

Predella journal of visual arts, n°55, 2024 www.predella.it - Monografia / Monograph 

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani†, Neville Rowley, Francesco Solinas

Redazione / *Editorial Board:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Nicole Crescenzi, Silvia Massa

Collaboratori / *Collaborators:* Teresa Callaioli, Angela D'Alise, Livia Fasolo, Flaminia Ferlito, Giulia Gilesi, Alessandro Masetti, Domiziana Pelati, Ester Tronconi

Impaginazione / *Layout:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Sofia Bulleri, Nicole Crescenzi, Rebecca Di Gisi

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

L'idea di questa raccolta di saggi si deve ai due direttori della rivista, che ringrazio sinceramente per aver dato impulso e spazio per studi che intendono porre un focus su luoghi e temi poco noti dal XVI al XVIII secolo in Abruzzo e Molise. Del resto, è in questa sede che nel 2020 è stato accolto tempestivamente e pubblicato integralmente il saggio¹ del co-curatore Marco Vaccaro sulle nuove fonti d'archivio, e di conseguenza le precisazioni collezionistiche del tutto inedite sulla collezione de Torres e già Alferi dall'Archivio di Stato dell'Aquila, saggio che già mostrava nuove potenzialità dagli archivi regionali in un campo inesplorato². Esistono ora alcuni studi dedicati alla committenza nelle due regioni, alla conservazione e alla storia della tutela, e molto sul medioevo, ma nulla o quasi per il collezionismo se non sulla scia delle imprescindibili ricerche storiche di Raffaele Colapietra per il territorio aquilano.

Nel numero che qui presentiamo, il collezionismo in Abruzzo e Molise è posto in primo piano e trova nuova linfa dalla ricognizione e dalle precise indicazioni e deduzioni per Chieti in particolare, ma anche per Sulmona e altre città abruzzesi, compiute da Van Verrocchio³. Parto dalla fine del saggio rinviando alle conclusioni di Verrocchio, che danno un quadro molto ricco e variegato comprendendo provenienze, soggetti, rapporti con accademie sia locali che collegate a quelle delle grandi capitali. Le tabelle pubblicate con dati archivistici dettagliati consentiranno agli specialisti di avere un punto di partenza per nuovi studi, e a mio parere di guardare a questa parte dell'Abruzzo come ad un territorio dove non mancavano collezioni e soprattutto un senso collezionistico, una necessità data dalla dignità aristocratica o comunque di un certo livello sociale, di avere una propria raccolta, il che fa immaginare una società benestante e consapevole dei modelli delle grandi città, e quindi anche di una produzione di artisti locali ovvero di una richiesta di mercato. Per la sola Chieti sono stati censiti 154 inventari di raccolte, che vorrei suddividere secondo uno schema che accomuna tutte le città, centrali o di provincia, ossia aristocrazia, ecclesiastici, alta borghesia di funzionari, avvocati e speciali, letterati mercanti, artisti-mercanti.

Tra i primi spiccano i Valignani, la più nota famiglia teatina, che nel Cinquecento espongono solo pochi arazzi nelle dimore di campagna, ma che passata la metà del Seicento mettono in mostra le prime collezioni nutrite, specie con Giulio che

nel 1666 ha oltre 150 quadri quasi equamente divisi tra il palazzo di Città Sant'Angelo e quello teatino, dove si nota una netta divisione tra la sala con i soli arazzi, la sala con 50 quadri e quella con i soli dipinti grandi. In quegli anni si sta verosimilmente formando anche la raccolta del ramo dei duchi di Vacri, che scopriamo alla morte di Giovan Battista Valignani (1736) marito di una Caffarelli, formata da 200 opere, in parte provenienti dal fedecommesso del padre Giuseppe, scomparso già nel 1693; l'inventario permette a Verrocchio di creare una statistica per la varietà dei soggetti (compresi 12 busti di dame, ed è citato un dipinto di Giovan Battista Spinelli). Ricorrono in varie raccolte cicli di Sibille, *apostolados*, e incisioni dette "carte di Germania", il che pone luce sulla diffusione di iconografie nordiche anche nel contesto in questione.

Negli anni Sessanta del Seicento il barone Lanuti ha 100 quadri, tra i quali Verrocchio nota le prime nature morte, e 45 opere nella «sala nuova»; nel caso di stanze così piene è facile immaginare una disposizione a registri sovrapposti secondo la tradizione corrente ormai in tutta Italia. Particolarmente cospicua (240 quadri) appare la raccolta dei Toppi, famiglia nota per il giurista Niccolò emigrato a Napoli, ascesa al rango baronale con il colto Giuseppe, e di cui Verrocchio ritrova notizia nel quarto decennio del Settecento, per via di un lodo ereditario tra i nipoti.

La parola "galleria" appare, tardi, con il nobile Tiberio Celaia (1762), un ambiente con parati in stoffe ma senza quadri, che per il figlio Emanuele Celaia (1769) diviene «camera nobile, o sia galleria con alcovo»; tra i letterati, spicca il Marchese Romualdo de Sterlich (1788) con 160 dipinti e con galleria esplicitamente menzionata. Due rappresentanti dell'aristocrazia ispano-napoletana hanno la raccolta più cospicua comprendente anche arti decorative: nell'inventario di Caterina Herrera vedova Cirillo (e parenti) appaiono nomi di autori (Spinelli, Vaccaro) e l'indicazione «originali» che mostra una maggiore consapevolezza; il nobile d'Osses a Francavilla ha una sala vista mare che ricorda situazioni napoletane con decine di quadri.

Per Verrocchio tra nobiltà e classi medioalte non vi sono più tante differenze, io direi né numeriche né di gusto, come attesta nel 1681 la raccolta del ricco mercante bergamasco Gelmi; in questa come in altre, busti e oggetti in gesso sono probabile frutto della cospicua presenza di stuccatori intelvesi quali Donato Ferada, che segue la diffusa prassi, tra i mercanti-artisti, di raccogliere opere proprie o per modello.

Andando avanti con gli anni, si infittisce il numero degli inventari, con picchi come la raccolta di Paolo Grifoni (1717), Barone di Casacanditella con 140 voci, molti paesaggi e altro non sacro; e nel 1729 il gioielliere Morosini, della nobile famiglia veneziana, esibisce quadri dichiarati di Carlo Loth, Sammartini e Lambranzi, e persino, secondo l'acuta lettura di Verrocchio. un Heinz il giovane,

opere che passano in seguito al locale convento dei domenicani, prima di essere disperse. Tra gli ecclesiastici, molte raccolte sono lasciate alle chiese e agli ordini religiosi; nel 1737 l'arcivescovo Michele De Palma ha una cospicua collezione con un gran numero di prospettive e di opere nel gusto di Salvator Rosa, mentre Filippo Paini fa portare nella sua sede vescovile sulmonese un *San Francesco Saverio* di Solimena.

Verrocchio esamina poi a confronto con il Chietino gli almeno 60 inventari inediti di Sulmona: alla fine del Cinquecento vi sono pochissime immagini sacre e incisioni, con l'eccezione del castello di Pettorano del Duca di Popoli Fabrizio Cantelmo, dove come per i Valignani troviamo arazzi («l'istoria di Attione, et altri animali» e «l'istoria di Tobia» e ambienti con paramenti in stoffa e cuoio). Anche in questa città appare un *apostolado* (di Marcantonio de Acetis, 1636), ma il primo vero collezionista è Giovan Lorenzo Tabassi del 1680, con 132 quadri (con «quattro parti del mondo» e le «quattro stagioni dell'anno»). Nel vicino borgo di Pacentro, troviamo Palma Antonio Colasanti con una novantina di quadri, e oltre alla galleria degli antenati nelle camere private nature morte, anche a Bugnara nella raccolta di Domenico De Sangro (114 quadri). Il Barone Francesco Andrea Mazara (1721) aveva nature morte e paesaggi, seguito da Domenico Mazara (1786) la cui raccolta «comincia dalla sala antica, che oggi serve per galleria», con vedute di Napoli, cacce, paesaggi, nature morte di fiori e frutti e architetture. Sulmona è in ritardo rispetto a Chieti, iniziando le vere raccolte verso il Settecento, ma si legge molto bene una preminenza del gusto per nature morte e paesaggi davvero singolare, forse proprio perché nella città peligna tutti arrivano al «collezionismo» in un secolo dove la pittura di genere dilagava.

Collezionismo, ma anche committenza e mecenatismo: si è aggiunta la possibilità, grazie alle ampie conoscenze sull'Italia meridionale di Elisa Acanfora, di presentare in questa sede la collezione di Pescolanciano negli archivi di famiglia di Ettore d'Alessandro di Pescolanciano⁴: l'autore illustra la storia della sua dinastia, dei luoghi (i feudi arrivavano a Roccaraso) e dei monumenti ad essa legati, tra palazzo di famiglia rinnovato all'inizio del Settecento con sale dipinte, e chiese con i loro arredi, oltre allo spiccato interesse per i cavalli espresso nel volume di Giovanni Giuseppe d'Alessandro *Arte del cavalcare* (1711). In parallelo col rinnovamento partenopeo del XVIII secolo, la fabbrica di ceramiche⁵ richiama mastri artigiani da varie parti d'Italia che formano operatori locali, una iniziativa tutta settecentesca di successo, oggetto di un sabotaggio da parte del direttore delle fabbriche napoletane Domenico Venuti, cui segue nel 1798 l'incendio del palazzo di Napoli.

A Pescolanciano si promuove la creazione di una «dimora di città» di 34 stanze

del castello, come nota l'autore, per accogliere ospiti, con la galleria settecentesca (di cui sono descritti i quadri); inoltre «Il castello era pure dotato di un teatrino, di una fornitissima spezieria e di una discreta biblioteca» e ci si introduce attraverso le fonti documentarie ad una conoscenza inedita e di prima mano di una collezione (con galleria di ritratti). Dopo il terremoto del 1805 inizia la riedificazione del palazzo, prima delle parti sacre, e a metà del secolo dell'insieme, con intenti conservativi.

Segue il saggio di Elisa Acanfora, con una serie accurata di deduzioni, integrazioni e letture degli inventari, e anche delle relazioni tra i palazzi di Pescolanciano e di Napoli, un percorso bidirezionale che ritorna anche in altri saggi seguenti, e che è una delle linee classiche dello studio delle arti tra centro partenopeo e periferia regnicola. La studiosa aveva individuato per prima la presenza di Borremans⁶ nelle collezioni di una famiglia di cultura partenopea, e qui esamina in particolare l'inventario di città del 1715, da cui molti oggetti giunsero al castello molisano da rinnovare: una collezione che comprendeva opere di Micco Spadaro, Pietro Pesce, Bartolomeo Passante (o Bassante), Giacomo Farelli, Massimo Stanzone, Andrea Vaccaro, Cesare o Francesco Fracanzano, Jusepe de Ribera e Domenico Viola, con ipotesi per Bassano, Merisi, Arpino tutte accuratamente vagliate. Particolare attenzione è data al dipinto inedito del napoletano Lorenzo de Caro con la *Decapitazione di Sant'Alessandro*. Ne emerge un quadro vivace con variazioni e momenti più intensi, iniziative in un contesto forse diradato ma mai trascurato, e non abbandonato, nemmeno dopo i terremoti.

Nella seconda parte della rivista si affronta in una dinamica transregionale ma ricca di novità l'attività di Giacomo Colombo, andando oltre gli studi ormai consolidati sulla scultura lignea dipinta nell'Italia centromeridionale di cui l'università di Chieti è stata per molti anni promotrice e luogo di ricerca. Gian Giotto Borrelli aveva iniziato le sue ricerche su Colombo e il Molise nel 1999⁷: in questa sede si occupa anzitutto degli anni Ottanta e Novanta del Seicento, periodi meno noti, come scrive l'autore, spesso casi-studio per via di opere difficilmente riconoscibili sotto le ridipinture, partendo da una statua nell'attuale Foggiano, un tempo contado di Molise, con data 1682 forse mal trascritta e quindi discussa, non trascurando la grande produzione napoletana e di area campana. In questa fase precoce di Colombo si collocano diverse opere in provincia di Isernia e Campobasso, mentre la più antica statua abruzzese è la *Transverberazione di Santa Teresa* nella cattedrale di Sulmona, qui datata 1697; segue la *Santa Concordia* nella basilica dell'Assunta a Castel di Sangro del 1704, località dove opera anche un allievo del Colombo, Luca Cogino, in merito al quale lo studioso fa conoscere documenti inediti e restituisce una statua in San Biagio ad Agnone. Borrelli ripercorre quindi

la produzione abruzzese del Colombo, che si segnala a Lanciano (1708), Chieti (1711), ancora a Sulmona (1715), fino al *San Michele* del 1717 a Città Sant'Angelo di recente restaurato, non mancando di proporre, come aggiunta al suo catalogo, un'inedita *Madonna del Carmine* a Pescasseroli. Se ne ricava un panorama molto ampio, continuativo e di influsso sulle maestranze locali che è un po' la cifra tipica di Colombo in tutta l'Italia meridionale.

Seguendo le tracce con opere inedite di vari pittori tra Abruzzo e Molise, Marco Vaccaro continua la sua opera di riscoperta e riattribuzione del patrimonio: in questo caso viene analizzata l'attività di alcune botteghe molisane tra le due regioni e in zone limitrofe connesse dall'attività armentizia, individuando una particolare vitalità nelle cittadine di Pescocostanzo e Scanno. In questi luoghi Vaccaro ritrova l'attività giovanile del pittore di Oratino Benedetto Brunetti, scoperto e indagato trent'anni fa da Riccardo Lattuada⁸, a partire da una *Pentecoste* collocata nella chiesa di Santa Maria della Valle di Scanno, nella cappella del barone di Opi, e da alcune tele, cautamente attribuite, nel soffitto dell'oratorio del Suffragio a Pescocostanzo, dove un'iscrizione lacunosa può considerarsi una firma del pittore, sebbene questi appaia ancora acerbo nella sua ricezione di modelli napoletani stanzoneschi – proprio a Pescocostanzo, un'*Assunta* di Stanzone è stata riscoperta pochi anni fa da Floriana Conte⁹-, con pagamenti registrati da Gaetano Sabatini che suggeriscono una datazione tra 1652 e 1654. Marco Vaccaro restituisce a Brunetti opere successive in cui emergono i caratteri del suo stile: a San Donato Val di Comino, nell'episcopio di Sulmona, e a Napoli, dove presso l'attuale Seminario arcivescovile si trova una *Presentazione della Vergine*.

Tornando in Abruzzo, a Scanno, nel cantiere di Sant'Eustachio, a partire dal 1698 sono attivi Francesco Antonio Borzillo, larinese di adozione, Domenico Latessa di Oratino, Giambattista Gamba e forse Pietro Brunetti figlio di Benedetto, i primi due ingaggiati dall'ecclesiastico Colarossi, che coinvolge anche gli architetti e stuccatori lombardi Giovan Battista Gianni e Francesco Ferradini; nella decorazione della finta cupola e dell'arco maggiore si ripropone così un gruppo di lavoro già attivo nella cappella del Santissimo Sacramento a Pescocostanzo, modello di una serie interventi di rinnovamento barocco che si susseguono nella regione. In queste imprese emerge la reiterata presenza di Gamba e Gianni; anche se meno noto del figlio Paolo, Giambattista Gamba ha ora una biografia riconosciuta, tra 1662 e 1748, con residenze a Campobasso e Ripabottoni, e una cultura pittorica formatasi su modelli di Andrea Vaccaro e Angelo Solimena. L'artista ottiene molto successo in Abruzzo, a partire proprio da Pescocostanzo, e Vaccaro aggiunge molte opere a un catalogo già ricco di pitture su tela e dipinti murali. A Ortona, dove Gamba lascia affreschi in Santa Caterina e quattro tele ora al Museo Diocesano, operando

a cavallo del 1700, incontra la pittura di Giovan Battista Spinelli, che lo induce in quella che lo studioso definisce «una sorta di fascinazione neomanierista». Gli affreschi di San Gaetano a Chieti, progettata e decorata da Gianni e Ferradini tra 1701 e 1702, consolidano una collaborazione “di fatto” che continua anche a Penne, a Spoltore, a Teramo, a Sulmona. Un’*Incredulità di San Tommaso* attribuibile al pittore si trova anche a Cerano d’Intelvi, luogo di origine del Gianni, che abbandona l’Abruzzo tra 1716 e 1724, mentre Gamba, ormai ben noto, continua a pieno ritmo il suo lavoro: è impegnato nel rifacimento della cupola già dipinta da Borzillo nella basilica di Santa Maria del Colle a Pescocostanzo, dove lascia altri affreschi, quindi ancora a Scanno, a Popoli. Viene chiamato anche all’Aquila, nella chiesa di San Marco, gravemente danneggiata dal sisma del 2009, e presso le suore celestine di San Basilio, che decorano l’edificio ricostruito con tele del De Matteis e una pala d’altare maggiore del De Mura, firmata e datata 1733. In sostanza Gamba è più attivo in Abruzzo che in Molise, anche se in questa sede gli vengono restituite due opere a Salcito e Casacalenda, collocate negli anni Dieci-Venti. Smentita l’idea locale che Gianbattista non fosse stato capace di formare adeguatamente il figlio Paolo, Marco Vaccaro riepiloga anche gli inizi di quest’artista, formatosi verosimilmente con il padre e poi inviato a Napoli presso il Solimena, sfruttando gli appoggi del principe Francone di Ripabottoni; a Solimena è tradizionalmente riferita *L’Immacolata Concezione* della cattedrale di Larino, che invece viene qui proposta proprio per Paolo Gamba, chiamato in seguito a lavorare in tutto il Molise e anche in Abruzzo, con opere perdute a Barrea.

Infine, il caso-studio di Simona Manzoli, un inedito ciclo pittorico nella parrocchiale di Santo Stefano primo martire a Cugnoli che si ricollega alla struttura della chiesa di origine medievale, con stratificazioni complesse, ricche di frammenti scultorei, e al suo rinnovamento cinquecentesco, segnalato sull’ambone con la data 1528, e su un concio nel fianco sinistro della muratura con un 1579. Quest’ultima data ben si accorda con il 1582 che si legge alla base delle pitture, collocate in un’abitazione privata già collegata alla chiesa e probabile antico oratorio della confraternita di San Giacomo, come suggeriscono diverse iscrizioni, il tutto con evidenze di un certo attardamento. L’autrice esamina anche documenti della metà dell’Ottocento che attestano l’esistenza di una cappella del Santissimo Sacramento, probabilmente il luogo in esame, già ridedicato prima dell’isolamento.

La terza parte della rivista è dedicata alle arti decorative, un campo nella tradizione degli studi in particolare sull’Abruzzo, ma con metodologia rinnovata; Antonello Ricco, specialista di oreficerie e non solo, si dedica alla trasmissione di modelli nel vicereame attraverso il reliquario a busto in argento di *Sant’Ippo-*

lito della parrocchiale di Roccaraso. Sopravvissuto quale testimonianza dell'arte barocca sugli eventi storici e territoriali, datato 1688, è stato studiato da Corrado Catello, che trovando il punzone «NDA» lo ha attribuito a Nicola d'Aula su modello di Lorenzo Vaccaro, seguito da Paola D'Agostino, mentre Gian Giotto Borrelli ha proposto la paternità di Giacomo Colombo. Ricco esamina con estrema acribia il manufatto sia nella forma che nella tecnica utilizzata; altrettanta attenzione è data ai successivi restauri e rifacimenti, smontaggi e puliture dal Settecento in poi. Lo studioso confronta l'opera con l'iconografia tradizionale di Sant'Ippolito e quindi con altre statue consimili, collegando il modello alla scuola romana algardiana e al poco studiato Nicola Mazzone, che se ne fece divulgatore a Napoli. L'autore traccia un profilo dell'artista nel contesto napoletano; ragionando quindi sul punzone di Roccaraso, esamina altre possibili attribuzioni, constatando la presenza di diversi argentieri caratterizzati dalle stesse iniziali, e isolando una personalità diversa dal d'Aula, ancora non precisabile in quanto al nome, ma definita stilisticamente e dotata di un primo *corpus* di opere datate tra 1688 e 1733.

L'ultimo denso saggio, che si deve a Floriana Conte, torna a Pescocostanzo e tratta dei disegni veneziani per il celebrato cancello in ferro battuto della cappella del Santissimo Sacramento in Santa Maria del Colle, esaminandone fonti e fortuna critica. Come noto, l'Abruzzo fu oggetto di interessi già a partire dall'inizio del Novecento, con studi e visite mirate: dopo accenni di Bonanni e De Nino, e un più ampio ragguaglio dell'Agostinone (1912), il cancello in ferro battuto è il perno di uno studio nel 1925 dell'ispettore onorario Gaetano Sabatini, punto di riferimento per la cultura pescolana. Sabatini aveva inviato il suo articolo per «Dedalo» a Ugo Ojetti che l'aveva trattenuto, spingendo di fatto l'autore a pubblicarlo in altra sede. Floriana Conte osserva che la cancellata, *hapax* eccentrico, non si adattava probabilmente a fornire modelli agli artigiani contemporanei, prediletti da Ojetti come dalla rivista «Emporium», pure così attenta alle arti decorative. Gaetano Sabatini mette in luce l'attribuzione del manufatto grazie al progetto sottoscritto da Santo di Rocco su disegno di Norberto Cicco; poco dopo, l'opera viene valorizzata nel repertorio di Pedrini del 1929 con presentazione di Corrado Ricci, amico dei Sabatini e conoscitore del territorio in quanto già celebrato Direttore generale delle Antichità e Belle arti. Venendo al manufatto nello stato attuale l'autrice sottolinea la necessità di una pulitura del fastigio, analizzandone inediti dettagli tecnici; viene ricordata l'origine dei motivi ornamentali, derivanti da disegni dello scenografo veneziano Polifilo Zancarli tradotti a stampa negli anni Venti dal bolognese Odoardo Faletti, anche se la studiosa non esclude l'utilizzo di stampe di Luca Ciamberlano del 1628 come fonte diretta di Norberto Cicco. L'esecuzione si colloca a cavallo del 1700 da parte di Santo di Rocco, ma terminata

nel 1717 dal nipote Ilario; i bozzetti già nella biblioteca Sabatini evidenziano la fantasia dei personaggi (putti arpie sirene diavoli tritoni figure antropomorfe), il tutto nel gusto che ha ritrovato di recente largo spazio negli studi anche come *agency*. Secondo l'autrice i motivi per così dire profani delle stampe di Faletti, tradotti in un luogo sacro si adattano ad esprimere la lotta dell'uomo col peccato e sua salvezza, come suggeriva Sabatini. Floriana Conte torna nuovamente sulla figura di Zancarli nel mercato dell'arte collegandolo agli interessi veneziani di Lord Arundel, e di Daniel Njis mercante fiammingo collezionista che possedeva disegni di Faletti. Ci uniamo all'auspicio dell'autrice affinché il disegno trafugato durante la Seconda guerra mondiale e forse presso privati ignari riemerge grazie anche a questa pubblicazione.

In conclusione, il binomio decennale tra centro e periferia (o provincia) va superato per una visione policentrica: è chiaro che l'esistenza di centri di enorme attrazione come le capitali crea un dislivello con tutto quello che è intorno e ancor più se distante, ma i modelli centrali vengono ricreati, ogni volta con specifiche caratteristiche a seconda della ricezione, anche nei centri definiti minori, ma pur sempre centri, secondo l'ottica della microstoria, sia che si tratti di città, o feudi con una sede principale, intrecciando la dinamica di artisti e opere, con una tendenza al miglioramento (aristocratico, borghese o ecclesiastico) attraverso l'iniziativa in campo artistico come una unione di insiemi finiti. Ponendo quindi il focus su di essi si ha una migliore percezione e una via di ricerca più corretta, nell'ottica della conoscenza dei beni culturali nel senso più ampio e fruttuoso.

- 1 M. Vaccaro, *Alle origini della collezione Dragonetti de Torres: l'inedita raccolta aquilana del Marchese Massimo Alferi*, in «Predella», 47, 2020, pp. 115-146.
- 2 Già in precedenza lo stesso autore aveva ricostruito la provenienza dall'antico Museo comunale dell'Aquila di una raccolta di opere ora presso il locale convento dei Cappuccini: M. Vaccaro, *I quadri dei Cappuccini di Santa Chiara a L'Aquila: annotazioni di storia dell'arte aquilana dal XVI al XVIII secolo e vicende di una collezione "dimenticata"*, L'Aquila, 2017.
- 3 L'autore integra le poche pubblicazioni sulle singole raccolte con una capillare indagine archivistica; aveva già esaminato le famiglie in V. Verrocchio, *Il patriziato teatino d'età moderna*, in *Chieti: scritti di storia e arte dal Medioevo all'Ottocento*, a cura di M. Vaccaro, V. Verrocchio, con la collaborazione di S. Manzoli, Chieti, 2021, pp. 43-80. Id., *Teate Regia Metropolis. Società, economia e istituzioni a Chieti in età moderna*, Roma, 2021.
- 4 E. D'Alessandro di Pescolanciano, *Il duca Giuseppe d'Alessandro di Pescolanciano e le sue opere letterarie*, in *Per Città Siracusano. Studi sulla pittura del Settecento in Sicilia*, a cura di G. Barbera, Messina, 2012, pp. 45-50.
- 5 Sulla fabbrica si vedano gli studi di Antonino Di Iorio e Franco Battistella.
- 6 E. Acanfora, *Mecenati e pittori: il duca Giuseppe d'Alessandro di Pescolanciano e Guglielmo Borremans*, in *Per Città Siracusano*, cit., pp. 39-44.

- 7 G.G. Borrelli, *Una scultura d'argento di Giacomo Colombo in Molise*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, Napoli, 1999, pp. 7-10.
- 8 R. Lattuada, *Le botteghe di Oratino nel contesto dei rapporti artistici tra il Molise, Napoli e la Puglia*, in *Oratino, pittori, scultore e botteghe artigiane tra XVII e XIX secolo*, catalogo della mostra (Oratino 31 luglio – 31 ottobre 1993), a cura di G.G. Borrelli, D. Catalano, R. Lattuada Napoli, 1993, pp. 27-40.
- 9 Tra i suoi precedenti studi segnalo solo F. Conte, *Tra Napoli e Milano. Viaggi di artisti nell'Italia del Seicento. Da Tanzio da Varallo a Massimo Stanzione*, Firenze, 2012.

I curatori ringraziano la redazione, in special modo le dottoresse Elisa Bassetto e Silvia Massa, per il prezioso lavoro di intelligente e puntuale lettura, verifica e messa a punto dei testi e delle immagini.