

La decorazione celebrativa in Abruzzo in età barocca: gli affreschi di Palazzo Branconio a L'Aquila

ROSSANA TORLONTANO

Gli esempi di decorazione ad affresco di natura profana destinati alla celebrazione di una dinastia, in Abruzzo e più in generale nella parte settentrionale del Regno di Napoli, sono piuttosto rari. Questa condizione deriva da una persistente ragione storica: l'Abruzzo è regione di frontiera e in quanto tale risulta spesso distante dalle dinamiche che accompagnano i rivolgimenti politici della capitale. Il sistema di piccoli potentati locali si mantiene intatto nel passaggio del Regno dagli Angioini agli Aragonesi, fino alla creazione del Vicerame. Fatta eccezione per la stagione particolarmente prospera del governatorato su L'Aquila da parte di Margherita d'Austria (1572-86), in Abruzzo manca quindi una qualsiasi forma unitaria di governo assimilabile ad una corte. In un'epoca, quella tra Rinascimento e primo Barocco, in cui l'arte diviene strumento tangibile per marcare la vittoria dei poteri centrali sui piccoli feudatari – attraverso la glorificazione delle dinastie regnanti e la messa a punto di allegorie facili alla comprensione – l'assenza di riferimenti politici di primo piano comporta nella regione, e per lunghi tratti, la quasi totale assenza di espressioni artistiche a destinazione laica¹.

Il solenne ingresso nella città dell'Aquila, il 16 dicembre 1572, di Margherita d'Austria, appena nominata governatrice da Filippo II, rappresenta indubbiamente un passaggio cruciale per la regione. Per pochi anni – Margherita lasciò la città nel 1580 per non farvi più ritorno – l'insediamento di una corte retta da un personaggio di prima grandezza vivacizzò l'ambiente culturale comportando l'arrivo in città di numerosi artisti e architetti, alcuni dei quali operarono fin dentro il nuovo secolo. Non stupisce che questi maestri provenissero soprattutto dalle aree che erano state governate da Margherita prima del suo trasferimento negli Stati mediceo-farnesiani d'Abruzzo: la Toscana, il Ducato di Parma, i Paesi Bassi meridionali². L'Aquila diventa dunque un luogo di osmosi tra diverse culture e linguaggi: in questo contesto di scambi la cerniera più facilmente permeabile alla fine del Cinquecento sembra quella dei passi appenninici. Come hanno stabilito gli studi di Ferdinando Bologna e, più di recente, le puntuali precisazioni di Stefano De Mieri, molte delle maestranze attive in città fino al 1620 sono di provenienza e cultura fiorentina³. Da Firenze giungono gli artisti impiegati nel cantiere decorativo di cui si parlerà in questo contributo.

Palazzo Farinosi Branconio a L'Aquila (*fig. 1*) sorge sul lato settentrionale di piazza San Silvestro, a fianco dell'omonima chiesa trecentesca. La piazza costituisce quindi il fulcro della cosiddetta "cittadella Branconio", dal momento che la chiesa, a partire dal XV secolo, era diventata luogo privilegiato del mecenatismo della dinastia e ne ospitava la cappella gentilizia⁴. Claudio Crispomonti testimonia il fatto che il palazzo originario della famiglia non fosse tuttavia quello che oggi vediamo, bensì un altro posto di fronte alla chiesa, non più esistente in quanto distrutto dal terremoto del 1703 e lasciato progressivamente in abbandono fino alla demolizione all'inizio del Novecento⁵. Vi era

* Il palazzo è stato gravemente danneggiato dal sisma del 6 aprile 2009, sia nella struttura esterna, che nella decorazione ad affresco delle sale all'interno. Ingenti lavori di restauro sono iniziati nel 2010.

¹ Sulla peculiare situazione storica dell'Abruzzo tra il XV e il XVII secolo si rimanda a R. RICCI, *Profilo storico*, in *L'Abruzzo dall'Umanesimo all'età barocca*, a cura di U. Russo, E. Tiboni, Chieti 2002, pp. 13-26 e alla ricca bibliografia ivi citata.

² M. CENTOFANTI, *Il palazzo di Margherita d'Austria all'Aquila e l'immagine della città nel Cinquecento*, in *Margherita d'Austria (1522-1586): costruzioni politiche e diplomazia, tra corte Farnese e monarchia spagnola*, a cura di S. Mantini, Roma 2003, pp. 201-226.

³ F. BOLOGNA, *Martirio di San Mattia. Chiesa di San Giovanni Battista, Castelli*, in *Documenti dell'Abruzzo teramano. La Valle Siciliana o del Mavone*, II. *Dizionario topografico e storico*, a cura di L. Franchi dell'Orto, M. Anselmi, Roma 1983, pp. 369-371; S. DE MIERI, *I soggiorni abruzzesi di Bernardino Monaldi*, in *Abruzzo. Il barocco negato*, Atti del Convegno (Chieti 2007), a cura di R. Torlontano, Roma 2010, pp. 112-119.



1. L'Aquila, palazzo Farinosi Branconio.

poi il Casino delle Delizie, collocato a poca distanza e collegato attraverso una galleria a quello che era allora il palazzo principale. Ben quattro edifici dunque documentavano in modo tangibile l'importanza della presenza dei Branconio nel contesto cittadino; e questo nonostante la famiglia, che si era insediata in città in epoca piuttosto tarda, negli ultimi anni del XIV secolo, avesse raggiunto una fama considerevole solo a partire dal primo Cinquecento.

I Branconio⁶ (fig. 2) prendevano il nome dal loro borgo d'origine: il castello di Collebrinconius (oggi Collebrincioni, frazione poco a nord dell'Aquila). L'inurbamento della comunità di questo borgo aveva portato nel Trecento all'edificazione della chiesa di San Silvestro. I Branconio tuttavia, almeno a quanto riferiscono i documenti, non sembrano particolarmente impegnati, almeno inizialmente, come mecenati per questa impresa. La storia dinastica della stirpe per tutto il Quattrocento sembra piuttosto intrecciarsi con le vicende religiose della città: Paolo di Cola all'inizio del secolo ospita nella sua dimora Girolamo da Stroncone e Domenico da Genova, i Conventuali francescani che fondano il cenobio di San Giuliano; suo fratello Pietrantonio nel 1430 presenta al vescovo dell'Aquila la Bolla dell'Indulgenza, il documento del famoso privilegio conferito alla cittadinanza da Celestino V nel 1294; la giovane Ludovica Branconio, monaca clarissa, segue la Beata Antonia da Firenze nel monastero del Corpus Domini, mentre altri elementi della famiglia figurano nel gruppo dei procuratori alla fabbrica di San Bernardino. È solo con il trasferimento a Roma, alla fine degli anni '80, del giovane Giovan Battista e con il suo ingresso nel circolo intellettuale e politico che faceva capo al cardinale Galeotto della Rovere, che la famiglia si trova per la prima volta a recitare un ruolo di prestigio sia a L'Aquila che presso la corte papale⁷. L'amicizia di Giovan Battista con Galeotto e il fratello Sisto Gara della Rovere e il rapporto di fiducia che si viene a instaurare con loro è tale che questi viene registrato nel gruppo dei più intimi consiglieri del cardinal Sisto in occasione del conclave del 1513. Eletto papa Leone X Medici - anche in virtù dell'alleanza con i Della Rovere - Giovan Battista è nominato alla carica di guardarobiere pontificio, cui seguono altri ruoli onorifici, tra i quali - e avremo modo più avanti di saggiare l'importanza di questa carica per il nostro discorso - quello di abate commendatario di San Clemente a Casauria. Consigliere del papa per le questioni relative alla committenza di opere d'arte - a Roma in giovane età Giovan Battista aveva appreso l'arte dell'oreficeria e aveva saldato rapporti di amicizia con i maggiori pittori della città - fu sodale di Raffaello al punto che questi lo scelse come esecutore testamentario⁸. A Raffaello commissionò il progetto per il suo palazzo a Roma e la pala della *Visitazione*, destinata in regalo al padre Marino Branconio che da

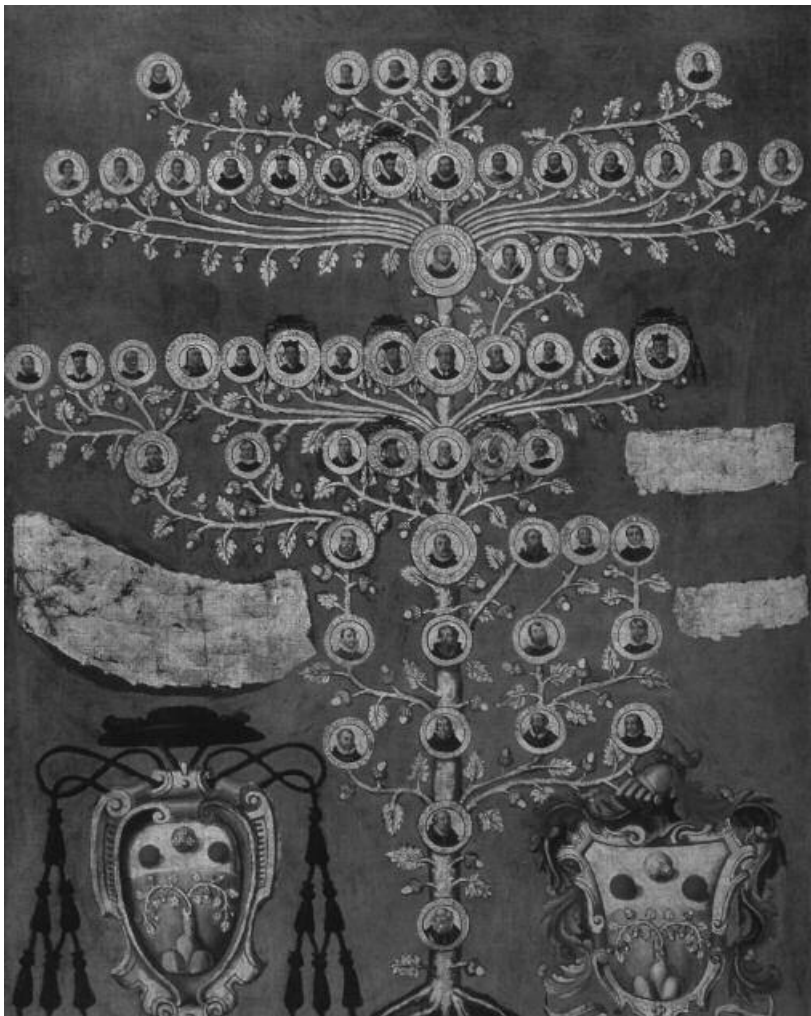
⁴ Per un ragguglio generale sulle committenze Branconio si veda: R. COLAPIETRA, *L'Aquila: i palazzi*, L'Aquila 1997, pp. 150-222; contributo importante dedicato specificatamente al palazzo è quello di A. PETRACCIA, *Palazzo Farinosi Branconio in Piazza San Silvestro: storia di una famiglia aquilana e della sua residenza*, in "Bullettino della Deputazione Abruzzese di Storia Patria", XCVI, 2006, pp. 349-401. Sul Casino Branconio, oltre al già citato contributo di De Mieri, si veda A. CESAREO, *Memorie raffaellesche in una decorazione di fine Cinquecento: le "Storie di Mosè" nel Casino Branconio a L'Aquila*, in "Bollettino d'Arte", LXXXVI, 123, 2003, pp. 39-50.

⁵ BIBLIOTECA PROVINCIALE "SALVATORE TOMMASI" L'AQUILA, C. CRISPOMONTI, *Historia dell'origine et fondazione della città dell'Aquila*, ms., c. 131.

⁶ A. PETRACCIA, *op. cit.*, pp. 350-354.

⁷ R. ZAPPERI, voce *Branconi*, *Giovanni Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XIV, Roma 1972, pp. 7-8.

⁸ A. GASBARRINI, *Giovan Battista Branconio dall'Aquila e Raffaello Sanzio da Urbino: amici nella vita e nell'arte*, Teramo 2005.



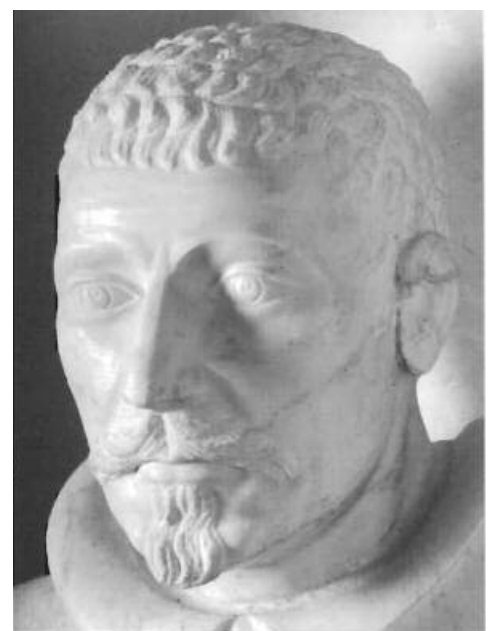
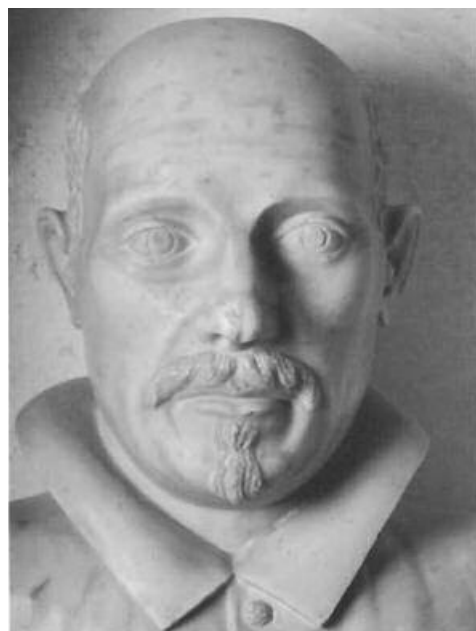
2. Tavoleta con albero genealogico della famiglia Branconio (fine sec. XVII; da Gasbarrini 2005).

3-4. L'Aquila, chiesa di S. Silvestro, cappella Branconio: busti di Girolamo Branconio e di Giovan Battista Branconio (1625).

zo di famiglia, alla costruzione e decorazione del Casino delle Delizie, all'edificazione e alla decorazione del palazzo nuovo e infine, nel 1625, al restauro della cappella in San Silvestro con l'incarico a Giovan Battista Bedeschini per i nuovi affreschi che andavano a sostituire quelli assai più modesti della fine del

parte sua aveva appena acquisito il patrocinio sull'ultima cappella della navata sinistra nella chiesa di San Silvestro; la pala, la più illustre opera mai giunta nella città dell'Aquila, andava a impreziosire l'ambiente che era stato scelto come cappella sepolcrale della dinastia. Vi rimase fino al 1655, quando venne sottratta alla chiesa per volere di Filippo IV di Spagna e portata al monastero dell'Escorial⁹. Alla sua morte, nel 1522, Giovan Battista lasciava in dote ai discendenti soprattutto l'alto prestigio sociale che aveva raggiunto nel corso della sua vita. Inoltre egli aveva inaugurato il legame tra la famiglia Branconio e l'istituzione dell'abbazia casauriense, la più illustre della regione; dopo la morte di Giovan Battista, altri elementi di spicco della famiglia ricoprirono ruoli minori all'interno dell'abbazia, fino al 1590 quando il bisnipote Girolamo (1560 ca.-1629) raggiunse anche lui la carica massima di abate.

Girolamo è il personaggio chiave nella vicenda delle committenze Branconio: nell'arco di meno di trent'anni provvide al restauro dell'antico palazzo



⁹ C. GARDNER VON TEUFFEL, *Raphael's Visitation for Giovanni Battista Branconio: female hierarchy, concord, and peace*, in *Late Raphael. Proceedings of the international symposium*, Atti del Convegno Internazionale (Madrid, Museo Nacional del Prado, October 2012), a cura di M. Falomir, Madrid 2013, pp. 58-67.



5. Bernardino Monaldi, Mosè fa scaturire l'acqua dalle rocce (1610-20 ca.; L'Aquila, palazzo Branconio, Casino delle delizie).

6. Bernardino Monaldi, Passaggio del Mar Rosso (1610-20 ca.; L'Aquila, palazzo Branconio, Casino delle delizie).

Cinquecento¹⁰. In tale fervore si può distinguere certamente la volontà di celebrazione del casato, come del resto il desiderio di essere ricordato nella storia della dinastia alla stregua del celebre avo. Non è un caso se nella nuova *facies* della cappella gentilizia il suo busto risulti affrontato a quello di Giovan Battista (figg. 3-4), quasi a rendere tangibile il muto colloquio di affetti e la sostanziale vicinanza umana e continuità tra i due protagonisti della storia dei Branconio. La prima impresa commissionata da Girolamo a noi oggi ancora accessibile è l'edificazione e la decorazione del Casino: profondamente alterato da devastazioni sismiche e rifacimenti, il palazzetto è noto soprattutto per la sala con le *Storie di Mosè*, un ciclo di cinque riquadri ad affresco (presentati come finti arazzi) che raffigurano la *Battaglia dell'esercito del Faraone*, il *Passaggio del Mar Rosso*, *Mosè che fa scaturire l'acqua dalla roccia* (fig. 5), il *Miracolo delle quaglie* e la *Ca-*



¹⁰ L. MONINI, voce *Bedeschini, Giulio Cesare*, in *Gente d'Abruzzo. Dizionario biografico*, a cura di E. Di Carlo, I, p. 276.

¹¹ R. COLAPIETRA, *op. cit.*, pp. 197-222.

¹² A. LEOSINI, *Monumenti storici artistici della città di Aquila e suoi contorni*, L'Aquila 1848, p. 51.

7. L'Aquila, palazzo Branconio, cortile d'onore.

8. L'Aquila, palazzo Branconio, "Sala dei paesaggi": particolare.

9. L'Aquila, palazzo Branconio, "Sala dei paesaggi": stemma del borgo di Bolognano (1620 ca.).



duta della manna¹¹. Gli affreschi sono menzionati nelle guide antiche e assegnati da Leosini allo stesso autore che a suo dire incise il suo nome sull'affresco della facciata dell'antico palazzo della famiglia: tal Francesco Antonio Odit, nome che l'erudito ottocentesco dichiara apertamente di non conoscere, ma che a suo parere può essere considerato un maestro romano allievo di Federico Zuccari¹². Sgombrato il campo da questa ipotesi - il nome Odit non ricorre in nessun'altra attestazione tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento e quindi l'esistenza di questo artista appare quantomeno improbabile¹³ - Stefano De Mieri ha ricondotto gli affreschi del Casino alla mano del pittore fiorentino Bernardino Monaldi (e della sua bottega), già attivo in Abruzzo dal 1593 al 1600 e poi più avanti nel secondo decennio del Seicento¹⁴. Monaldi¹⁵ era un allievo di Santi di Tito e di Girolamo Macchietti, formatosi in gioventù in quell'importante e sottovalutato cantiere decorativo che fu il ciclo dei dodici lunettoni del chiostro di San Pierino della Confraternita della Santissima Annunziata a Firenze¹⁶. Qui, sotto la guida di Bernardino Poccetti, lavorarono diversi maestri che in seguito risultano presenti in Toscana ad intermittenza, chiamati a operare spesso in altri contesti: parlo di Monaldi appunto, ma anche di Andrea Boscoli, attivo a partire dal 1600 nelle Marche, e di Giovanni Balducci, sceso nel 1594 a Roma e poi due anni dopo a Napoli.

¹³ L'assegnazione delle *Storie di Mosè* a questo sconosciuto maestro è sostenuta in epoca recente da Antonello Cesareo: secondo lo studioso si tratterebbe di un pittore attivo a Roma nei cantieri di Sisto V, testimone di una ripresa a fine secolo della maniera di Raffaello e Giulio Romano. Più pertinente appare il giudizio di Raffaele Colapietra che attribuiva gli affreschi ad un anonimo maestro fiorentino formato presso i pittori attivi nella decorazione dello Studio di Francesco I a Palazzo Vecchio; cfr. R. COLAPIETRA, *op. cit.*, p. 198; A. CESAREO, *op. cit.*, p. 44.





10. L'Aquila, palazzo Branconio, "Sala della galleria dei Re": Caduta dell'Idolo (1620 ca.).

11. L'Aquila, palazzo Branconio, "Sala della galleria dei Re": copia della Sacra Famiglia Barberini di Andrea del Sarto (1620 ca.).

Un destino comune che riguardò verosimilmente anche il misconosciuto Cosimo Gheri, autore di due dei lunettoni e poi scomparso dal panorama fiorentino¹⁷. Monaldi da parte sua raggiunge L'Aquila una prima volta nel 1593, anno in cui gli viene affidata l'esecuzione di un polittico per la chiesa di San Francesco nel borgo di Carapelle Calvisio (se ne conserva oggi in loco la tavola centrale con l'Ascensione di Cristo e gli scomparti della cimasa con la Conferma della regola di San Francesco e le Esequie del santo) e vi fa ritorno verosimilmente dopo il 1613, data oltre la quale non sono segnalate opere a Firenze. Gli affreschi del Casino Branconio si inseriscono in questa ultima fase della sua carriera: il *Passaggio del Mar Rosso* (fig. 6), la scena meglio conservata del ciclo, mostra nella scelta cromatica i caratteri della formazione di Monaldi pres-

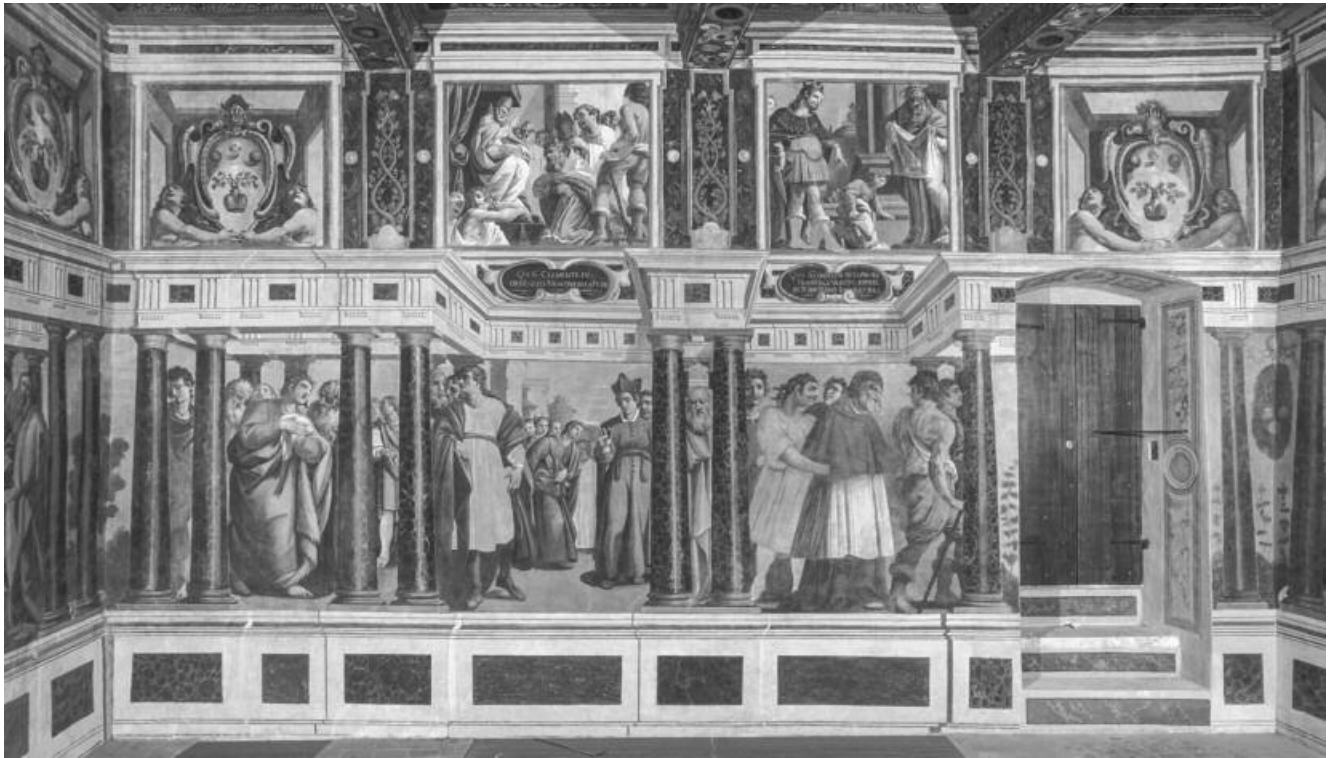


¹⁴ S. DE MIERI, *op. cit.*, pp. 117-118.

¹⁵ Su Monaldi si veda A. DE LILLO, voce *Monaldi, Bernardino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXV, Roma 2011, pp. 546-549 (con bibl. prec.).

¹⁶ A. PIERACCINI, *Nuove proposte per gli affreschi del chiostro della confraternita della SS. Annunziata di Firenze*, in "Paragone", 437, 1986, pp. 25-34; L. BERTANI, *Gli affreschi del chiostro di San Pierino*, in *La Compagnia della Santissima Annunziata: restauro e restituzione degli affreschi del chiostro*, a cura di L. Bertani, Firenze 1989, pp. 25-29.

¹⁷ D.N. DOW, *Apostolic iconography and Florentine Confraternities in the Age of Reform*, Farnham 2014, pp. 108, 118-120.



12. L'Aquila, palazzo Branconio, "Sala di San Clemente".

so Poccetti, mentre i tipi fisiognomici sono accostabili da vicino a quelli delle figure di aguzzini e soldati nell'affresco, firmato dall'artista, con il *Martirio di San Filippo* nel chiostro di San Pierino. Come ha notato bene De Mieri, le figure sul fondo con gli armigeri impegnati in un duello, attestano l'aggiornamento condotto a Firenze da Monaldi sui testi lasciati in città da Antonio Tempesta - aggiornamento condotto nei primi anni del Seicento - e quindi di conseguenza la collocazione del ciclo non nel primo, ma nel secondo soggiorno abruzzese del pittore.

Raggiunto quindi il giusto riferimento per il ciclo e tornando in chiave retrospettiva all'antica segnalazione di Leosini riguardo ad "Odit" - proposta che ha goduto nondimeno di ampia fortuna anche nella letteratura critica recente¹⁸ - se da un lato questa era fuorviante nel merito, d'altro canto resta un'indicazione notevole perché conferma la simultaneità delle campagne decorative promosse alla metà del secondo decennio del Seicento da Girolamo Branconio. Leosini infatti, lo ribadiamo, leggeva identità di mano tra gli affreschi del Casino e quelli perduti che decoravano la facciata dell'antico palazzo. Considerato che le scene con le *Storie di Mosè*, pur mostrando un'impostazione unitaria ed essendo quindi testimonianza della coerenza di un progetto che va ascritto ad un solo capobottega, risultano tuttavia l'opera di un'*équipe* di maestri - non si spiegherebbe altrimenti lo scarto qualitativo nell'esecuzione delle sequenze - è molto verosimile che a questa stessa *équipe* si debbano assegnare gli interventi decorativi che oggi possiamo apprezzare nel palazzo nuovo e che denotano tutti l'impronta della medesima scuola di cui Monaldi era uno dei testimoni più autorevoli.

Il palazzo, destinato a diventare nel 1639 residenza ufficiale della famiglia in luogo di quella storica, venne edificato su edifici preesistenti di proprietà dei Branconio raggruppati attorno ad un cortile d'onore centrale (fig. 7). L'articolazione delle sale è quella consueta del palazzo rinascimentale, con la successione di ambienti di diverso prestigio e una sala di rappresentanza di dimensioni ovviamente maggiori. La decorazione degli ambienti può essere considerata nella sua interezza uno dei rarissimi esempi di "Galleria" celebrativa del

¹⁸ A. CESAREO, *op. cit.*, pp. 42-44.

¹⁹ Per gli affreschi di questa sala Arianna Petracchia ha proposto un'attribuzione a Giulio Cesare Bedeschini, ipotesi questa ritenuta non pertinente; cfr. A. PETRACCIA, *op. cit.*, pp. 399-400.

fasto della famiglia. Difatti, a dispetto di un livello qualitativo oscillante che è notevole nella Sala delle Udienze, ma molto più basso nelle altre sale, e che denuncia quindi il largo numero di maestri impiegati nel medesimo cantiere, l'impostazione e la scelta dei temi appare rispondere ad un criterio univoco che tende a mettere in evidenza la gloria del committente, la ricchezza e il valore delle cariche che aveva raggiunto, nonché il suo ideale rapporto con l'illustre predecessore. Inoltre, se è vero che gli interessi di Girolamo, in qualità di committente, dopo il 1620 si spostarono decisamente sulla cappella di famiglia in San Silvestro, è facilmente immaginabile che la decorazione delle sale del palazzo venne completata in un lasso di tempo piuttosto breve e con la partecipazione di artisti che condividevano con Monaldi la medesima provenienza e che con tutta probabilità erano già stati impegnati a seguito del caposcuola nel cantiere del Casino delle delizie.

La prima sala cui si accede dal cortile del palazzo è la cosiddetta *Sala dei paesaggi*¹⁹. Si trattava di una sorta di anticamera rispetto all'aula maggiore. La funzione quindi doveva essere quella di attesa degli ospiti e la finzione scenica delle aperture paesistiche, come accadeva di solito, occorre al piacere visivo di chi veniva accolto. Qui però i paesaggi inseriti nel fregio, sorretti da putti di memoria bronziniana o da bambine in vesti aristocratiche che fanno il verso ai ritratti di Alessandro Allori, solo in alcuni casi sono di fantasia – lontani però da ogni idealismo e pieni di vezzi narrativi come i due cacciatori che inseguono un cinghiale su un ponte di legno (fig. 8) – e altrove invece rimandano a precisi luoghi e feudi di proprietà di Girolamo. Non si tratta di pitture di 'evasione', bensì di un monumento alla ricchezza della dinastia. Il molo a cui attraccano le navi è riconoscibile nella riviera di San Vito Chietino, feudo della famiglia, mentre il borgo fortificato davanti cui si staglia la figura di un aratore con due buoi è quello di Bolognano, acquisito da Girolamo per via ereditaria dalla madre Giulia Porcinari (e del resto l'identificazione è comprovata dalla presenza dello stemma del borgo; fig. 9). La qualità delle pitture è piuttosto bassa, ma nelle *silhouettes* sgraziate delle figure si riconosce, molto volgarizzato, il timbro delle fisionomie della bottega di Monaldi, con il gagliardo segno grafico a definire le muscolature di putti ingigantiti.

13-15. L'Aquila, palazzo Branconio, "Sala di San Clemente": San Clemente ordinato vescovo da San Pietro; San Clemente portato davanti a Mamertino; San Clemente battezza Sisino (attrib. a Cosimo Gheri, 1620 ca.).



Nella seguente Sala dei Re (o Sala Rossa) sono rappresentate le storie di Saul e David e curiosamente viene dato molto spazio alla loro gloria comune, mentre assai più marginali diventano gli episodi dello scontro fra i due che decretarono il passaggio dello scettro. È suggestivo supporre che Girolamo alludesse a se stesso nel ruolo di David e al celebre avo, della cui memoria si sentiva giustamente custode, per quello di Saul. I due sono rappresentati quasi sempre in accordo, impegnati nella loro lotta contro i Filistei. Una scena molto evocativa è la miracolosa caduta dell'idolo (fig. 10) per influsso dell'Arca dell'Alleanza (trafugata dai Filistei dopo la battaglia di Eben Ezer). Si allude ovviamente alla saldezza della fede e alla forza pastorale di Girolamo, abate di San Clemente e quindi voce di primo piano nel dibattito teologico romano di primo Seicento. I paesaggi su cui si stagliano le figure in primo piano sembrano proporre un'eco di Bernardino Poccetti e delle sue imprese decorative fiorentine, mentre le figure un po' più esili sembrano guardare ad Andrea Boscoli e alla sua calibrata ripresa dei motivi di primo Manierismo. Anche in questo caso una qualità piuttosto incostante non permette di individuare dei riferimenti diretti ad un autore, ma indubbia è l'adesione ad una temperie culturale che fa capo alla cultura fiorentina e alle sue derivazioni in Italia centrale. Sigillo della decorazione della sala, in questo senso, è la copia, sempre ad affresco al centro della parete di fondo (fig. 11), della *Sacra Famiglia* Barberini di Andrea del Sarto.

Di ben altro livello sono gli affreschi della Sala di San Clemente (fig. 12), l'ambiente più importante del palazzo e l'unico la cui decorazione abbia suscitato finora l'attenzione degli storici pure da un punto di vista stilistico, oltre che documentario²⁰. Si tratta della stanza nella quale Girolamo dava udienza ai suoi visitatori e non a caso le pareti sono decorate con gli episodi della vita di San Clemente, il santo eponimo dell'abbazia guidata dal religioso. Girolamo avvertiva moltissimo la responsabilità di una carica di tal livello e dunque scelse consapevolmente di dedicare la sala in cui esercitava le sue funzioni di potere al santo del quale doveva tramandare la memoria e custodire le spoglie nell'abbazia di sua competenza. La decorazione corre su due registri: nell'inferiore si susseguono le storie del santo, mentre in quello superiore i miracoli sono alternati a riquadri in cui campeggia lo stemma Brancionio, ad enfatizzare ancora di più il rimando continuo tra Clemente e Girolamo. Gli episodi della vita di San Clemente sono desunti dalla *Legenda Aurea* di Jacopo da Varazze ed esaltano tutti la *pietas* e la compostezza morale del papa, martire nelle persecuzioni di Traiano (figg. 13-15). L'impostazione delle figure è spesso frontale, con i personaggi allineati dietro un finto colonnato nel registro inferiore e i miracoli narrati con notevole chiarezza espositiva in quello superiore. Vi si riconosce un autore toscano probabilmente già attivo, al seguito di Monaldi, negli affreschi del Casino – si veda la disposizione delle figure meno animata in alcune scene come il *Miracolo delle quaglie* – e la cui attività abruzzese certamente non si limitò agli affreschi di questa sala. È tangibile ad esempio il riscontro della stessa mano del maestro delle *Storie di San Clemente* in una notevole tela già collocata sull'altare della cappella dei duchi Acquaviva nel Duomo di Atri e mai presa in considerazione dagli studi fino a questo punto²¹. Si tratta di una pala di sicuro interesse con *La Vergine, Sant'Anna e Gioacchino* (fig. 16), confrontabile agli affreschi sia negli *escamotages* usati per l'ambientazione che nella definizione delle fisionomie dei personaggi. Un'ipotesi attributiva, non corredata purtroppo da documenti, potrebbe condurre a postulare una presenza in Abruzzo, accanto a Monaldi, proprio di Cosimo Gheri, alle cui prerogative formali – che ricaviamo dalle

²⁰ Si rimanda in particolare all'intervento di Giovanni Benedicenti che proponeva per gli affreschi della Sala di San Clemente l'attribuzione a un maestro anonimo vicino al pittore faentino, attivo soprattutto tra Roma e l'Umbria, Ferrau Fenzoni (1562-1645); cfr. G. BENEDICENTI, *Abruzzo*, in *Pittura murale in Italia. Il Seicento e il Settecento*, a cura di M. Gregori, Bergamo 1998, pp. 114-117.

poche opere firmate del pittore – si avvicinano molto sia gli affreschi Branconio che la pala di Atri. Gheri, allievo di Santi di Tito, è noto per la tavola firmata della Pieve di San Pancrazio a San Casciano in Val di Pesa con *San Nicola di Bari che riceve la mitria e il pastorale al cospetto della Vergine*²². Più avanti, nel 1599, firma il *Martirio di San Simone* in uno dei lunettoni del sopracitato chiostro di San Pierino a Firenze, cui si deve aggiungere nello stesso ciclo anche il *Martirio di San Mattia* e, poco distante, nel chiostro grande della chiesa della Santissima Annunziata, anche l'affresco con *Il demonio che scaglia una pietra verso la Vergine col Bambino*²³. Maestro più tradizionale e meno dotato di spirito di Monaldi, Gheri si contraddistingue per essere un narratore eccellente, del tutto allineato ai precetti di chiarezza sostenuti dalla chiesa postridentina. Se all'esordio, alla Pieve di San Casciano, appare un artista formato solo sui modelli di Santi di Tito, più tardi il riferimento privilegiato diventa Poccetti, come si vede nei lunettoni di San Pierino. Dopo il 1599 il suo nome scompare dal panorama artistico di Firenze e del territorio circostante. Non si può escludere dunque che abbia seguito Monaldi, maestro a cui pare debitore nelle opere fiorentine, nel nuovo soggiorno aquilano. Di certo la sua disposizione per un



16. Cosimo Gheri (attrib.), *Vergine con Sant'Anna e Gioacchino* (entro secondo decennio del sec. XVII; Atri, Museo Capitolare).

segno netto, quasi ruvido, a limitare i contorni e definire le architetture, sua caratteristica principale nel *Martirio di San Simone* torna perfettamente nelle scene dei miracoli di san Clemente, come pure la definizione della muscolatura dei personaggi con un gagliardo uso delle ombre e infine le fisionomie, segno inequivocabile della consuetudine, comune nella tradizione manierista, a riutilizzare più volte gli stessi disegni in scene diverse. L'ipotesi di un'attribuzione a Gheri degli affreschi della Sala di San Clemente, benché suffragata dai confronti, deve rimanere tale non avendo notizia alcuna di un suo soggiorno in Abruzzo. Di certo nelle scene di questo ambiente si completa al livello più alto l'opera di un gruppo di maestri chiamati da Girolamo Branconio per un progetto decorativo che si considerava nel suo complesso e che era stato affidato a pittori certamente della medesima scuola.

Dopo il 1620, come abbiamo detto, l'interesse di Girolamo si spostò decisamente verso il riassetto della cappella di famiglia, che nel 1628 ne avrebbe accolto le spoglie. E qui, com'è noto, il mecenate si rivolse all'aquilano di adozione Giulio Cesare Bedeschini, autore degli affreschi con le due *Presentazioni al tempio di Gesù e Maria* sulle pareti laterali.

La fortuna della famiglia per molti versi finì con la morte di Girolamo. Le imprese decorative avevano comportato spese enormi e la diminuzione delle entrate portò ad uno stallo cui gli storici aquilani paiono alludere descrivendo la rovina delle decorazioni del casino e del palazzo vecchio. Il primo quarto del Seicento, in cui si realizzarono i cantieri qui trattati, risultò quindi l'ultima stagione di rilievo del casato; stagione che tuttavia lasciò la propria marcata impronta su L'Aquila e della quali noi ancora oggi possiamo apprezzare con ogni evidenza le testimonianze lasciate.

²¹ E. SANTANGELO, *Il Duomo di Atri e il Museo Capitolare*, Pescara 2011, p. 52.

²² A. VENTURI, *Storia dell'arte in Italia*, IX, 7, Milano 1934, p. 575.

²³ A. PIERACCINI, *op. cit.*, pp. 29-31, tavv. 33-36.