annali" di Bernardino Cirillo*, in BDASP 1975, II pp.117-125.
Luigi Lopez, *Gli Annali della città dell'Aquila di Bernardino Cirillo*, in BDASP,I, pp.15-49, 1975.
Mario Marcone, *Un contributo decisivo alla poco nota storia del tenimento di Calascio*, in BDASP 1975, II, pp.629-635.
Giovanni Previtali, *Teodoro d'Errico e la 'Questione Meridionale'*, in *Prospettiva* 3.1975 pp.17-34 .
Avraham Ronen, *Palazzo Vitelli alla cannoniera: the decoration of the stair case*, in *Commentari* 26.1975 pp.56-88.
Fiorella Sricchia Santoro, *Baccio Ciarpi da Barga "maestro di Pietro da Cortona"*, in *Prospettiva* 1975, (I),1, pp.35-44; (II),2, pp.18-23.
A. White, *Svolgimenti Settecenteschi a Paganica: la Chiesa della Concezione e la villa dei Duchi Costanzo*, in *Atti del XIX Congresso di Storia dell'Architettura*, L'Aquila 25-28 marzo 1975, vol. II p.336.

1976
Alessandro Clementi- Elio Piroddi, *L'Aquila*, Bari 1976
M. Lucco, *Una traccia per Jacopo Ripanda*, in *Paragone*, 315, 1976 p.20.
F. Zeri, *The Italian Paintings in the Walters Art Gallery*, Baltimora 1976 pp. 185-18
M. Morelli, *Appunti di storia religiosa aquilana* , in *L'Archidiocesi dell'Aquila dal 1876 al 1976*, L'Aquila 1977, p. 318
1977
Giuseppina Magnanimi, *Contributo al catalogo del Cavalier d'Arpino*, in *Paragone.Arte* 323.1977 pp.107-110.
Lettere del Cinquecento, a c.di…Torino 1977
B. Llorca R.G. Villoslada F.J. Montalban, *Historia de Iglesia Catholica*, III ed., Madrid 1977[2] (Biblioteca des Autores Cristianos, 199) pp. 608-611.

978
D. Sella, *Lo Stato di Milano in età spagnola*, Milano 1978.

Sebastiano Serlio, *I Sette Libri dell'Architettura*, Venezia 1584(rist.anastatica Arnaldo Forni editore, Bologna)
Bruno Toscano, *Spoleto in pietre*, 1978 p.194

1979
Margaret Binotto, *Una scheda per Giambattista Maganza Junior*, in *Arte Veneta*, 33(1979) pp. 141-143.
Diane De Grazia, *Prints and related drawings by the Carracci family: a catalogue raisonnè*, cat. Mostra National Gallery of Arts, Washington 18.3-20.5.1979

1980
Caterina Caneva, *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento. Il primato del disegno*, 1980 II p.136 n.286
F. Dante, s.v. *Agostino Chigi* in *DBI* , vol. 24, pp.735-743, 1980
Pier Nicola Pagliara*, Monterotondo*, in *Storia dell'arte italiana-Inchieste sui centri minori*, vol. 8, Torino 1980, p.267 n.10.
G. Spagnesi, *L'Architettura Barocca a L'Aquila*, in *L'Architettura in Abruzzo e nel Molise dall'antichità alla fine del secolo XVIII*, Atti del XIX Convegno di Storia dell'Architettura, L'Aquila 15-21 dicembre 1975, Roma 1980, vol. II pp.495-518.
Marina Ruggiero Petrignani, *Egemonia politica e forma urbana*, Bari 1980 p.27.
Cantelmo Giovan Giuseppe, a c.di R. Feola, in DBI, Vol.18, pp.271-272
Giuseppe Scavizzi, *ad vocem Pompeo Cesura*, in Dizionario biografico degli italiani, vol.24, Roma 1980,pp.301 ss.
Gaetano Spini, *I primi tre libri sopra l'istituzione di greci e latini architettori intorno agli ornamenti che convengono a tutte le fabbriche che l'architettura compone*, in AA.VV., *Il disegno interrotto.Trattati medicei d'architettura*, a c. di Cristina Acidini Luchinat, Firenze 1980, I, p.17,p.51;
Maddalena Trionfi Honorati, *Note sui maestri legnaioli*, in AA.VV., *Le Arti del Principato mediceo*, Firenze 1980 pp.371-382.

1981
M.Fagiolo, *Il significato dell'acqua e la dialettica del giardino, Pirro Ligorio e la filosofia della villa Cinquecentesca*, in C. Acidini Luchinat et alii, *Natura e artificio: l'ordine rustico le fontane gli automi nella cultura del manierismo europeo*, Roma 1981.
Andreina Griseri, ad vocem Romolo Cincinnati, in DBI, 25, 1981 pp.580-581
A. Pinelli , La maniera: definizione di campo e modelli di lettura, in Storia dell'Arte Italiana, vol.6/IIil cinquecento e il seicento, Torino 1981, pp.106-115
Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, ad vocem *Ciarpi Baccio*, in Dizionario Biografico Italiani, 25, Roma 1981 pp.218-221.
Giorgio Stockel, *La città dell'Aquila, il centro storico tra il 1860 e il 1960*, L'Aquila, 1981

1982
Enzo Bentivoglio, *Nel cantiere del Palazzo del Cardinal Raffaele Riario (la Cancelleria), organizzazioni, maestranze, personaggi*, in *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, s. XXVII, 1982, p. 33-34.
Enrico Guidoni- Antonio Marino, *Storia dell'Urbanistica-Il Cinquecento*, Bari 1982
Luigi Lopez, *Gli Ordinamenti Municipali dell'Aquila dalle origini al 1806*, l'Aquila 1982
G.Pezzoli, *"Alcuni aspetti economici e sociali nell'aquilano tra XVI e XVII secolo"*, L'Aquila 1982, pp.5-25.
A c. A.K. Platzeck, A.Macmillan, s.v. *Valeriano Giuseppe*, vol.4 p.253.
Francesco Petrucci, s.v. *Pompeo Colonna*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol.27

1983

Mario Centofanti, *Cultura urbana, storia, progetto*, in Atti del XXI Convegno di Storia dell'Architettura *Storia e Restauro dell'Architettura prospettive e aggiornamenti,* Roma 12-14 ottobre 1983, pp.3-9, in part.p.4.
F.Sricchia Santoro, Intorno a raffaello: un contributo per Pellegrino da Modena, in Prospettiva 33/36.1983/84, pp.166-174
Stefano Gizzi, *La città dell'Aquila: fondazione e preesistenze*, in *Storia della città*, 28.1983
Otto Lehmann-Brockhaus, *Abruzzen und Molisen Kunst und Geschicte*, Munchen Prester Verlag, 1983, p. 415.
Enrico Sconci, *Il centro storico dell'Aquila:struttura urbana e modelli di rappresentazione*, L'Aquila 1983
Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, *Ciarpi Baccio*, in *Barga Medicea e le "enclaves" fiorentine della Versilia e della Lunigiana*, Firenze 1983 pp.251-266.

1984
G.Agosti ,V.Farinella, Calore del marmo-pratica e tipologia delle deduzioni iconografiche , in Memorie dell'Antico nell'arte italiana, a c. di S. Settis, Torino 1984 1, pp.390 ss.
Carlo Blasetti, *Le armi del contado aquilano*, 1984, Roma, s.v. "Lavarete"
Raffaele Colapietra, *Gli Aquilani d'antico regime davanti alla morte*, L'Aquila, Deputazione Abruzzese Storia Patria "A. L. Antinori", 1984.
Massimo Ferretti, *Nota su Pellegrino da Modena*, in *Bollettino d'arte* 24.1984 pp. 53-58.
P.Leone De Castris, *Avvio per Francesco Curia disegnatore*, in Prospettiva 48.1984, pp.16-27.

1985
Tommaso Scalesse, *Claudio Tolomei, Lettera al conte Agostino de'Landi –Lettera a Gabriele Cesano*, note introduttive e commenti, in *Trattati d'Architettura*, Vol V, t. II, Milano 1985, pp. 37-76.
M.Errico-S.Finozzi-I.Gigli, *Schedatura delle facciate affrescate e graffite a Roma nel XV e XVI secolo*, in *Bollettino d'arte. 33/34.* 1985 pp.55-61
Jhon Ingamells, *The Wallace collection: catalogue of pictures, 1.British, German, Italian, Spanish*, Trustees of the Wallace Collection, Londra 1985 p.552.
E. Lee, *Descriptio Urbis.the roman census of 1527*, Roma 1985
Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, *Baronio e il proto classicismo dei pittori fiorentini a Roma*, in *Baronio e l'Arte*, Atti del Convegno internazionale di studi, Sora 10-13 ottobre 1984, Centro Studi Sorani "Vincenzo patriarca" a c. di Romeo De Majo, pp.513-526.
Rapahel Invenit, Stampe da Raffaello nelle collezioni dell'istituto nazionale della grafica, a c. di G. Bernini Pazzini, S. Massari, S. Prosperi Valenti Rodinò, 1985

1986
Franco Faranda, *Ludovico Cardi detto il Cigoli*, con introduzione di Renato Roli, Roma 1986.
G. Masson, *Palladian Villas as rural centers*, in *The Architectural review*, CXVIII, 703, 1955, il poco noto saggio di M.Kubelik, *Palladio's Villas in the tradition of the Veneto Farm*, in *Assemblage* n. 1, (oct.1986) pp.90-115.
Filippo Murri, *Santa Giusta e le sue chiese a L'Aquila e Bazzano*, L'Aquila.
P.N. Pagliara, *Vitruvio: dal canone al testo*, in *Storia dell'Arte in Italia, Dalla tradizione all'archeologia, T.III, Memorie dell' Antico*, a c. di S. Settis, Torino 1986
G.Papi, ad vocem *Ciarpi Baccio*, in *Il Seicento fiorentino- Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo I*, a c. di Mina Gregori,Palazzo Strozzi 21 dicembre 1986-4 maggio 1987, 2 voll.,Firenze 1987, pp.53-55.
A.Clementi E.Piroddi, *L'Aquila*, Bari 1986 p.186.

1987

Maria Calì, *Francesco da Urbino e l'ambiente romano di Claudio Tolomei nei rapporti tra Italia e Spagna*, in P*rospettiva*, 48.1987 pp. 13-32.
Anna Cavallaro, *Pinturicchio a Roma. Il Soffitto dei Semidei nel Palazzo di Domenico della Rovere*, in Storia dell'Arte, 60, 1987 pp.155-70.
Marzia Faietti, *Jacopo Ripanda, il suo collaboratore(il Maestro di Oxford) e il suo concittadino (il Maestro di Lille*), in *Dal disegno all'opera compiuta*, *Atti del Convegno internazionale*, Torgiano 1987, a c. di M. Di Giampaolo, Perugia 1992 pp.19-38.
Stefano Gizzi, Giuseppe Chiarizia, *I centri minori della Provincia dell'Aquila*.Quaderno 1, 1987 p.157.
Ernst Gombrich, *An early seventeenth century canon of the artistic exellence, Pierelone Casella's Illustrium artificum of 1606*, in *Journal of the Warburg and Courtald Institutes* 50.1987 pp.224-232.
Daniela Lamberini, *Francesco De Marchi. Ritratto di un cortigiano del Cinquecento, virtuoso e dilettante di architettura militare*, in *Storia Architettura* (X), 1-2, 1987, pp.69-88
Gianni Papi, *Un quadro di Andrea Commodi e una proposta per l'attività giovanile di Pietro da Cortona*, in *Arte Cristiana*, 720.1987, pp.169-178.
L.Teza e R.Guerrini, in *Pinacoteca comunale di Città di Castello.Dipinti*, I, a c.di F. Mancini, Perugia 1987 pp.80-123.

1988
Giovanni Agosti, Vincenzo Farinella, *Nuove ricerche sulla Colonna Traiana nel Rinascimento*, in S.Settis(a c.di) *La Colonna traiana*, Torino 1988 p.575-576
E.Bassan, s.v. Del Conte Jacopino, in DBI, 36, 1988 p.463.
D. Chiodi, *Le 170 Chiese dell'Aquila*, L'Aquila 1988
Guido Reni 1575-1642, cat. Mostra Pinacoteca Nazionale di Bologna, 5 settembre-10 novembre 1988, Bologna 1988
La Pittura in Italia-Il Seicento, Milano Electa 1988, 2 voll.
Pierluigi Leone De Castris, *La pittura del Cinquecento nell'Italia meridionale. La Pittura in Abruzzo e nel Molise*, in *La Pittura in Italia.Il Cinquecento*, Milano 1988 , t.II pp.510-511.
Letteratura e storia meridionale-Studi offerti ad Aldo Vallone, a c. di E.Borea, Firenze 1989 II p.299
AA. VV. *Andrea Palladio: nuovi contributi*, Seminario Internazionale di Vicenza, 1988.
Gaetano Cozzi, *La politica culturale della Repubblica di Venezia nell'età di Giovan Battista Benedetti e di Palladio,*pp.14-19, ibidem.
P. Preto, *Aspetti della società veneta del Cinquecento*, pp. 20-22, ibidem.
Giuseppe Gullino*, I rapporti tra la repubblica veneta e la sua nobiltà con il potere imperiale, nel corso del Cinquecento*, pp. 23-26, ibidem .
Elisabetta Pallottino, *Colori di Roma* in *Ricerche di Storia dell'Arte*, 1988.41-42
Ciro Robotti, *La Villa Palazzo De Torres a Pizzoli*, in *Atti del XXIII Congresso di Storia dell'Architettura*, Roma 24-26 marzo 1988, *L'Architettura a Roma e in Italia (1580-1621),* pp.333-342
Simonetta Valtieri, *Il Palazzo del Principe, il palazzo del Cardinale, il palazzo del Mercante: nel rinascimento*, Roma 1988.
Giuseppina Zappella, *Il ritratto nel libro italiano del Cinquecento*, Milano 1988 p.45 fig.121.

1989
Letteratura e storia meridionale-Studi offerti ad Aldo Vallone, a c. di E.Borea, Firenze 1989 II p.299
A.CavallaroEadem, *Draghi, mostri e semidei. Una rivisitazione fiabesca dell'antico nel soffitto pinturicchiesco del Palazzo di domenico della rovere*, in *Roma centro ideale della cultura dell'antico. Da Martino V al Sacco di Roma 1527*, Atti del Convegno a cura di S. Danesi Squarzina, Roma 1989 pp.143-168

Fr.Ch.Uginet, Della rovere Domenico, in DBI, 37 1989 pp.335-336.
J.M.Muller, *Measures of autenticity:the detection of copies in the early life of the connoisseurships*, in *Retaining the original, multiple originals, copies and reproduction*, in *Study in the History of the art*, Washington DC 1989 .
Carlo Poni, *Strutture, strategie e ambiguità delle Giornate: Agostino Gallo tra l'agricoltura e la Villa*, in *Intersezioni*, IX 1989, aprile, pp.3-37
Pierluigi Silvan, *I cicli pittorici delle Grotte Vaticane. Alcuni aspetti poco noti dell'opera di Giovan Battista Ricci da Novara e di Carlo Pellegrini,* in «Arte Lombarda» a.XC/XCI, 1989 n.s. ¾, pp. 104-121
Rossana Torlontano, *ad vocem Pompeo Cesura*, in *Dizionario della pittura e dei pittori*, Milano, vol.I p.625.

1990
Francesco De Marchi, ad vocem a c. di Daniela Lamberini in DBI, vol. 38, Roma, 1990.
C. Lazzaro, *The italian Renaissance Garden*, New Haven London 1990
Patricia Waddy, *The Seventeenth century Roman Palace*, The MIT Press New York, 1990, in particolare il Cap.I. pp.4-13.

1991
Suzanne B. Butters, *Ferdinand et le jardine du Pincio*, in A. Chastel et aa., *La Villa Medicis*, vol.2, Roma 1991 pp.350-412
Nuccia Barbone Pugliese, *A proposito di Teodoro D'Errico e di un libro recente*, in Prospettiva 62.1991 p.84
Tesi di Laurea della Dott.sa Pina Saraconi, *Il Monastero Cistercense di Santo Spirito d'Ocre,* discussa presso l'Università dell'Aquila nell'A. A. 1990-1991, Relatore il Prof. Alessandro Clementi

1992
Philippe Costamagna, *Maso da San Friano;la Pietà di Santa Maria dei Candelli redecouverte*, Paris 1992.
AA.VV.*Pescocostanzo, città d'arte sugli Appennini*, a c. di F. Sabatini, Pescara 1992.
F. Barbieri, *Architetture palladiane-Dalla pratica del cantiere alle immagini del Trattato*, 1992, in particolare *Palladio in Villa negli anni Quaranta: da Lonedo a Bagnolo*, pp. 79-97,
Roberto Cannatà, s.v. *Giovan Paolo Donati*, Dizionario Biografico degli Italiani, Roma vol.41 p.35.
AA.VV., *L'Aquila città di Piazze*, a c. di C. Conforti, Pescara 1992 con saggi di R.Colapietra, P.L.Porperzi, M.Centofanti.
Centofanti, Litta, Maestri*, Immagini di un territorio- l'Abruzzo nella cartografia storica dal 1550 al 1850*, Dipartimento di Architettura e Urbanistica, Università dell'Aquila, 1992.
Alessandro Clementi, *L'Università dell'Aquila dal placet di Ferrante d'Aragona 1492- alla statizzazione,* Bari 1992 pp. 56-109.
Corrado Marciani, Aquilani a Venezia nei secoli XV e XVI, pp. 597-607 *in Scritti storici*, a c. di E. Giancristoforo, Lanciano 1992
M.Privitera, *Girolamo Macchietti un pittore dello studiolo di Francesco I (Firenze 1535-1592)*, Milano 1992 pp.190-191.Cat.E1.
P.L.Properzi, *Una storia urbana particolare*, in *L'Aquila città di Piazze*, Pescara 1992 pp.48-79.
M. A. Visceglia, *Dislocazione territoriale e dimensione del possesso feudale nel Regno di Napoli a metà Cinquecento*, in AA.VV., *Signori, Patrizi, Cavalieri nell'età moderna*, a c. di M. A. Visceglia, Bari 1992 pp.3 ss.
F. Zeri, *La sortita anticlassica di Cola dell'Amatrice,* in *Giorno per giorno nella pittura*, Torino 1992 pp.187-190. (insieme a Paragone 1953).

1993
Margherita Azzi Visentini, *La villa italiana nel Quattrocento e Cinquecento*, Napoli 1993 pp.160.
Roberto Cannatà, *Pittura meridionale del Tardo Cinquecento in Abruzzo Dipinti di Teodoro d'Errico, Silvestro Buono, Bernardo Lama, Aert Miytens e Giuseppe Cesari*, in Bollettino d'Arte, 77.1993 pp.79-92.
J.KLIEMANN, 1993, pp35-67.
Gerard Labrot, *Palazzi napoletani. Storie di nobili e cortigiani 1520-1750*, Napoli 1993.
Fiorella Sricchia Santoro, *Del Fanciabigio, dell'Indaco e di una vecchia questione*, in *Prospettiva*, 70.1993 pp.22-49 (I),71.1993 pp.12-32 (II)

1994
Simona Antellini et alii, *La Chiesa di Santa Caterina dei Funari*, Roma 1994 .
Philippe Costamagna, *Pontormo*, Milano 1994 pp.222-225 sc.72
Jacob Eberhardt, *Il castello di L'Aquila*, L'Aquila 1994.
A.Ferri, s.v. *Pietro Facchetti* DBI (44) 1994 pp.24-26.
A. Giannetti, *Il Giardino napoletano dal Quattrocento al Settecento*, Napoli 1994, p.70.

1995
Barbara Agosti*, Collezionismo ed archeologia cristiana nel Seicento, Federico Borromeo ed il medioevo artistico tra Roma e Milano,* Milano 1995.
Pierre Boucheron in *Le puvoir de bâtir. Urbanism et politique edilitaire a Milan (XIV-XV siecle)* Roma Paris 1995, IV parte, cap.2 p.392 ss.
Mario Centofanti, *Il progetto infinito e l'architettura interrotta: Chiesa e collegio dei Gesuiti a L'Aquila*, in *Alle origini dell'Università dell'Aquila.Cultura, università collegi gesuitici all'inizio dell'età moderna in Italia Meridionale*. Atti del convegno internzionale di studi promosso dalla Compagnia di Gesù e dall'Università dell'Aquila nel IV cenetnario dell'istituzione dell'Aquilanum Collegium (1596).L'Aquila, 8-11 novembre 1995, a c. di F.Iappelli U.Parente, Roma 2000, pp.643 ss.,
Fiamminghi a Roma 1508-1608, Cat. Mostra Roma, 16 giugno-10 settembre 1995 a c. di Nicole Dacos, Bert W.Mejer pp.305-306.

1996
Laura Gigli, *San Marcello al Corso*, Roma 1996 pp. 92-97.
P.Bijiustrom, *Drawings by Francesco Curia in Stockolm*, in *Hommage au dessins. Melanges offerts à Roseline Bacou*, a c. di M.T. Caracciolo, Rimini 1996 pp.54-57.
Miryl Pouncey, *A little painting by Pompeo Cesura dell'Aquila in the Wallace Collection*, in *Hommage au dessins.Melanges offerts à Roseline Bacou*, a c. di M.T. Caracciolo, Rimini 1996 pp.54-57.
Marta Privitera, *Girolamo Macchietti (15-1583) pittore dello Studiolo di Francesco I*, Milano 1996
P.Leone De Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli 1540-1573. Fasto e devozione*, Napoli 1996 pp.135,179 n.5.
A. Cavallaro, *Pinturicchio nel Palazzo di Domenico della Rovere. La sala dei Mesi*, in *Roma nella svolta tra Quattro e Cinquecento*, Atti del Convegno Roma 28-31 novembre 1996, pp.269 ss
Nicole Dacos, *De Pinturicchio à Michelangelo di Pietro da Lucca: les premieres grotesque romaines*, ibidem pp.32-38 ss.
S.Rossi, *Quanti erano e dove vivevano i pittori a Roma alla Vigilia del Sacco*, in *Roma nella svolta tra Quattrocento e Cinquecento*…op.cit.

1997
F.Baldelli, a c. di, *Piermatteo d'Amelia: la pittura dal 300 al 500 in Umbria meridionale*, Todi 1997 p.105

Breve descrittione delle Sette città più illustri d'Italia, ed. a c. di M. Centofanti, L'Aquila 1997 pp. VII-XXXVII.
Pietro da Cortona per la sua terra-da allievo a maestro, a c. di Roberto Contini, Cortona Palazzo casali 1 febbraio-4 maggio 1997, Milano 1997.
C. Mozzarelli, *Villa, Villeggiatura e cultura politica tra cinquecento e settecento*, in *Annali di storia moderna e contemporanea,* III, 1997, n.3 pp.155-171
Francesco Starace, *Da Chieti, a Napoli, a Vicenza i Teatini, il Tempio dei Dioscuri ed i disegni napoletani di Andrea Palladio*, in *Chieti città d'arte e di cultura*, a c. di C. Robotti, Chieti 1997
Vittoria colonna dichterin und Muse Michelangelos, cat.Mostra Vienna a c. di Serena Ferino-Pagden, 1997 pp.276-278.

1998
Galleria Colonna in Roma-Dipinti, a c. di Eduard A.Safarik con la collaborazione di gabriello Milantoni,premesse di F. Zeri e F.Lemme, Roma 1998 p.22.
I. Belli Barsali, L. Puppi, G.C. Sciolla, *Le Grandi Ville Italiane: Lazio, Veneto, Toscana,* Novara 1998.
P.Bjurstrom-B.Magnusson, *Italian Drawings.Umbria,Rome, Naples*, Stoccolma 1998.
Patrizia Cavazzini, *Palazzo Lancellotti ai Coronari- cantiere di Agostino Tassi*, Roma 1998 p.35 n.77
Sabine Frommel, *Sebastiano Serlio*, Milano 1998, pp.181-209.
Ornella Matarrese, *Appunti sulla formazione di Alessandro Maganza disegnatore e qualche aggiunta al catalogo di Giovambattista il Giovane*, in *Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien*, 4(1997/98) pp.23-30.

1999
M. G. Aurigemma, *Il Palazzo di Domenico della Rovere in Borgo. Architettura e decorazione*, Roma 1999 pp.213 ss.
Catherine Rose Puglisi, *Francesco Albani*, Londra 1999.
Fiorella Sricchia Santoro, *Ricerche intorno all'Antifonario di Loene X nella Biblioteca vaticana*, in *Prospettiva* 95/96.1999 p.155-168, in part.p.167 n.11.

2000
Alessandro Angelini, *Pompeo Cesura tra Roma e L'Aquila*, in Prospettiva, 98-99, 2000, pp.104-143. pp.106,107,109, 110
Franco Belmaggio, *Araldica pubblica e privata nella provincia dell'Aquila*, 2000, Aquila.
Margaret Binotto, *Vicenza*, in *La Pittura nel Veneto, Il Seicento*, a c. di M. Lucco, Milano, Electa, 2000 voll.2, vol. I, pp. 257-258.
Maria Calì, *Gli Abruzzi*, in *La Pittura del Cinquecento*, Torino 2000 pp.564-571.
Dominique Cordellier, *Quelques interrogations sur Pellegrino da Modena*, in *Festschrift für Konrad Oberhuber*, Electa 2000 p.87-99 a c. di A.Gnann, H.Widauer.
Enrico Santangelo, *La Pentecoste ritrovata*, in *D'Abruzzo*, primavera 2002
D.Renzo D'Ascenzo, *La Cattedrale dei Santi Massimo e Giorgio*, L'Aquila, L'Aquila 2000.
Ippolita di Majo, *Francesco Curia*, Napoli 2000.
Mauro Morresi, *Jacopo Sansovino*, Milano 2000 p.451.
Giuseppe Valeriano, architetto e Pittore Aquilano (1542-1596) , in Filippo Iappelli e Ulderico Parente a c. di, *Alle origini dell'Università dell'Aquila. Cultura, Università, Collegi gesuitici all'inizio dell'età moderna in Italia meridionale*, *Atti del Convegno di studi promosso dalla Compagnia di Gesù e dall'Università dell'Aquila nel IV Centenario dell'Istituzione dell'Aquilanum Collegium (1596)*, L'Aquila 8-11 novembre 1995, Roma 2000, pp.589-783.

2001
AA. VV. *Recupero e riqualificazione dei centri storici del comitatus aquilanus*, a c. di Marcello Vittorini, Teramo 2001, 2 voll.
Francesco Abbate, *Storia dell'arte meridionale*, Napoli 2001, vol.2 p.162.
Alessandro Angelini, *Saturnino Gatti e la congiuntura verrocchiesca a L'Aquila*, in *I da Varano e le arti*, atti del Convegno Internazionale di Camerino, Palazzo Ducale 4-6 ottobre 2001 a c. di Andrea De Marchi e Pierluigi Falaschi, Ripatransone, Maroni 2003, vol.2 pp.839-854.
T.J. Dandeleth, *Spanish in Rome*, Yale University press 2001 a p. 251 n.148 e 149
G. Labrot, *Territorio città e architettura nel Regno di Napoli*, in *Storia dell'architettura-il secondo Cinquecento*, a c. di C. Conforti e R. Tuttle, Milano 2001 pp.288-317

2002
AA. V.V., *Atlante dei Castelli* Pescara 2002
AA.VV. *L'Abruzzo dall'Umanesimo all'Età Barocca*, a c. di U. Russo e E. Tiboni, Chieti Ediars 2002
Walter Capezzali, *L'arte della stampa dalle origini al XVII secolo*, in *L'Abruzzo dall'Umanesimo*…op.cit, Pescara 2002 pp.141-164
Franco Celenza, *La letteratura drammatica*, ibidem p. 323.
Raffaele Giannantonio, *Architettura in Abruzzo tra Cinquecento e Seicento*, ibidem
Adriano Ghisetti Giavarina, *Cola dell'Amatrice e l'architettura abruzzese del suo tempo*, ibidem
Vincenzo Millemaci, *Le attività fieristiche e altri aspetti di economia abruzzese*, ibidem p.55 ss
Giuseppe Papponetti, *Storici ed eruditi fra Cinquecento e Seicento*, ibidem pp.135-140.
W. H. de Boer, *Alcuni dipinti raffiguranti San Vincenzo di Alessandro Maganza e Francesco Maffei*, in *Arte Veneta*, 59(2002), pp.251-255
F.T. Fagliari Zeni Buchicchio, *Palazzo Farnese a Caprarola*, in *Jacopo Barozzi da Vignola*, a c. di R. Tuttle, B. Adorni, C.L. Frommel, Christof Thoenes, Milano 2002, pp.210-234.
Elaine K.Gazda, *The ancien art of emulation:studies in artistic originality and tradition from the present to the classical antiquity*, The American Academy in Rome for Ann Arbor Michigan University, 2002 p.82.
E. Lurin, *Un artista francese a Bagnaia?Etienne Duperac e le Ville laziali del secondo Cinquecento*, in *Villa Lante a Bagnaia*, a c. di S. Frommel e F. Bardati, Milano 2002 pp. 244-255.
Enrico Parlato, *Le icone in processione* in *Arte e iconografia a Roma: da Costantino a Cola di Rienzo*, a c. di Maria Andaloro, Serena Romano, Milano 2002, p.89 n.1.
Elena Parma, *Parmigianino e Perino. Ricerche di due maestri inquieti: considerazioni sui loro possibili e probabili rapporti*, in *Parmigianino e il manierismo europeo*, Atti del Convegno Internazionale di studi, Parma 13-15 giugno 2002, Milano 2002 pp.311 ss.
Maria Grazia Bernardini, *Roma 1570: presenze emiliane nel ciclo della passione dell'Oratorio del Gonfalone*, in *Parmigianino e il manierismo europeo*, Atti del Convegno Internazionale di studi, Parma 13-15 giugno 2002, Milano 2002 pp.375-385.
Herwart Röttgen, *Il Cavalier Giuseppe Cesari D'Arpino.Un grande pittore nello splendore della fama e nell'incostanza della cultura,* Roma 2002, pp.
Linda Wolk Simon, *Two early fresco cycles by Perino del vaga, The Palazzo baldassini and the Pucci Chapel*, in Apollo CLV, 2002, pp.11-15.

2003
Margherita d'Austria, Costruzioni politiche e diplomazia tra corte Farnese e monarchia spagnola, A c. di Silvia Mantini, Roma 2003. Atti del Convegno tenutosi a Parma e piacenza il 14 e 15 settembre 2001.
F. Barbieri - G. Beltramini, a c.di, *Vincenzo Scamozzi (1548-1616)*, Venezia, 2003.

A.Bailey, *Between Renaissance and Baroque: Jeusit art in Rome*, 1565-1610, 2003

Mario Centofanti, *Il palazzo di Margherita d'Austria a L'Aquila e l'immagine della città nel Cinquecento* in *Margherita d'Austria, costruzioni politiche e diplomazia…*op. cit.2002, pp.217-220 .
Roberto Cassanelli, *Ville di delizia nella Provincia di Milano*, Milano 2003 p.9.
Antonello Cesareo, *Memorie Raffaellesche in una decorazione di fine Cinquecento: 'Le Storie di Mosè nel Casino Branconio a L'Aquila'*,in *Bollettino d'Arte* 123.2003, pp. 39-50.
Santino Langè, *Fortuna e attualità delle Ville di delizia*, in *Ville di delizia nella Provincia di Milano*, a c. di Roberto Cassanelli, Milano 2003.
Vittorio Lanzani, *Le Grotte Vaticane*, Roma 2003 pp.34-38, pp.54 ss.
L'ombra del genio-Michelangelo e l'arte a firenze 1537-1631, cat.mostra Firenze Palazzo Strozzi 2002-2003,

2004
La letteratura di villa e villeggiatura, atti del Convegno di Parma 2003, Roma 2004. In particolare il saggio di F. Sberlati, *Villania e cortesia. L'opposizione tra città e campagna dal Medio Evo al Rinascimento*, pp. 89 ss.
P. Davies, D. Hemsoll, *Michele Sanmicheli*, Milano 2004, pp.218-228
E.A.Levy, *Propaganda and Jeusit baroque*, 2004.Francesco Lucantoni, *L'Abruzzo delle Confraternite*, Palermo 2004 pp.82-3.
Susan Russell, *Annibale Carracci's St.Margareth and the single figure alatrpiece in Romea round 1600*, in *The italians in Australia Studies in Renaissance and Baroque art*, Firenze-The University of Melbourne 2004 pp.145-152.
R. M. Strollo, *Il complesso delle Ville Tuscolane: considerazioni sulle fasi evolutive* in A.A. V.V., *Architettura e ambiente: casi di studio*, a cura di R.M. Strollo, Roma 2004, pp.194-228.
Calcedonio Tropea, *Pertinenze decorative del Castello Cinquecentesco dell'Aquila*, in *Fortezze d'Europa: forme professioni e mestieri dell'architettura difensiva in Europa e nel Mediterraneo spagnolo* a c. di A.Marina Roma 2004 pp.265-274.

2005
Bruno Basile, *Villa e Giardino nella trattatistica rinascimentale*, pp.205-232, in particolare p. 217, in *La Letteratura di Villa e di Villeggiatura*, Atti del convegno di Parma, 29 settembre -1°ottobre 2003, Roma 2005.
Richard Bosel, *L'Architettura dei nuovi ordini religiosi*, in Aurora Scotti Tosini a c. di, *Storia dell'Architettura*, Electa 2005, pp.48-52.
Adriano Ghisetti Giavarina, *Popoli città d'arte e natura*, Pescara 2005, pp.11-14.
Emanuela Zicarelli, *Per un censimento degli artisti nella parrocchia di San Lorenzo in Lucina*, in *Arte e immagine del Papato Borghese (1605-1621)*, a c. di Bruno Toscano, San Casciano Val di Pesa, 2005 pp. 32-49.
Andrew Koller, *Giovan Francesco Gambara (1533-1587). Profilo di un Cardinale* in *Villa Lante a Bagnaia*, a c. di S. Frommel con la collaborazione di Flaminia Bardati, Mi 2005, pp.23 ss.
Aldo Giorgio Pezzi , *Tutela e restauro in Abruzzo: dall'Unità alla seconda guerra Mondiale (1860-1940)*, Roma 2005
Enrico Santangelo,*Nuove Presenze fiammingo napoletane nell'Abruzzo di fine Cinquecento e il caso di un'Adorazione dei Magi al museo nazionale dell'Aquila*, in *Rivista Abruzzese* 58.2005 pp.147-154

2006
San Giovanni Battista a Chieti in *Cultura Abruzzo*, 2006 n.2 pp.14

Orlando Antonini, *Villa S. Angelo e dintorni (Tussillo, Casentino, Fontavignone, Stiffe, Campana, S. Eusanio, Fossa, Ocre). L'Architettura religiosa*, L'Aquila 2006.
Raffaele Aurini, *Dizionario bibliografico della gente d'Abruzzo*, *nuova edizione ampliata*, Colledara Andromeda editrice, 2006[II], voll. 6.
Giuseppe Bertini, *Francesco De Marchi: una biografia aggiornata*, in *Dai Farnese ai Borbone Famiglie europee: costruire stati*, a c. di C. Robotti, Manduria 2006 pp.221-230
Germano Boffi, *ad vocem Pompeo Cesura,* in *Gente d'Abruzzo-Dizionario Biografico*, vol.3, Colledara 2006, pp.17-20,
Silvia Bruno, *Le qualità della prima bottega cortonesca*, in Paragone.Arte, a. LVII, 68.2006, p.40, p. 45, p.57 nn.5-7, p.62 n.63.
Fulvio Cervini, *Pio V, Vasari e l'arte medievale*, in *Il tempo di Pio V, Pio V nel tempo*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, 11-13 marzo 2004, Alessandria 2006, pp.193-218, in part.196-198.
Laura Monini, *ad vocem Giovan Paolo Cardone* in *Gente d'Abruzzo-Dizionario Biografico*, vol.2, Colledara 2006, pp.207-212.
Luciano Artese, s.v. *Campana Cesare*, in *Gente D'Abruzzo- Dizionario biografico*, Colledara, Ed. Andromeda 2006, Voll. 10, vol. II, pp. 115-122.
Francesco Abate, *Storia dell'Arte Meridionale-Il Cinquecento*, Napoli 2006 .
Idem, *Storia dell'Arte Meridionale-Il Secolo d'oro*, Napoli 2006 .
Arianna Petraccia, *Palazzo farinosi Branconio in Piazza san Silvestro a L'Aquila:storia di una famiglia aquilana e della sua residenza*, in Bollettino Deputazione Storia Patria Abruzzo A.L.Antinori 2006 pp.
Eadem, s.v. *Geronimo Pico Fonticulano,* in *Gente D'Abruzzo-Dizionario biografic*o, vol. 8 pp.133-136, Colledara 2006
Eadem, *Accursio Mariangelo*, in Dizionario Biografico Gente d'Abruzzo, vol. 1 pp.15-26, Ed. Andromeda, Colledara 2006.
Sotheby's *Old Master Drawings*, New York 25 Gennaio 2006, cat. p.89 n.60.
Melania Bucciarelli, Norbert Dubawy Reinhardt Strom, *Italian opera in Central Europe*, 2006 vol.I p.34.

2007
Vincenzo Abbate, in *Torres Adest: i segni di un arcivescovo tra Roma e Monreale*, in *Storia dell'Arte* 116/117.2007, p. 44 n.2.
Sonia Amadio, *Disegni di committenza barberiniana: l'equipe Lagi, Montagna, Eclissi*, in Carla Mazzarelli a c. di, *La copia. Connosseurship, storia del gusto e della conservazione*, «Giornate di Studio», 17-18 maggio 2007 Roma, Palazzo Massimo alle Terme, in corso di stampa.
Giampiero Brunelli, s.v. *Marcello II*, in DBI, 69, 2007 pp.502-510.
A. Colarossi Mancini, *Memorie storiche di Popoli fino all'abolizione dei feudi*, Popoli 1911, II. ed. 2007 a c. di E. Favaro, A. Lattanzio
Daniela Del Pesco, *L'immagine dei centri abruzzesi nella cartografia e nelle guide del Sei e Settecento*, in *Abruzzo-Il barocco negato in Atlante del Barocco. Abruzzo,* a c. di R.Torlontano in corso di stampa.
Barbara Ghelfi, La *quadreria dei Marchesi De Torres nelle carte d'archivio di famiglia*, ibidem .
Arianna Petraccia, *Il Refettorio del Convento di San Bernardino a L'Aquila: Simone Lagi, Gregorio Grassi, Stefano Pandolfi*, *Domenico Rainaldi*, Ibidem.

2008
Amico Aspertini 1474-1552 artista bizzarro nell'età di Dürer e Raffaello, Bologna 27 settembre 2008-11 gennaio 2009, a c. di D.Scaglietti Kelescian, A.Emiliani, sc.53 (G.degli Esposti) p.194.
Francesco Federico Mancini, *Gli esordi di Pinturicchio sulla scena romana*, in *Pintoricchio*, a c. di V.Garibaldi-F.F.Mancini, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, 2 febbraio -29 giugno 2009 pp. 47 ss.

Riccardo Massagli, *Michele Angelo da Lucca nella Roma di Pintoricchio*, in *Pintoricchio, Cat. mostra a c. di vittoria Garibaldi e Francesco Federico Mancini*, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria 2 febbraio -29 giugno 2008
Arianna Petraccia, *Un dipinto di Alessandro Maganza e bottega a L'Aquila:appunti sulla situazione artistica e culturale della città tra Cinquecento e Seicento*, in *Incontri culturali dei soci (XV)-Deputazione Abruzzese di Storia Patria*, L'Aquila 1 giugno 2008, Supplemento del Bullettino, pp.134-142.
GiovannaSapori, *Un disegno di Giulio Cesare Bedeschini per la Circoncisione della chiesa della Madonna di Loreto a Spoleto*, in *Spoletium*, 2008.
Rossana Torlontano, *La diffusione della cultura romana in area centro italiana: una nuova proposta per la formazione di Silvestro dell'Aquila*, in *Andrea Bregno: il senso della forma nella cultura artistica del Rinascimento*, a c. di C. Crescentini, Firenze 2008, pp.491-505.