

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

Pittori molisani in Abruzzo e zone limitrofe nei secoli XVII e XVIII: legami artistici e rapporti tra botteghe

The essay analyzes the activity of some molisan painters in Abruzzo and through the sheep tracks that connected the region with Molise, Puglia and other neighboring territories, highlighting the importance of these connections for the circulation of artists and works, and of centers such as Pescocostanzo and Scanno, headquarters of thriving herding activities. Several unpublished works by Benedetto Brunetti are presented, proposing to identify his beginnings precisely in Pescocostanzo. Giambattista Gamba's career is therefore analysed, taking place mainly in Abruzzo, starting from the first known works, carried out in connection with Francesco Antonio Borzillo, and crossing his own activity with that of the Lombard plasterers and architects Giovan Battista Gianni and Francesco Ferradini, up to at the handover with his son Paolo Gamba, who later became a follower of Solimena in Naples.

In un esemplare scritto risalente al 1993, inquadrando l'attività delle botteghe di Oratino, piccolo centro del Molise caratterizzato da una notevole fioritura dell'artigianato artistico tra Sei e Settecento, Riccardo Lattuada premetteva al suo saggio una riflessione sull'importanza dei tratturi, rifiutandone l'interpretazione "identitaria" legata a una visione mitica dell'attività pastorale, e definendoli piuttosto «vettori di scambi culturali con la Campania, la Puglia e lo stesso Abruzzo», ricordando a tal proposito anche il gran numero di artisti, opere e materiale letterario «transitato sui tratturi nel corso di tutta l'età moderna», percorsi non solo da pastori e greggi ma anche da mercanti, artigiani e signori delle élites regionali¹. Si trattava di considerazioni appropriate, tanto in termini generali, quanto in rapporto all'attività di Benedetto Brunetti, il più prolifico dei *petits-mâtres* di Oratino, la cui geografia delle committenze appare condizionata in larga misura da quella rete di rapporti, conoscenze e opportunità che si sviluppava attraverso le vie armentizie, com'è stato in seguito evidenziato anche da Dante Gentile Lorusso, più volte interessato alle imprese degli artisti oratinesi e, in particolare, alla dinastia dei Brunetti².

Accingendomi a trattare delle poco considerate vicende della pittura molisana tra secondo Seicento e primo Settecento³, vorrei dunque ripartire proprio da questo punto, che s'impone come filo conduttore tanto per alcune aggiunte al catalogo del suddetto Brunetti, quanto per evidenziare un momento di fervida attività delle botteghe locali, che seppur impegnate in una produzione prevalentemente rivolta a esigenze devozionali, a metà strada tra la dimensione popolare e quella colta, furono in grado di contribuire al rinnovamento barocco in Abruzzo intrecciando la propria azione con quella dei migliori architetti

e stuccatori attivi in loco. Uno snodo importante di queste relazioni passa tra le cittadine di Pescocostanzo e Scanno, la prima ben rinomata, insieme alla vicina Castel di Sangro, per la propria floridezza economica e culturale, l'altra già identificata come centro emergente per l'industria armentizia tra XVII e XVIII secolo⁴, ma ancora poco conosciuta in merito ai coevi fatti artistici.

Iniziando questa panoramica proprio da Scanno, appare interessante la presenza di un quadro raffigurante la *Pentecoste* (fig. 4) nella chiesa parrocchiale di Santa Maria della Valle, oggi purtroppo rimosso dal proprio altare e collocato a lato della cantoria, dove è più difficile apprezzarlo e leggerne la data di esecuzione. Questa è fissata da un'iscrizione all'anno 1654, al tempo in cui il patronato della cappella doveva appartenere a Nardillo de Horatiis, barone di Opi e importante proprietario di greggi, o all'erede Giuseppe⁵. A una prima occhiata il dipinto non entusiasma, bloccato com'è in una serrata composizione di sapore arcaico, distinguendosi tuttavia per qualche apprezzabile effetto luministico e per il vivace cromatismo delle vesti. Curate, per quanto ripetitive, sono anche le fisionomie dei vari apostoli, preziose per riconoscerci una somiglianza con quelle utilizzate dall'oratinese Benedetto Brunetti in quadri come l'*Assunzione della Vergine* (fig. 6), firmata e datata nel 1665 in Santa Croce a Celenza Valfortore, località oggi al confine tra Molise e Puglia, o nel *Perdono di Assisi* di San Francesco a Circello, nel Sannio beneventano, che porta iscritta una data di lettura incerta, nell'ambito dello stesso decennio⁶. Per la verità i due dipinti citati, soprattutto quello di Celenza, ispirato al quadro con egual soggetto di Massimo Stanzione conservato presso il North Carolina Museum of Art a Raleigh, mostrano una composizione di più ampio respiro e una pennellata arricchita per qualità e sfumature di colore; nondimeno, le matrici culturali tendono a coincidere e alcuni volti risultano quasi sovrapponibili. La differenza potrebbe dunque leggersi come evoluzione, considerando che la tela di Scanno si colloca quattro anni in anticipo rispetto alle più antiche prove note del maestro di Oratino, entrambe conservate a Casacalenda e datate 1658: la *Pietà* di Santa Maria Maggiore e la pala del *Perdono d'Assisi* (fig. 7) della chiesa francescana di Sant'Onofrio, dove il pittore dimostrerà, all'alba dei trent'anni, di aver raggiunto la maturità, producendo una delle opere più interessanti del proprio catalogo⁷.

Se la *Pentecoste* può considerarsi una prova giovanile di Brunetti, come ha rilevato recentemente, in via indipendente, anche Dante Gentile Lorusso⁸, sarà utile osservare come s'inserisca con buona coerenza in un gruppo di dipinti presenti tra Scanno e Pescocostanzo che ne anticipano o ne riflettono la cultura. Già Lattuada sospettava che all'oratinese non fossero ignote le opere abruzzesi di Tanzio da Varallo⁹, e quindi anche il più importante dipinto pescolano,

la pala con la *Madonna di Costantinopoli e santi*, conservata nella basilica di Santa Maria del Colle; inoltre, nella vicina chiesa di Gesù e Maria, Brunetti potrebbe aver avuto un primo approccio anche con quella pittura stanzionesca che mi sembra informarne la produzione giovanile, ancor più delle suggestioni, dirette o mediate da Angelo Solimena, ricavabili dalle opere molisane e pugliesi di Guarino e Finoglia. Una componente, questa, che poteva essergli trasmessa non solo dall'*Assunta* inviata dal cavalier Massimo in Abruzzo nel 1643¹⁰, ma anche dagli artisti che, tra il 1640 e il 1654, dipinsero le tele per il soffitto della chiesa del Suffragio, sempre a Pescocostanzo, da cui provengono diversi suggerimenti messi a frutto nel *Perdono di Assisi* di Casacalenda. Il rapporto potrebbe essere stato anche più profondo, dato che, sotto la scena del *Suffragio delle anime purganti* (fig. 1), sfortunatamente molto rovinata, un'iscrizione permette di leggere «BENEDICTUS BRUN», seguito da un'ampia lacuna e forse dal riferimento a una donazione. La presenza del testo è stata registrata finora solo nelle schedature di Soprintendenza, ed enigmaticamente catalogata come «sepolcrale»¹¹; potrebbe invece trattarsi della firma dell'oratinese, considerato che compare proprio sotto il pannello centrale, uno dei più affini al suo stile. Il condizionale è dovuto all'esistenza di alcune difficoltà: anzitutto, dal punto di vista stilistico, l'opera appare ancora grezza, e i confronti con dipinti noti dell'artista, piuttosto che rimandare alla *Pentecoste* di Scanno puntano verso la pala di Santa Chiara a Venafro (si vedano, a tal proposito le forti ombreggiature, le fisionomie degli angeli e l'uso di colori saturi), già considerata giovanile ma finora datata intorno al 1660, e posposta ai dipinti di Casacalenda¹². Il fatto che la stessa mano realizzi evidentemente altri importanti pannelli del soffitto porta poi a domandarsi quale possa essere stato il ruolo di un pittore nato nel 1628 in un'impresa cominciata nel 1640: a tal proposito va precisato che le fasi del lavoro appaiono tutt'altro che chiare, dato che Gaetano Sabatini, l'unico studioso che vide i documenti originali, si limitò a registrare l'esistenza di generici «pagamenti», ripresi tra il 1652 e il 1654¹³ dopo un'interruzione di dodici anni, senza riportare elementi utili a valutare quanto eseguito prima e dopo. Bisogna dunque affidarsi all'osservazione delle ventidue tele originali rimaste *in situ* (su un totale di ventisette), che sviluppano un interessante ciclo in cui rappresentazioni delle opere di misericordia corporale sono unite a scene legate al destino delle anime dopo la morte e alle attività dei confratelli¹⁴. Nel complesso, sono riconoscibili almeno due mani differenti per qualità, ma affini per cultura artistica, ed è evidente come l'uso di sfondi e intonazioni cromatiche simili rendano il lavoro unitario, stridendo con l'esecuzione dilazionata suggerita dai documenti. Dunque, pur mantenendo qualche cautela, sarei propenso ad addensare il lavoro dei pittori intorno ai pagamenti più

recenti, e nell'identificare in Benedetto Brunetti il maestro che realizza le tele di migliore qualità, assegnandogli oltre al pannello lacunosamente firmato, quelli con *Il Trionfo della morte* (fig. 2), *l'Inferno*, il *Sant'Antonio di Padova* (fig. 3), e, con qualche dubbio in più, la *Resurrezione di Lazzaro* e il *Cristo al limbo*. Se l'intuizione è corretta, avendo come *terminus ante quem* il 1654, tali opere vanno a costituire un gruppo di "primizie" dell'oratinense, documentandone la cultura di formazione.

Indipendentemente dalla possibilità di identificare Brunetti tra i pittori attivi nella chiesa del Suffragio, va osservato come sia proprio la loro cultura a rivelarsi apprezzata e condivisa in zona: a dimostrarlo, tra gli altri, è l'ignoto artista che a Scanno, sempre in Santa Maria della Valle, realizza, in continuità con le scene più espressive di Pescocostanzo, le vivaci *Storie di sant'Eustachio* poste a decorazione della cantoria¹⁵. È probabile, poi, che un altro quadro brunettiano di cui si tratterà più avanti, il *Miracolo del serpente di bronzo* (fig. 9), oggi conservato a Sulmona ma proveniente da un'imprecisata chiesa della diocesi, arrivasse a rinsaldare i rapporti dell'artista con questa parte dell'Abruzzo, prima che, entro il 1705, i contatti venissero certamente riallacciati dal figlio Pietro, continuatore della bottega familiare.

Due dipinti e contatti pluriennali dovettero unire Brunetti anche con la piccola località di San Donato, oggi in provincia di Frosinone ma ai tempi parte della Terra di Lavoro, e soprattutto ultimo centro abitato sulla strada che, valicando la montagna alla Forca d'Acerò, collega la Val di Comino all'Abruzzo, intersecandosi ad Opi con il percorso del tratturo regio Pescasseroli-Candela¹⁶. Entrambi i quadri, che mi risultano essere inediti, si trovano nel santuario dedicato al patrono del paese¹⁷: il più antico raffigura la *Madonna con bambino, san Giuseppe, san Francesco e sant'Antonio di Padova* (fig. 5) e campeggia sull'altare fondato da Francesco Valentini; purtroppo, l'iscrizione che menziona il patronato, non originale ma probabile riproduzione di una più antica, è lacunosa¹⁸. Anche in mancanza di riferimenti cronologici, il quadro è da considerarsi un'altra opera giovanile di Brunetti, nella quale gli schemi compositivi dell'artista appaiono ancora in fase di messa a punto ma già ben riconoscibili. Nello svolazzare degli angeli si anticipano brani che compariranno, affinati, nel *Perdono* di Casacalenda e nell'*Immacolata Concezione* di San Nicola a Frosolone, datata 1660¹⁹; anche la Vergine con il bambino, nel suo aspetto stanziatesco, appare antesignana dell'*Assunta* di Celenza, mentre il torreggiare dei santi del registro inferiore rimanda di nuovo all'opera di Frosolone, dove le figure sono inginocchiate ma proporzionalmente simili. Qualche perplessità provoca la notevole semplificazione nel disegno dei due santi francescani: andrà considerato però che si tratta di modelli certamente brunettiani (si noti come la testa del sant'Antonio venga

riproposta addirittura nel tardissimo quadro di Sant'Angelo a Frosolone) e che le forme elementari sono compensate da una delicata illuminazione di matrice ancora naturalistica²⁰; in termini generali, non è impossibile che in questo periodo Benedetto collaborasse anche con il fratello minore Agostino, che nel 1658 abitava con lui qualificandosi come pittore²¹. Il secondo dipinto di San Donato, raffigurante *la Vergine con il bambino tra i santi Domenico e Pietro Martire* (fig. 10), posto sull'altare dedicato alla Madonna dei Monti²², mostra invece la più tipica misura delle composizioni mature di Brunetti: le figure risultano praticamente intercambiabili con quelle dei quadri di Santa Maria della Croce a Cercemaggiore (fig. 11), databili nel primo lustro degli anni Novanta²³. Benché l'oratinese tenda spesso a ripetersi, il dipinto, comunque apprezzabile per equilibrio compositivo e trattamento cromatico, potrebbe essere proprio di quel periodo.

Spostandoci verso la zona d'arrivo dei tratturi, in Capitanata, troviamo altre opere di Brunetti, che non lavorò solamente a Celenza Valfortore, ma anche per Castelnuovo della Daunia, Lucera e San Severo²⁴, mentre non mi sembra convincente la proposta di assegnargli i dipinti su tela della chiesa della Misericordia (nota anche come chiesa dei Morti) di Foggia²⁵; nella città della dogana, l'oratinese aveva comunque lasciato, fin dal 1674, la pala della *Sacra Famiglia con san Gioacchino e sant'Anna*, conservata presso la chiesa francescana di Gesù e Maria²⁶, opera che dimostra come la sua fama, probabilmente per mezzo dei frati minori, fosse giunta anche in ambiti metropolitani. È possibile che l'evento non fosse del tutto isolato, considerato che un inedito dipinto, a mio parere riferibile a Brunetti, è arrivato fino all'antica capitale del Regno, seppur con modalità al momento imprecisabili: si tratta di una *Presentazione della Vergine al Tempio* (fig. 12) collocata presso il Seminario arcivescovile di Napoli, della quale non è dato conoscere la provenienza, né mi è nota documentazione utile a fornire elementi di contesto. Per verificare l'attribuzione si potrà invece constatare come la vecchia sant'Anna replichi la sua omologa del quadro di Castelnuovo (fig. 8), mentre Maria appaia come la versione infantile dell'elegante *Immacolata* di Deliceto²⁷: tali confronti suggeriscono anche una datazione nel nono decennio del Seicento. Di poco più tardo sarà forse il sopracitato *Miracolo del serpente di bronzo* (fig. 9): in questo caso, la valutazione è complicata dalla mancanza, nella produzione matura dell'oratinese, di quadri di "storia" con cui effettuare confronti, tanto più in relazione a un episodio movimentato e ricco di figure espressive; un restauro mimetico nasconde inoltre le numerose lacune dell'opera, complicando l'interpretazione stilistica. La sostanziale identità tra il Mosè sulmonese e il san Gioacchino di Castelnuovo (fig. 8) o l'Eterno Padre dell'*Immacolata* di Deliceto, unita alle somiglianze tra l'israelita orante il san Biagio di Sant'Angelo a Frosolone, mi paiono sufficienti a garantire l'autografia del dipinto,

mentre i modelli femminili e una certa sprezzatura nelle lumeggiature realizzate a tratteggio risultano compatibili con quanto si vede nel polittico dell'Immacolata di Riccia, opera databile intorno al 1690²⁸.

Benedetto Brunetti scomparve nel 1698, ma la dinastia continuò con Pietro, che a dispetto di un drastico scadimento della qualità, riuscì a portare avanti la bottega impegnandosi anche nella pittura a fresco e lavorando di fatto fino alla morte, avvenuta nel 1737²⁹. A queste date già muoveva i primi passi nella pittura Ciriaco, un altro Brunetti di Oratino che avrebbe riunito i due rami della famiglia sposando Rachela, nipote di Benedetto³⁰. Quanto a Pietro, non si conosce la sua data di nascita, ma essendosi ammogliato nel 1696, è verosimile cominciasse la propria attività qualche anno prima, naturalmente come aiuto del padre; la sua mano, in effetti, sembrerebbe riconoscibile nelle parti più deboli della pala con *Madonna con bambino, san Nicola e san Filippo Neri* di Macchia Valfortore, datata 1696³¹. A una collaborazione familiare legherei anche la sciupatissima *Immacolata Concezione* (fig. 13) oggi conservata nella chiesa di San Michele a Villacanele di Agnone³². Si tratta di un quadro modesto ma adatto a concludere il discorso su Benedetto Brunetti, sia per ricordare il passaggio di consegne con il figlio, che dovette eseguire l'opera con qualche aiuto o modello paterno (la Madonna ricorda l'omologa figura della pala per San Giovanni Rotondo, mentre gli angeli sotto la nuvola sono molto simili a quelli della tela centrale dell'Immacolata di Riccia), sia perché il committente, ricordato da un'iscrizione, è ancora una volta un importante imprenditore armentizio, Giosaffatte del Monaco di Vastogirardi³³.

Come anticipato, anche Pietro Brunetti calcherà le vie tratturali tra Molise e Abruzzo, chiamato per realizzare lavori a Ovindoli³⁴, nella contea di Celano, e a Scanno³⁵. Sugli stessi percorsi si erano intanto affermati altri pittori molisani che, a partire dall'ultimo decennio del Seicento, dovettero fare una certa concorrenza all'impresa familiare. Mi riferisco a Francesco Antonio Borzillo, che si è recentemente scoperto essere larinese solo di adozione, in quanto nativo di Napoli³⁶, e di Giambattista Gamba da Ripabottoni; insieme a loro vorrei citare anche il sacerdote pittore Domenico Latessa, zio del più noto scultore Carmine, non solo perché anch'egli di Oratino – dunque “vicino di casa” dei Brunetti – ma perché l'unico dipinto di sua mano fa rimpiangere che nulla si sappia in merito alla sua attività³⁷. Combinazione singolare, tutti e tre questi artisti, e forse anche Pietro Brunetti³⁸, lavorarono, a cavallo tra la fine del Seicento e i primi del Settecento per la chiesa di Sant'Eustachio a Scanno, che in quegli anni si ricostruiva a spese dell'ecclesiastico Loreto Colarossi³⁹, anch'egli immancabilmente coinvolto, insieme ai suoi familiari, nel commercio laniero⁴⁰. Il Colarossi si avvale, per i progetti del nuovo edificio e per la decorazione a stucco, dell'opera dei “lombardi”

Giovan Battista Gianni e Francesco Ferradini, al tempo i migliori specialisti disponibili in Abruzzo, affidando al Borzillo gli affreschi della finta cupola e dell'arco maggiore⁴¹. La scelta non dovette essere casuale, dal momento che Gianni, Ferradini e Borzillo avevano già lavorato insieme nel 1694 in Santa Maria del Colle a Pescocostanzo, realizzando nella cappella del Santissimo Sacramento (dove in seguito interverrà anche Gamba, fig. 24)⁴² una "moderna" decorazione che connotava l'ambiente in senso decisamente barocco. A parere di chi scrive, i tre furono attivi per gli stessi contesti anche a Civitaretenga, nell'Aquilano: qui, nella chiesa di Sant'Antonio, Gianni e Ferradini realizzarono infatti due altari, uno dei quali datato 1693⁴³, mentre Borzillo affrescò il chiostro dell'annesso convento francescano, con *Storie* del santo titolare⁴⁴. A riprova di quest'ultima asserzione si vedano i confronti istituibili con le pitture di Sant'Eustachio (fig. 14) e, ancor di più, con i medaglioni dipinti (fig. 15) che fiancheggiano l'altare maggiore di un'altra chiesa scannese, San Giovanni Battista, pure da attribuire al molisano, tanto più che l'edificio risulta rinnovato nel 1698⁴⁵, quando questi si trovava certamente in loco. A Civitaretenga, sempre nello stesso anno, Borzillo contribuì, insieme alla bottega del Gianni, anche alla decorazione della Madonna dell'Arco, ex stalla trasformata in chiesa dopo che una serie di miracoli attribuiti a un'immagine mariana avevano acceso la devozione popolare⁴⁶, favorita dallo strategico posizionamento dell'edificio su vie tratturali, proprio all'inizio del percorso Centurelle-Montesecco, principale diramazione dal tratturo magno L'Aquila-Foggia.

In merito agli incroci tra Gamba e Gianni, molti sono stati già segnalati da Franco Battistella⁴⁷; qui altri se ne indicheranno, cercando anche di cogliere una valutazione complessiva di questi rapporti. Dal momento che la carriera dell'artista di Ripabottoni merita di essere analizzata nel dettaglio, converrà esaurire preliminarmente il discorso su Borzillo. Di questo pittore sono note poche tele molisane: inutili alla sua conoscenza risultano purtroppo quelle della Cattedrale di Larino, ridipinte nell'Ottocento da tale Stefano Salvetti⁴⁸; trafugata la pala di San Nicola a Guglionesi, come testimonianza rimane praticamente solo la *Madonna con san Benedetto e santa Scolastica* di Sant'Antonio Abate ad Agnone. Penso tuttavia che il suo catalogo possa allargarsi restituendogli almeno la misconosciuta *Madonna del Rosario* di San Leonardo a Castelmauro (fig. 16)⁴⁹. In quest'opera, la figura della Vergine risulta sostanzialmente sovrapponibile a quelle di vari personaggi femminili presenti nei sopracitati affreschi (si veda in particolare il confronto con la *Mansuetudine* nei pennacchi di Sant'Eustachio), avvicinandosi per disegno anche alla *Giaele che uccide Sisara* dipinta a monocromo in un'ovale della cappella del Sacramento di Pescocostanzo. La constatazione mi sembra utile a dimostrare come lo stile del Borzillo somigliasse a quello del conterraneo

Gamba pure nei lavori su tela⁵⁰: in mancanza di documenti e cronologie è difficile postulare quale rapporto sia intercorso tra i due, nonché i termini “del dare e dell’avere” dal punto di vista artistico; certo è che Giambattista, più dotato e forse più dinamico e propenso agli spostamenti, s’inserì da protagonista in quel contesto abruzzese che il collega aveva solo marginalmente esplorato.

La figura di Giambattista Gamba è stata per molto tempo trascurata e solo recentemente rivalutata per merito di Franco Battistella, che ne ha evidenziato la caratura di artista certamente minore ma di primo piano nel panorama abruzzese del Settecento⁵¹; un discorso che vale a maggior ragione per il Molise, dove Giambattista ha in qualche modo scontato la popolarità del figlio Paolo, in relazione al quale è stato addirittura disconosciuto il suo apporto formativo. A dispetto della necessità «pressante» di indagini critiche⁵², i successivi contributi sul Gamba *senior* non hanno aggiunto sostanziali novità al suo catalogo⁵³, perpetuando, in ambito abruzzese, assegnazioni tradizionali ma erranee come quelle degli affreschi di Bugnara; è stato però merito di Antonio Di Vincenzo rendere note le ricerche di Giuseppe Mammarella, che ha ricostruito gli estremi biografici dell’artista, confermandone così l’origine molisana, con nascita e morte avvenute quasi certamente a Ripabottoni, rispettivamente nel 1662 e nel 1748⁵⁴. Il dato, corroborato da alcuni documenti che lo citano residente a Campobasso nel 1682 e nel 1689⁵⁵, è per certi versi sorprendente, perché le prime opere conosciute di Gamba si collocano intorno al 1700, e per trovare datazioni certe si deve attendere addirittura il 1721. Cercando di riempire, almeno in parte, questo vuoto, può essere utile analizzare la sciupata *Madonna del Rosario* (fig. 17) conservata presso il museo diocesano di Larino; si tratta di un interessante quadro di secondo Seicento, per il quale non solo è ignoto l’autore, ma anche l’originaria collocazione⁵⁶. L’impianto centralizzato della pala richiama latamente modelli “classici” napoletani alla Andrea Vaccaro, ma la presenza di un alto podio sul quale la Vergine è assisa, e di un articolato gioco di luci, echeggiano più moderne proposte di Angelo Solimena, che paiono ispirare anche l’intonazione cromatica del dipinto. La Madonna, i santi in secondo piano e l’angioletto di destra sono resi con un disegno preciso e un po’ legnoso; nelle altre figure si nota invece un tratto abbreviato e nervoso, più propenso alle stilizzazioni, e all’accentuazione dei contrasti chiaroscurali. Difficile dire se il quadro possa essere stato realizzato a due mani, ma lo stile delle figure appena descritte si ritroverà nelle opere più precoci di Giambattista Gamba, che dovette quantomeno conoscere questo o altri dipinti del genere, traendovi importanti indicazioni per mettere a punto la sua pittura. Del resto, almeno il debito con il Solimena *senior* era stato già notato dal Battistella a proposito del *Perdono di Assisi* di Pescocostanzo, di cui si dirà fra

poco, e del suo probabile precedente molisano in San Nazario a Morrone del Sannio, che purtroppo conosco solo dalla brutta foto pubblicata dal Carano (con attribuzione a Paolo Gamba), ignorandone l'attuale collocazione⁵⁷.

Quale che sia stato il rapporto con il quadro di Larino, il suo equilibrio è drasticamente superato nel gruppo di opere che segnano il debutto abruzzese del Gamba. Ne fanno parte: due pale per la chiesa di Gesù e Maria a Pescocostanzo, ovvero il sopracitato *Perdono d'Assisi* (fig. 18), l'unica firmata, sull'altare maggiore, e la *Sacra Famiglia con sant'Anna* (fig. 21) in una cappella laterale⁵⁸; quattro tele con *Storie di santa Caterina d'Alessandria* già nell'omonima chiesa di Ortona (oggi presso il locale Museo Diocesano), dove rimangono gli affreschi frammentari sullo stesso soggetto⁵⁹; due quadri gravemente deteriorati – *l'Immacolata Concezione* (fig. 20) e il *Sant'Antonio di Padova* (fig. 19) – già nella basilica valvense di Corfinio, che qui provvedo a restituirgli per evidenti analogie di stile con i dipinti pescolani (si veda l'identica postura del sant'Antonio rispetto al san Francesco o, la presenza, nel dipinto dell'*Immacolata*, dei tipici putteni dall'aria spiritata). Per ordinare cronologicamente queste pitture disponiamo di pochi appigli: *l'Immacolata* valvense potrebbe essere anteriore al 1697, quando un dipinto di tal soggetto dovrebbe essere stato menzionato dal vescovo Carducci, evidentemente in relazione a un altare eretto nel corso dei lavori di rinnovamento dell'edificio, orchestrati a partire dal 1685 da Giovan Battista Gianni⁶⁰; tele e affreschi ortonesi vengono indirettamente citati dallo scrittore locale Giuseppe Antonio de Fabritiis che, nel descrivere la chiesa nel 1702, la dice «di presente modernata con famosi stucchi, e con non ordinarie pitture», giudicandola «da ogni parte riguardevole»⁶¹. L'impresa ortonese appare particolarmente importante non solo per consistenza – il Gamba, insieme con il Gianni, ridecorò praticamente l'intera chiesa, salvo l'altare maggiore – ma anche per qualità dell'intervento, nel quale il pittore dimostrò di avere raggiunto la piena maturità (particolarmente convincente è lo *Sposalizio mistico* di Santa Caterina, in cui forme monumentali si conciliano con una pennellata guizzante e gradevoli effetti luministici) innovando le sue composizioni con un tocco originale che io credo ispirato dall'interesse per le opere di Giovan Battista Spinelli, al tempo sparse per tutta Ortona e presenti sia in Santa Caterina (dove il *Trionfo* della santa di Alessandria campeggia ancora sull'altare maggiore), sia nelle collezioni private della famiglia de Pizzis, strettamente imparentata con il pittore teatino-bergamasco, e certamente coinvolta nel rinnovamento dell'edificio⁶². Proprio dallo Spinelli, Gamba sembra mutuare un gusto per pose instabili e composizioni spigolose, una sorta di fascinazione neo-manierista che innerva la produzione di questi anni, attenuandosi in seguito per il sopraggiungere di nuove influenze e per un

progressivo inaridimento della vena creativa, via via più evidente soprattutto nelle imprese di decorazione murale.

Ad un momento appena successivo dovrebbero risalire gli affreschi dei pennacchi della cupola nella chiesa di San Gaetano a Chieti, progettata e decorata con stucchi dalla coppia Gianni – Ferradini tra il 1701 e il 1702⁶³. L'attività parallela di questi artisti continuerà quindi a Penne, prima in Santa Chiara, dove Gianni, intorno al 1702, realizza gli stucchi, sempre in collaborazione con Ferradini, e Gamba cura la pala d'altare maggiore (una bella e movimentata *Adorazione dei pastori*), e l'apparato pittorico della prima cappella in *cornu Evangelii*, per la quale dipinge una tela dedicata all'*Incontro tra sant'Antonio Abate e san Paolo eremita* e un affresco raffigurante *San Carlo Borromeo*⁶⁴; poi in San Giovanni Battista, chiesa di monache gerosolimitane magistralmente decorata dal Gianni tra il 1701 il 1705, in cui il molisano interviene al termine dei lavori sugli stucchi realizzando due pale d'altare (*San Carlo Borromeo* e la *Visione di san Giovanni Evangelista a Patmos*)⁶⁵ e svariati pitture murali⁶⁶ nelle quali evidenzia nuove suggestioni, ispirandosi da un lato ai modelli romano-cortoneschi del plasticatore, dall'altro a variegiate conoscenze napoletane, con un'interessante citazione, nell'affresco della *Pietà*, dell'opera di egual soggetto realizzata da Francesco Solimena in San Nicola alla Carità⁶⁷. Da Penne si passerà quindi a Spoltore, dove in San Panfilo fuori le mura spettano al Gamba i tondi affrescati con figure di santi nella navata centrale, posti tra stucchi di Gianni e collaboratori, databili tra primo e secondo decennio del secolo⁶⁸; quindi a Teramo, dove, stando alle testimonianze del Rubini, nella demolita chiesa di San Matteo il pittore aveva firmato gli affreschi della volta, datati 1713 e collocati tra ornati in stucco ovviamente riconducibili all'impresa del Gianni⁶⁹. Nello stesso edificio, aiutandosi con le foto d'epoca, si può assegnare al Gamba anche la perduta pala d'altare maggiore (*Madonna con Bambino, San Matteo e San Benedetto*), non datata ma verosimilmente coeva. Intorno al 1713, il molisano doveva essere inoltre intervenuto nella sopracitata chiesa di Sant'Eustachio a Scanno, potendosi attribuire alla sua mano, a parere di chi scrive, la *Madonna del Suffragio con sant'Onofrio e santo vescovo* (fig. 22) pala d'altare della cappella Serafini⁷⁰. Su questa tela, una prova di pulitura mostra malinconicamente da anni quale sarebbe l'aspetto dell'opera liberata dal sudiciume: quanto visibile permette comunque di apprezzare il delicato disegno degli angeli soccorritori, ispirato dal modello di Massimo Stanzione nella pala d'altare di Santa Maria del Purgatorio ad Arco di Napoli, e di notare, nelle loro fisionomie, tratti che ricordano i pastori dell'*Adorazione* di Santa Chiara a Penne. In quella stessa chiesa, l'allampanato san Paolo eremita offre un utile termine di paragone per i nudi allungati e ossuti del *Suffragio* scannese, definiti da colpi di

luce e ombre grigiastre. Alla mano di Gamba spetta, secondo uno schema pure già visto in terra vestina, l'ovale con affresco posto sopra la tela, raffigurante san Francesco d'Assisi.

Di lì a poco, il molisano sarebbe tornato a Pescocostanzo, dov'è documentato nel 1721 per il restauro o rifacimento della cupola affrescata da Borzillo nella cappella del Santissimo Sacramento in Santa Maria del Colle⁷¹. I rapporti con la basilica pescolana risalgono sicuramente a una data anteriore, in cui Gamba potrebbe anzitutto aver eseguito i murali del coro, giustamente attribuitigli dalla letteratura locale⁷². Sulla volta, i soggetti sono legati alla Vergine Maria, titolare della chiesa, mentre sulle pareti vengono rappresentati il *Martirio di san Felice*, protettore cittadino, e *San Benedetto che riconosce Totila*, in omaggio al patrono della diocesi cassinense, di cui Pescocostanzo faceva parte; nei pennacchi compaiono i quattro Dottori della chiesa occidentale. L'analisi stilistica non aiuta a chiarire la datazione, anche perché la qualità è discontinua: va inoltre considerato che la copertura del coro, decorato da ornati in stucco che si integrano con la *Gloria dell'Assunta* eseguita qualche anno prima dal Gianni, venne danneggiata dal terremoto del 1706 e sostanzialmente rifatta nel 1714⁷³. È probabile, dunque, che anche le pitture, se già eseguite, venissero ridipinte dopo i lavori. In ogni caso, nel 1715 Gamba era a Pescocostanzo proprio per lavorare su pitture murali, poiché questa data compare nell'intradosso della lunetta del portale maggiore, al di sopra di un'*Incoronazione della Vergine* oggi difficilmente giudicabile ma che in foto di repertorio si mostra senza dubbio di mano del molisano, divenuto evidentemente l'artista di riferimento per tali decorazioni.

In relazione alla cupola della cappella del Santissimo Sacramento (fig. 24) sono stati notati riferimenti del Gamba a celebri modelli del Seicento napoletano, segnatamente agli affreschi del 1643 di Lanfranco nella cappella del Tesoro di San Gennaro, e quelli più tardi (1680), ma culturalmente correlati di Beinaschi nella cupola della chiesa dei Santi Apostoli⁷⁴. Anche se l'indicazione è corretta, e giuste le critiche che sottolineano il fraintendimento di quegli esempi, va precisato che non si tratta dell'opera migliore per giudicare lo stile del molisano, che in effetti non propone mai schemi tanto serrati, mostrando generalmente di preferire composizioni più ariose, con figure scattanti o addirittura flessuose: valgano come esempi i lavori sulmonesi, che si citeranno fra poco, nei quali è sicuramente presente anche il referente giordanesco, facilmente individuabile pure nei murali del coro di Pescocostanzo, in particolare nella scena con San Benedetto e Totila. Non è impossibile, perciò, che il pittore di Ripabottoni sia stato condizionato, in questo caso, dal precedente lavoro di Borzillo, che forse gli era stato chiesto in qualche modo di ricalcare⁷⁵.

Tornando al rapporto con Gianni, l'elenco finora fornito non esaurisce i contesti in cui si ravvisa la presenza di entrambi gli artisti, ma è evidente che, più si avanza nel tempo, più i legami si fanno laschi, anche perché lo stuccatore abbandona l'Abruzzo in una data imprecisata tra 1716 e 1724⁷⁶. Così, se è possibile, ma non certo, che gli affreschi della cupola e dei pennacchi di Santa Caterina a Sulmona – forse la pittura murale più convincente del Gamba, affiancato nell'occasione da un quadraturista (fig. 25) – siano cronologicamente vicini agli stucchi della chiesa (eseguiti intorno alla metà del secondo decennio)⁷⁷, la data del 1728 che si legge nei pennacchi dipinti dell'Annunziata⁷⁸, sempre nella città peligna, a volerla considerare valida per tutto il vasto ciclo di pitture (culminante nella grande *Ascensione* al centro della volta, fig. 26), le qualifica come posteriori di almeno una dozzina d'anni alle decorazioni plastiche, fissate da convincenti riferimenti documentari al 1714-1715⁷⁹. D'altra parte, per completare il quadro va aggiunto che, proprio nella patria del Gianni, nella regione dei laghi lombardi, si trova significativamente una pala d'altare di mano dal Gamba, l'*Incredulità di San Tommaso* scoperta da Franco Battistella sull'altare maggiore della parrocchiale di Cerano d'Intelvi⁸⁰.

Tirando le somme, considerati i vari scostamenti cronologici e la mancanza di documenti che attestino collaborazioni, non si può affermare che tra stuccatori-architetti lombardi e pittori molisani ci sia stata più di una felice e duratura sintonia professionale. Rimane l'impressione che l'appoggio del Gianni, in coppia col Ferradini o meno, abbia avuto un peso nel favorire le commissioni abruzzesi del Borzillo, e, soprattutto, abbia agevolato l'affermazione del Gamba, almeno nei casi in cui l'intelinese si sia trovato a lavorare in contesti per i quali la decorazione pittorica seguisse da presso quella plastica. È anche vero però, che la migliore pubblicità per questi artisti dovette venire dai rispettivi lavori, evidentemente apprezzati dai committenti e decisivi nel favorire nuovi ingaggi. A ben vedere, questa considerazione è la più significativa, avvalorando l'importanza di un incontro avvenuto sulle vie tratturali tra Pescocostanzo e Scanno, già percorse più volte dai pittori molisani, i cui effetti si sarebbero riverberati sulle vicende artistiche dell'intero Abruzzo, raggiungendo anche i principali centri urbani della regione.

La buona fama goduta da Giambattista Gamba è indirettamente confermata dalla continuità delle commissioni, proseguite anche dopo la partenza del Gianni, soprattutto nell'ambito della decorazione murale. Sono noti, grazie alle firme, altri due lavori eseguiti nel territorio diocesano di Sulmona: si tratta degli affreschi (*Evangelisti* e *Virtù*) realizzati nella chiesa della Santissima Trinità di Popoli, datati 1732⁸¹, e delle pitture che decorano le volte e il finto cupolino di Sant'Antonio a Scanno, dove il molisano partecipò al rinnovamento dell'edificio minorita – databile, a giudicare dagli stucchi, tra gli anni Venti e Trenta –, dipingendo

tre grandi storie francescane e angeli in volo intorno alla colomba dello Spirito Santo⁸². A mio parere, Gamba fu attivo anche per la chiesa dei francescani osservanti di Sulmona, l'antica San Nicola della Forma, che dopo aver subito profondi rimaneggiamenti è oggi nota come Sant'Antonio. Nella cappella della Concezione, all'interno di articolati medaglioni in stucco si riconoscono ancora un'Annunciazione e un *Sant'Antonio di Padova*⁸³, dipinti su muro ormai deperiti ma accomunabili agli omologhi soggetti già incontrati nel coro di Santa Maria del Colle a Pescocostanzo e nella pala di Corfinio. Integra, per fortuna, è un'altra tela che qui propongo di restituirgli (fig. 23): si tratta dell'*Immacolata Concezione* della Cattedrale di San Panfilo a Sulmona, posta nella cappella absidale sinistra, su cui campeggia lo stemma della famiglia Giusti⁸⁴. L'opera è esemplata sul celebre modello cortonesco di San Filippo a Perugia, variamente replicato, la cui diffusione si deve soprattutto all'inserimento nel *Missale romanum* del 1662 di una stampa in controparte⁸⁵. Il fatto che tanto il Gamba a Sulmona quanto il Gianni nei citati stucchi di San Giovanni Battista a Penne⁸⁶ mostrino di conoscere la composizione nel verso della pittura, impone una piccola digressione, in quanto le memorie del Pacichelli tramandano l'esistenza, a Sulmona, prima del terremoto del 1706, di «una bella Madonna di Pier da Cortona» mostrata all'abate al termine della visita in Cattedrale⁸⁷. Indipendentemente dall'effettiva autografia dell'opera⁸⁸, comunque apprezzata dal competente prelado, non è impossibile che si trattasse proprio di una replica dell'*Immacolata Concezione*, il che spiegherebbe la presenza del modello nel repertorio dei due artisti. Interessante è anche notare come Gamba riproduca il prototipo traducendolo nel proprio stile – il punto sembra quello delle tele di Scanno e di San Giovanni Battista a Penne – introducendovi elementi giordaneschi che l'hanno fatto scambiare per opera del Simonelli⁸⁹ in un curioso incrocio di rimandi culturali tra Roma e Napoli. Tornando in Sant'Antonio a Scanno, meritano una citazione anche le teste cherubiche dipinte insieme alla metà superiore della croce nell'ingrandimento di una tardocinquecentesca pala della *Pietà e santi*, non tanto per l'intervento in sé, ma per la possibilità di datarlo in contemporanea con il rifacimento della chiesa, quando evidentemente vi fu la necessità di adattare il dipinto ai nuovi spazi: l'insero ci fornisce così un campione della pittura su tela del molisano nella fase tarda della carriera, in merito alla quale si conoscono soltanto dipinti murali.

A proposito di dipinti murali, furono sempre le sue qualità di specialista a procurargli commissioni nella più importante città abruzzese, L'Aquila, almeno se si conviene con chi scrive nell'attribuirgli il ciclo di pitture che decorava la chiesa di San Marco fino al sisma del 2009⁹⁰. Purtroppo, l'edificio è stato colpito da gravi crolli e i restauri sono ancora in corso. Le fotografie d'archivio permettono

comunque di ricostruire l'intervento, che dovette seguire i lavori di ricostruzione durati dal 1708 al 1722⁹¹ interessando la navata – dove Gamba realizzò sei pannelli, affrescati rispettivamente con figure di *Evangelisti* (per validare l'attribuzione valgono i confronti tra queste pitture e quelle con lo stesso soggetto sui pennacchi della cupola nell'Annunziata di Sulmona, garantite dalla firma), *Santa Cecilia* e il *Battesimo di Cristo* – e le cappelline, sulle cui volte trovarono posto episodi legati alle specifiche devozioni. In uno dei sacelli, il pittore dipinse anche gli ovali e una pala d'altare su muro per fornire l'ambientazione pittorica a un crocifisso ligneo, come aveva fatto molti anni prima a Ortona. Restando all'Aquila, va assegnata al molisano anche la decorazione della cupola e dei pennacchi di San Basilio (dipinti rispettivamente con medaglie a soggetto angelico e con figure di Evangelisti che permettono di stabilire un immediato parallelo con l'impresa di San Marco, fig. 27), importante chiesa di monache celestine che, attraverso la ristrutturazione settecentesca, assunse una forte impronta napoletana, accogliendo tele di Girolamo Cenatiempo, Paolo de Matteis e Francesco De Mura, quest'ultimo autore della pala d'altare, firmata e datata 1733. Visto che non è dato riconoscere, nella pittura di Gamba, impressioni in merito alle suddette opere, che pure dovevano essergli congeniali, è probabile che egli vi abbia lavorato prima della decorazione degli altari, iniziata nella seconda metà degli anni Venti⁹².

Valutando nel complesso la carriera del Gamba non può non sorprendere la scarsità di lavori in Molise, e la considerazione non è contraddetta dalla proposta, in questa sede, di restituirgli due opere su tela da aggiungersi a quella già individuata dal Battistella a Morrone del Sannio⁹³. Se la *Madonna del Carmine con santa Teresa d'Avila e anime purganti* (fig. 28) di San Basilio a Salcito⁹⁴ non pone molti problemi, mostrando le tipiche pose e fisionomie utilizzate dall'artista per santi e angeli, con riferimento evidente, per la Vergine e il bambino, alla perduta pala di San Matteo a Teramo, e per le anime purganti, alla tela del Suffragio di Scanno, qualche problema in più presenta la *Pietà e santi* di Sant'Onofrio a Casacalenda (fig. 29), per la quale, in mancanza di confronti "parlanti", sarà necessario approfondire l'analisi evidenziando così alcune tipicità nel *modus operandi* dell'artista. Dal punto di vista compositivo, è abitudine del Gamba incorniciare la scena attraverso elementi di paesaggio posti in controluce: a Casacalenda l'espedito è molto evidente, tanto che la scena sembra vista dall'interno di una caverna, ma i roccioni declinanti in primo piano si ritrovano simili o identici nel Suffragio di Scanno e in due quadri di Penne, la *Visione di san Giovanni a Patmos* e *l'Incontro tra sant'Antonio Abate e san Paolo eremita*; in altre opere, il pittore raggiunge lo stesso effetto attraverso l'uso di tendaggi, nuvolaglie o figure-quinta, sempre poste in controluce. Comuni, nel repertorio dell'artista, sono anche i personaggi raffigurati

in tralice sullo sfondo, e i gruppetti di teste cherubiche, che dal punto di vista pittorico appaiono spesso fortemente chiaroscurate. La Madonna di Casacalenda ha un disegno ammorbidito rispetto alle tele finora analizzate, ma non sembra lontana, per fisionomia e tinte, dai modelli muliebri ricorrenti negli affreschi, come si può notare confrontandola con le rappresentazioni di *Virtù* in Santa Caterina a Sulmona; infine, anche l'allungamento parossistico delle membra del Cristo morto in primo piano risulta analogo a quello che caratterizza diversi personaggi raffigurati sulle volte dell'Annunziata di Sulmona e di Sant'Antonio a Scanno. Per questi motivi ritengo che l'opera di Casacalenda possa essere attribuita a Giambattista Gamba con una datazione agli anni Venti, quando, a dispetto dell'età avanzata, l'artista sembra tutto dedito alla pittura murale mentre latitano le opere su tela. In ogni caso, anche con queste aggiunte, la produzione molisana rimane davvero esigua, soprattutto se, come sembra, Gamba mantenne costantemente la residenza a Ripabottoni, dove nel 1712 venne alla luce il figlio Paolo⁹⁵, che, allo stato degli studi, può considerarsi il suo più importante "lascito" artistico alla terra di Molise.

Come anticipato, l'antica letteratura locale riteneva che Giambattista, «mediocrissimo pittore», fosse stato incapace di trasmettere al figlio nozioni adeguate al talento, tant'è che lo stesso giovane avrebbe preso l'iniziativa di cercare a Napoli un maestro degno di sé, trovandolo finalmente in Francesco Solimena, monarca dal primo Settecento partenopeo⁹⁶. Si tratta chiaramente di un *topos* apologetico utilizzato a beneficio di un pittore che, avendo avuto un'ingente – e quasi esclusiva – produzione molisana, stimolava orgogli identitari, a differenza del pur degno genitore, sconosciuto in loco⁹⁷. Tuttavia, posto che la caratura dei due artisti è assolutamente comparabile (il padre appare migliore nella produzione su tela, il figlio più convincente nella decorazione murale), la storia ha un fondo di verità, in quanto Paolo, almeno al momento in cui mostra il suo stile nelle prime opere certe, gli affreschi del convento dei cappuccini di Sant'Elia a Pianisi (1746) è un pittore del tutto solimenesco⁹⁸. Le larghe pennellate e l'abbondanza degli scuri testimoniano come il contatto con il maestro sia avvenuto nel corso degli anni Trenta, circostanza che ha recentemente trovato anche un appoggio documentario⁹⁹; sebbene il Gamba *junior* non disdegnasse, almeno negli affreschi, di aprire la sua pittura a luminosità demuriane, la cifra specifica rimarrà sempre solimenesca, tant'è che, ancora nel 1771, dovendo realizzare delle *Virtù* per il presbiterio della chiesa di San Francesco ad Agnone, non troverà di meglio che riprodurre alla lettera la *Allegorie* ideate dal caposcuola quasi mezzo secolo prima per la cappella napoletana dell'Immacolata ai Santi Apostoli. Né si tratta di un caso isolato, perché analoga situazione si verifica nell'*Annunciazione* della chiesa

dell'Immacolata a Ripabottoni, dove Paolo ripropone il modello solimenesco di San Rocco a Venezia, del 1733, seppur con qualche minimo adattamento; e similmente avviene per il *San Rocco* della parrocchiale, con la differenza che, in questo caso, ad essere adattata è un'invenzione giovanile del maestro, dedicata a san Gennaro e divulgata attraverso un'incisione del Baldi¹⁰⁰. Forse proprio tanta devozione ha indotto l'erudizione molisana ad attribuire a Solimena una tela dell'*Immacolata Concezione* (fig. 30) conservata nella Cattedrale di Larino¹⁰¹, che mi pare invece rappresentare una delle più convincenti prove di Paolo Gamba, il quale, oltre ad inserirvi i propri riconoscibilissimi puttini "scapigliati" e quasi lividi per le ombreggiature, riproporrà il modello della Vergine in una *Madonna delle Grazie* nota in varie versioni, la migliore delle quali, del 1751, si trova in San Giovanni Battista a Colletorto¹⁰²,

Stando così le cose, si può affermare che Paolo, dopo una verosimile educazione al seguito di Giambattista, all'inizio degli anni Trenta si sia recato finalmente a Napoli, approfittando forse dello stabile ritorno in patria del genitore ormai settuagenario, e potendo contare sui buoni uffici del feudatario di Ripabottoni, il principe Paolo Francone, che già da tempo aveva avuto modo di conoscere l'arte di famiglia, dal momento che nella residenza napoletana conservava un quadro di Giambattista, ereditato da suo padre¹⁰³, e che nel 1734 riceverà un ritratto inciso su rame da Paolo¹⁰⁴. Più difficile che a fare da tramite sia stato il vescovo Tria, il quale cita enigmaticamente Gamba *junior* come «giovane dilettante di architettura», affidandogli nel 1741 il compito di effettuare un rilievo dell'anfiteatro di Larino¹⁰⁵. La prolifica carriera di Paolo si svolgerà, come detto, quasi per intero nelle zone che oggi ricadono nel territorio amministrativo del Molise, (comprendenti anche Agnone, al tempo parte dell'Abruzzo Citra). Almeno una volta, tuttavia, anche lui ripercorrerà le strade citate in questo testo, fermandosi a Barrea, tra Castel di Sangro e Scanno, per affrescare il coro della chiesa di San Tommaso con delle pitture oggi perdute ma un tempo firmate e datate 1771¹⁰⁶; giusto un anno prima che l'agnonese Francesco Palumbo, fedele allievo del De Mura, attestasse la vitalità dei legami tra i molisani e Scanno raggiungendola però da Napoli, per dipingere gli affreschi nella cappella eretta in onore di San Costanzo, ancora nella parrocchiale di Santa Maria della Valle, dopo il solenne arrivo delle reliquie del martire da Roma¹⁰⁷.

Desidero ringraziare Dante Gentile Lorusso per gli utili consigli e per il materiale fotografico e bibliografico messo generosamente a disposizione della mia ricerca.

1 R. Lattuada, *Le botteghe di Oratino nel contesto dei rapporti artistici tra il Molise, Napoli e la Puglia*, in *Oratino. Pittori scultori 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, rif. pp. 27-28. In merito all'operato di Benedetto Brunetti, vedi, nello stesso testo, la biografia dell'artista (pp. 61-62) e le schede dei suoi lavori (pp. 63-75) sempre a cura di R. Lattuada.
- 2 Tra i vari lavori dello studioso, segnalo i più recenti: D. Gentile Lorusso, *I Brunetti di Oratino. Una famiglia di pittori tra XVII e XIX secolo*, Campobasso, 2015; *Attraversamenti. Pittori e scultori in Molise dalla fine del Cinquecento agli anni Sessanta del Novecento*, a cura di D. Gentile Lorusso, Campobasso, 2022. Benedetto Brunetti (Oratino 1628-1698) era figlio di Matteo, anch'egli pittore e autore di un dipinto per la chiesa di Santa Maria della Libera a Cercemaggiore (dei frammenti di quest'opera, già ritenuta totalmente perduta, sono stati recentemente ritrovati: cfr. S. Vannozi, *Domenico Leone e Magnifica Giovannelli. Scoperte documenti e ricerca storica intorno a un dipinto di Matteo Brunetti e alla più antica raffigurazione del costume femminile di Cercemaggiore*, in «Il Bene comune. Arte cultura e civiltà per il terzo millennio», 7-9, 2017, pp. 46-55, rif. 52-54); per le figure di Pietro e Ciriaco, continuatori delle botteghe familiari, vedi *infra*.
 - 3 Oltre agli studi sopracitati, ricordo le pionieristiche ricerche di V. Pace, *Profilo di storia dell'arte dal Medioevo ai giorni nostri*, in *Molise*, a cura di S. Gattei et al., Napoli, 1980, pp. 55-186, in part. pp. 146-170, e soprattutto di L. Mortari, *Molise. Appunti per una storia dell'arte*, Roma, 1984. In anni più recenti, si veda il saggio di D. Catalano, *Sulla via di Napoli e ritorno. I protagonisti della cultura figurativa molisana del Settecento*, in *Verso la modernità: il Molise nel tardo Settecento*, atti del convegno (Campobasso 2006), a cura di R. De Benedittis, Benevento, 2009, pp. 333-352, e le parti dedicate alla pittura molisana in F. Abbate, *Storia dell'arte nell'Italia Meridionale, 4. Il secolo d'oro*, Roma, 2002, pp. 175-176; *id. Storia dell'arte nell'Italia Meridionale, 5. Il mezzogiorno austriaco e borbonico. Napoli, le province, la Sicilia*, Roma, 2009, pp. 531-533, 556-560.
 - 4 L. Piccioni, *Montagne appenniniche e pastorizia transumante nel Regno di Napoli nei secoli XVII e XVIII*, in «Annali dell'Istituto italiano per gli studi storici», 11, 1989-1990, pp. 195-197.
 - 5 Cfr. G. Celidonio, *Memorie storiche di Scanno*, a cura di G. Morelli, P. Caranfa, Teramo, 2017, pp. 65, 100; G. Morelli, *Santa Maria della Valle di Scanno. Guida storico-artistica*, Scanno, 1991, p. 14; L. Piccioni, *Erminio Sipari. Origini sociali e opere dell'artefice del Parco Nazionale d'Abruzzo*, Camerino, 1997, p. 13.
 - 6 Per i due dipinti cfr. Lattuada in *Oratino*, cit., pp. 61; D. Gentile Lorusso, *Benedetto Brunetti*, in *Attraversamenti*, cit., pp. 381-384, rif. p. 382.
 - 7 Sulle opere citate vedi Lattuada in *Oratino*, cit., p. 61, scheda n. 4, pp. 66-67; Gentile Lorusso, *Benedetto Brunetti*, cit., pp. 382-383.
 - 8 Le attribuzioni "abruzzesi" a Benedetti Brunetti riportate in questo testo erano state formulate già nella mia tesi di dottorato, con l'eccezione della pala di Sulmona: cfr. M. Vaccaro, *Pittura in Abruzzo (secoli XVI e XVII). Un crocevia tra Roma, Napoli la Toscana, l'Adriatico e il Nord Europa*, Università degli Studi "G. d'Annunzio" Chieti-Pescara, XXXI ciclo, aa.aa. 2015-2018, tutor M.G. Aurigemma, pp. 449-450; per l'opera di Scanno, alle stesse conclusioni è giunto anche Gentile Lorusso, *Benedetto Brunetti*, cit., pp. 23, 382.
 - 9 Lattuada in *Oratino*, cit., scheda 5, pp. 68-69, rif. p. 68.
 - 10 Per il quadro di Stanzone, recentemente restaurato, cfr. F. Conte, *Un originale di Massimo Stanzone a Pescocostanzo: aggiornamenti dopo il restauro*, in *Lungo la via degli Abruzzi. Un restauro per Pescocostanzo. Massimo Stanzone e Giambattista Gamba nella chiesa di Gesù e Maria*, Foligno, 2014, pp. 19-27.

- 11 Vedi nel Catalogo generale dei Beni Culturali la scheda OA redatta da A. Taccone nel 1984, che legge l'ultima parola come «DOM[INI]» mentre la mia impressione è che vi sia scritto «DONAVI[T]» (<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1300027720>, ultimo accesso 16 dicembre 2023).
- 12 Un'esplicita datazione dell'opera «intorno al 1660» è stata formulata da D. Catalano, *Opere d'arte nelle chiese e nel castello*, in S. Capini, D. Catalano, G. Morra, *Venafro*, Isernia, 1996, p. 234, mentre Gentile Lorusso, *Benedetto Brunetti*, cit. p. 382, la ritiene anteriore «di qualche anno» alla citata tela per San Francesco a Circello, la cui data incerta è da lui interpretata «1660». Più sfumata è l'indicazione di Riccardo Lattuada (in *Oratino*, cit., p. 62, scheda n. 5, p. 68) che, pur notando nel dipinto un vigoroso naturalismo ed elementi riconducibili alla cultura tardo-manierista di Giovan Vincenzo Forlì, lo confronta con l'*Allegoria francescana* di San Severo, datata 1672. La costruzione della chiesa di Santa Chiara a Venafro fu completata negli anni Cinquanta del Seicento e le prime monache furono ammesse nel convento nel 1654: cfr. G. Morra, *Dal Medioevo all'età Moderna*, in *Venafro*, cit., p. 133.
- 13 Il soffitto venne realizzato, per la parte lignea, dai maestri Falconio Falconio e Berardino d'Alessandro di Pescocostanzo tra il 1637 e il 1639. Secondo Gaetano Sabatini, che attingeva a un proprio repertorio basato sul disperso Libro I dell'Amministrazione, «nel 1640 si cominciarono le pitture e le indorature di detto soffitto» e «nel 1652-1654 si fanno vari pagamenti per l'ingessatura, le pitture e l'indoratura del soffitto», con la spesa che, in tutto, «ascende a ducati 153, 65½»: G. Sabatini, *Per la Confraternita o Congregazione Laicale di S. M. del Suffragio dei Morti di Pescocostanzo*, Sulmona, 1931, pp. 12-16.
- 14 Per una puntuale descrizione dei soggetti vedi Sabatini, *Per la Confraternita*, cit., pp. 36-43.
- 15 Illustrazione di questi dipinti e notizie sul restauro si trovano in G. Morelli et al., *La cappella di San Costanzo e la cantoria in Santa Maria della Valle di Scanno. Storia e restauro*, Scanno, 1993, pp. 26, 78-79, figg. 25-35.
- 16 La strada attuale è stata aperta tra il 1894 e 1898, ma anticamente il passaggio era consentito da «una stretta via di montagna»: cfr. G. Amodio, *Fatti e uomini di S. Donato Val di Comino*, Casamari, 1981, pp. 131-132. In termini di rapporti con Scanno, è interessante rilevare come, almeno nel Settecento, i pastori dei due centri condividessero lo stesso locale in Capitanata: cfr. Piccioni, *Montagne appenniniche*, cit., p. 195.
- 17 La chiesa, un tempo parrocchiale, si trova nella parte alta del paese (il "Castello"); in seguito all'espansione verso la valle fu unita nel 1569 alla nuova parrocchiale di Santa Maria e San Marcello, pur conservando a lungo il fonte battesimale; per notizie sull'edificio cfr. D. Cedrone, *Il santo patrono Donato vescovo di Arezzo*, Arezzo, 2017, pp. 83-99.
- 18 La fondazione della cappella e del beneficio da parte del Valentini è confermata dalle «Notizie» riportate dal procuratore della chiesa Paolo Vergato al vescovo di Sora nel 1704: cfr. Archivio Storico Diocesano di Sora-Cassino-Aquino-Pontecorvo, Archivio Diocesi di Sora-Aquino-Pontecorvo, s. D, sottos. VI, *Visite pastorali*, n. 16, p. 342 (la numerazione si riferisce alla copia anastatica). Il patrono apparteneva verosimilmente alla famiglia citata un secolo prima dall'alvitano Giulio Prudenziò tra quelle «che vengono da buona parte et gran nobili» (vedi la *Discrizione di Alvito et suo Contato* del 1574, il cui capitolo su San Donato è trascritto in I. Gatti, *Vita di S. Donato Vescovo*, San Donato, 1912, pp. 40-43, cit. p. 41), ricordata in paese fino al Novecento (cfr. Amodio, *Fatti e uomini*, cit., p. 19); doveva avere anche buone disponibilità economiche, avendo creato un legato pio per il quale ogni anno, nel giorno di san Giuseppe, si assegnava una dote ad una fanciulla «povera,

- orfana, ed onesta»: cfr. R. Tempesta, *Storia e tradizioni religiose tra Settecento e Ottocento a S. Donato Valcomino*, in *Atti e documenti del bicentenario della dedicazione chiesa parrocchiale S. Maria e San Marcello 24-31 agosto 1997*, San Donato Val Comino, 1997, pp. 29-54, cit. p. 41.
- 19 Per il dipinto di San Nicola a Frosolone, che riprende ad evidenza un modello di Andrea Vaccaro cfr. Lattuada in *Oratino*, cit., p. 61; Gentile Lorusso, *Benedetto Brunetti*, cit., p. 384.
 - 20 Sul quadro di Sant'Angelo a Frosolone, firmato e datato 1696 vedi Lattuada in *Oratino*, p. 62, scheda n. 9, pp. 74-75; Gentile Lorusso, *Benedetto Brunetti*, cit., p. 384.
 - 21 La riflessione sui possibili apporti di Agostino mi è stata suggerita da Dante Gentile Lorusso, propenso a scorgere il suo intervento nel soffitto di Pescocostanzo. La mancanza di opere riferibili a questo artista rende però ogni ipotesi congetturale, anche in virtù della presenza, ad Agnone (in San Francesco e nella chiesa dell'Annunziata), di altre opere che riflettono stilemi brunettiani a un livello qualitativo inferiore.
 - 22 L'antica intitolazione dell'altare si evince dal confronto tra la citata relazione del 1704 e quanto riportato ne *La visita pastorale a San Donato di Monsignor Tommaso Tagliatela A.D. 1766*, a cura di D. Cedrone, s.l., 2021, p. 71.
 - 23 Si tratta di tre tele che, come quella di San Donato, presentano con poche variazioni lo schema della Madonna con bambino e due santi: in un caso, la Vergine è rappresentata secondo l'iconografia lauretana (per quest'opera è noto anche il disegno preparatorio); solo uno dei quadri presenta firma e data (1695): cfr. Lattuada in *Oratino*, cit., p. 62, scheda n. 3, p. 65, Gentile Lorusso, *Benedetto Brunetti*, cit., p. 384.
 - 24 Per Castelnuovo, Brunetti realizzò tre tele (*Perdono di Assisi, Madonna del Carmine con san Bonaventura e san Bernardino da Siena, Sacra Famiglia con i santi Gioacchino ed Anna*) tutte conservate nella chiesa dei Minori Osservanti, dedicata a Santa Maria Maddalena. A San Severo si trova invece un'*Allegoria francescana* già nella chiesa dei frati e ora presso il locale museo diocesano: cfr. Lattuada in *Oratino*, cit., p. 62, scheda n. 8, p. 73, Gentile Lorusso, *Uomini virtuosi. Il "caso" Oratino nella geografia culturale molisana*, Campobasso, 2002, p. 23. In merito a Lucera, Dante Gentile Lorusso mi segnala il recente ritrovamento, presso la chiesa di San Leonardo, di un quadro firmato e datato (1684) da Benedetto Brunetti, raffigurante la *Predica di san Giovanni Battista*. Nella chiesa di San Domenico si conserva inoltre una *Madonna con Bambino e santa Rosa da Lima* che presenta pure elementi compatibili con lo stile dell'oratinese, insieme ad altri più ambigui, forse dovuti alla storia conservativa del quadro, che purtroppo non mi è stato possibile approfondire.
 - 25 Si tratta di una serie di 14 tele dedicate alle opere di Misericordia corporali e spirituali datate 1677: non sono a conoscenza di pubblicazioni che documentino l'attribuzione, presentata attraverso i media locali e inserita nell'inventario BeWeB dell'Arcidiocesi di Foggia-Bovino; nella chiesa sono state inoltre installate targhe identificative con il nome dell'autore e testi a cura di C. Fuiano (<https://www.fondazionemontiniunitifoggia.it/?work=ciclo-della-misericordia-lintervento-della-fondazione>; ultimo accesso 16 dicembre 2023). Grazie alla cortesia di Dante Gentile Lorusso posso aggiungere che, nella stessa chiesa, esisteva forse un dipinto riconducibile a Brunetti, ovvero la *Madonna del Suffragio* dell'altare maggiore, visibile in alcune foto d'epoca e poi trafugata; a ulteriore testimonianza dei collegamenti con l'Abruzzo, del quadro esiste una copia o replica a Montemare, borgo della provincia aquilana purtroppo gravemente colpito dai recenti terremoti.
 - 26 Lattuada in *Oratino*, cit., p. 62; Gentile Lorusso, *Benedetto Brunetti*, cit., p. 383.

- 27 *Ibidem*. La tela dell'*Immacolata Concezione* appartiene ancora una volta a una chiesa francescana, quella di Sant'Antonio di Padova, dove fa coppia con un'*Addolorata e santi* firmata e datata da Brunetti nel 1686.
- 28 Per il polittico di Riccia, raffigurante l'*Immacolata Concezione* attorniata da santi, con *San Michele Arcangelo* e *San Nicola di Myra* negli scomparti laterali vedi Lattuada in *Oratino*, cit., p. 62, scheda n. 7, p. 72; Gentile Lorusso, *Benedetto Brunetti*, cit., pp. 383-384. L'opera oggi a Sulmona appare ispirata, almeno per le figure centrali, alla stampa dello stesso soggetto realizzata nel 1597 da Francesco Villamena a partire da un'invenzione di Ferrau Fenzoni.
- 29 *Id.*, *Pietro Brunetti*, in *Attraversamenti*, cit., pp. 403-404.
- 30 *Id.*, *Ciriaco Brunetti*, in *Attraversamenti*, cit., pp. 414-417, rif. 414. Su Ciriaco Brunetti vedi G.G. Borrelli, *Per Ciriaco Brunetti decoratore*, in *Oratino*, cit., pp. 41-58 (con schede alle pp. 135-161); R. Lattuada, *ivi*, pp. 87-134.
- 31 Per il dipinto di Macchia e la data di matrimonio di Pietro vedi Gentile Lorusso, *Benedetto Brunetti*, cit., p. 384; *id.*, *Pietro Brunetti*, cit., p. 403.
- 32 Come mi comunica cortesemente don Francesco Martino, parroco di Villacanalè, la collocazione dell'opera non è quella originaria, dato che la chiesa risulta fondata nel XIX secolo e il quadro non dispone di un proprio altare; non è tuttavia noto il contesto di provenienza.
- 33 Il Del Monaco pochi anni dopo si metterà in affari con il duca di Pescolanciano, rendendosi protagonista di un vero e proprio *exploit* nella produzione della lana, dal quale ricaverà i fondi necessari per l'acquisto di proprietà e titoli feudali: cfr. R. Rossi, *Produzione e commercio della lana nel Regno di Napoli nel secolo XVII*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Napoli "Federico II", XVII ciclo, aa.aa. 2001-2005, tutor A. Dell'Orefice, pp. 81, 155-156; sulla famiglia Monaco vedi anche <https://www.casadalena.it/del%20Monaco.htm> (ultimo accesso 16 dicembre 2023).
- 34 Curiosamente, la testimonianza di questi lavori si deve proprio a dei pastori transumanti, registrata in un atto notarile ritrovato da Giovanni Mascia e citato in Gentile Lorusso, *Pietro Brunetti*, cit., p. 403.
- 35 Nel 1705 il pittore viene pagato per diversi lavori a fresco e su tela commissionati dall'Università di Scanno: G. Morelli, *Pagine scannesi. Storia Arte Tradizioni*, Roma, 1996, p. 94. Non è impossibile che Pietro sia tornato anche sulle strade della valle di Comino, considerato che alcuni dipinti compatibili con il suo stile si trovano nel vecchio santuario di Settefrati, a pochi chilometri da San Donato.
- 36 Per le notizie biografiche intorno a Francesco Antonio Borzillo e un riepilogo dell'attività nota cfr. G. Mammarella, *Da vicino e da lontano. Sacro e profano nella ricostruzione di fatti emblematici della storia molisana e delle aree limitrofe*, edizione ebook, 2016, pp. 205-210.
- 37 Per le poche notizie disponibili sull'artista cfr. Gentile Lorusso, *Domenico Latessa*, in *Attraversamenti*, cit., p.389. Il dipinto in questione, raffigurante una *Madonna Addolorata*, è l'unico superstite dei due «quadri ad oglio» (l'altro era una *Presentazione al Tempio*) commissionatigli da Loreto Colarossi nel 1699: cfr. Morelli, *Pagine scannesi*, cit., p. 115.
- 38 Di sua mano mi sembra il dipinto a monocromo raffigurante il *Riposo dalla Fuga in Egitto* posto sul balcone della cantoria.
- 39 In merito alla ricostruzione della chiesa, intitolata anche a Santa Maria di Loreto, le vicende sono tramandate nel dettaglio da un manoscritto coevo: cfr. Morelli, *Pagine scannesi*, cit., pp. 112-120.

- 40 Cfr. Celidonio, *Memorie storiche*, cit., pp. 73-74; Rossi, *Produzione e commercio*, cit., pp. 147-148, 157.
- 41 Morelli, *Pagine scannesi*, cit., pp. 113-115. Per l'attività di Giovan Battista Gianni e Francesco Ferradini, originari rispettivamente di Cerano d'Intelvi e di Casasco, vedi F. Battistella, *La decorazione a stucco della chiesa di San Giovanni Battista di Penne e altre opere di stuccatori intelvesi in territorio vestino*, in *Documenti dell'Abruzzo Teramano*, 6.1 *Dalla valle del Fino alla valle del medio e alto Pescara*, Pescara, 2003, pp. 580-593; L. Facchin, A. Spiriti, *Casasco d'Intelvi. Arte e architettura. Il Santuario della Madonna del Carmine, la Parrocchiale di San Maurizio, le Cappellette, il Borgo e gli Artisti di Casasco d'Intelvi*, Lomazzo, 2017, pp. 12-17, con bibliografia precedente.
- 42 G. Sabatini, *Note biografiche di artisti nati o vissuti in Pescocostanzo nei secoli XVI-XIX con notizia dei loro lavori ivi ed altrove*, in G. Sabatini, *Scritti editi e inediti*, a cura di E. Mattiocco, L'Aquila, 1995, vol. 3, pp. 389-476, rif. pp. 391-392, 427-428.
- 43 L'attribuzione al Gianni (in collaborazione con Ferradini) degli altari citati è stata presentata e argomentata da chi scrive nell'ambito del convegno «La decorazione a stucco nell'Italia di mezzo' (XVI-XIX secolo): marginalità, confini, circolazione», tenutosi a L'Aquila il 16-17 settembre 2022, i cui atti sono in preparazione.
- 44 Per le immagini degli affreschi si rimanda al Catalogo generale dei Beni Culturali, <https://catalogo.beniculturali.it/search/Site/6df30224f94d9ecf917aef9f160a3f2e> (ultimo accesso 16 dicembre 2023).
- 45 G. Celidonio, *Scanno. Guida storico-turistica. Storia – Notizie geografiche – Tradizioni – Folklore – Arte*, a cura di R. Accivile, N. Gualtieri, N. Nannarone, Roma, 1974, p. 117. L'iscrizione presente nella chiesa attribuisce il finanziamento delle decorazioni a Giovanni Antonio Ciancarelli, esponente di una florida famiglia scannese che dal secondo Seicento in poi si diresse a Foggia, dove esiste ancora il loro palazzo, per esercitarvi attività commerciali: cfr. L. Lopriore, *Araldica civica*, 2014, <http://foggiaracconta.altervista.org/blog/curiosita/araldica-civica/> (ultimo accesso 16 dicembre 2023). Le due scene nei medaglioni raffigurano la *Nascita* e la *Decollazione* di San Giovanni Battista; in quest'ultima, la testa mozzata del santo è frutto di un rifacimento moderno: cfr. *Scanno. Guida storico-artistica alla città e dintorni*, a cura di R. Giannantonio, Pescara, 2001, pp. 33-34.
- 46 La stalla era annessa a una taverna che fungeva da stazione di posta: N. Cortelli Lucrezi, *Il Santuario della Madonna dell'Arco in Civitaretenga*, Cava de' Tirreni, s.d., pp. 6-9. Al Borzillo possono attribuirsi gli ovali con le *Virtù* della *Fede* e della *Speranza* poste ai lati dell'altare.
- 47 F. Battistella, scheda *Giambattista Gamba* in *L' arte svelata: le opere restaurate dalla Fondazione Pescarabruzzo*, a cura di F. Battistella, C. Dittmar, Pescara, 2007, pp. 118-120, rif. p. 119.
- 48 Vedi le schede OA 1400001567 e 1400001593, redatte da V. Bilardello nel 1973, revisionate da S. Cormio nel 1992, <https://catalogo.beniculturali.it/> (ultimo accesso 16 dicembre 2023).
- 49 A mia conoscenza, l'opera è illustrata solo nell'ambito di una scheda relativa al suo altare ligneo, che sembrerebbe essere coevo al quadro (precisamente del 1702, sebbene il motivo della datazione non sia esplicitato): cfr. O. Ciummo, *Altari lignei nel Molise*, New York, 2008, pp. 134-135.
- 50 In relazione agli affreschi di Scanno e Pescocostanzo, similitudini erano state già notate da A. Colangelo, *La pittura prima e dopo Tanzio (Cardone, Mazzaroppi, Peresi, Gamba, Frezza, i pittori locali)*, in *La basilica di Santa Maria del Colle a Pescocostanzo*, V. Casale et

al., Ortona, 2015, pp. 56-91, rif. p. 73. In merito all'opportunità di giudicare la pittura di Giambattista Gamba dagli affreschi della cappella del Santissimo Sacramento di Pescocostanzo vedi *infra*.

- 51 Battistella, scheda *Giambattista Gamba*, cit., pp. 118-120.
- 52 *Ivi*, p. 119.
- 53 A. Colangelo, *Il perdono di Assisi la Sacra Famiglia con sant'Anna*, in *Lungo la via degli Abruzzi*, cit., pp. 29-35; *id.*, *La pittura*, cit., pp. 73-83; A. Di Vincenzo, *Giambattista Gamba e l'iconografia delle decorazioni pittoriche nella chiesa di S. Giovanni Battista delle gerosolimitane di Penne*, Penne, 2017; Gentile Lorusso, *Giambattista Gamba*, in *Attraversamenti*, cit., pp. 390-392.
- 54 Di Vincenzo, *Giambattista Gamba*, cit., pp. 28-29 note 6, 8.
- 55 Cfr. U. D'Andrea, *Costruttori e riparatori di orologi da torre statuari e mastri organari nell'Abruzzo, nel Molise e nella Capitanata dei secoli passati*, s.l., 1993, p. 169.
- 56 Il quadro era precedentemente conservato presso l'Episcopio di Termoli, il che, secondo quanto mi riferisce Giuseppe Mammarella, suggerirebbe una provenienza dal territorio di quella diocesi, pienamente unita a Larino solo dal 1986.
- 57 Battistella, scheda *Giambattista Gamba*, cit., p. 120; C. Carano, *Paolo Gamba. Pittore molisano del XVIII secolo*, Campobasso, 1984, pp. 137, 157 fig. 81.
- 58 Sui dipinti del Gesù e Maria di Pescocostanzo cfr. Colangelo, *Il Perdono di Assisi*, cit. La pala d'altare maggiore fu commissionata certamente dalla famiglia Grilli, come indica lo stemma sulla tela; l'arme della famiglia compare anche sull'altare marmoreo della *Sacra Famiglia con Sant'Anna*.
- 59 L'attribuzione dei dipinti ortonesi si deve a Battistella, scheda *Giambattista Gamba*, cit., p. 118.
- 60 L'indicazione in merito alla visita pastorale, nella quale il vescovo invitava a fissare i quadri al muro in modo che non fossero amovibili, è riportata sulla scheda OA redatta da F. Balassone nel 1985, <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1300182091> (ultimo accesso 16 dicembre 2023), ma non sono riuscito a trovarne riscontro nei volumi relativi alle visite di monsignor Carducci conservati presso l'archivio diocesano di Sulmona (la più tarda è comunque del 1697). Per la complessa cronologia dei rinnovamenti barocchi nella basilica valvensis cfr. D.V. Fucinese, *Gli interventi nella Cattedrale di Valva (1680-1971)*, Sulmona, 1974. Gli stucchi e gli altari sei-settecenteschi della basilica sono stati brutalmente cancellati dai "ripristinisti" di Mario Moretti tra il 1960 e il 1971; come indiretta ma frequente conseguenza di tali interventi, i dipinti, emarginati dalle collocazioni originarie, sono andati incontro a un grave deterioramento.
- 61 G.A. de Fabritiis, *Vita traslazione, e miracoli di s. Tomaso apostolo...*, Napoli, 1702, p. 185.
- 62 La chiesa era annessa a un monastero cistercense femminile presso il quale vivevano alcune donne della famiglia: cfr. F. Battistella, *Giovan Battista Spinelli. Un pittore tra Chieti, Bergamo, Ortona, Venezia e Napoli*, Lanciano, 2013, p. 15.
- 63 Cfr. F. Battistella, *L'architettura nel XVII e XVIII secolo*, in *Lanciano. Città d'Arti e Mercanti*, a cura di E. Giancrisofaro, Pescara, 1995, p. 134. Lo studioso assegna a Gamba anche la pittura della cupola, che a mio parere appartiene ad altra mano. Per attribuzione e datazione degli stucchi cfr. F. Battistella, *Note su alcune "fabbriche" attribuite a Francesco di Sio architetto napoletano attivo in Abruzzo tra il settimo e il nono decennio del XVIII secolo*, in «*Rivista Abruzzese*», 42, 1989, 2, p. 139, nota 65; *id.*, *La decorazione a stucco*, cit., pp. 584, 587.

- 64 Per gli stucchi cfr. Battistella, *La decorazione a stucco*, cit., p. 587; per le pitture, Battistella, scheda *Giambattista Gamba*, cit., pp. 118-119. Il Carano (*Paolo Gamba*, cit., p. 193) attribuiva erroneamente l'Adorazione al Gamba junior.
- 65 Per attribuzioni e vicende critiche di stucchi e pitture cfr. Battistella, *La decorazione a stucco*, cit., pp. 580-587. Nella città di Penne, in Palazzo Castiglione, lo stesso studioso (scheda *Giambattista Gamba*, cit., p. 119) segnala inoltre «dipinti del Gamba, perlopiù ritratti» ivi conservati nel Settecento; un «sogno di Giacobbe» vi era censito ancora nel secolo successivo: cfr. V. Gentili, *Quadro di città di Penna o saggio storico-statistico su città di Penna...*, Napoli, 1832, p. 14. Anche in questo caso, nella letteratura molisana le tele della chiesa erano «passate» erroneamente a Paolo Gamba (vedi Carano, *Paolo Gamba*, cit., p. 193).
- 66 Diversamente da quanto normalmente riportato non dovrebbe trattarsi di affreschi, ma di tempere su muro, come è stato evidenziato da Di Vincenzo, *Giambattista Gamba*, cit., p. 8; si rimanda a questo testo anche per l'illustrazione puntuale dei dipinti e l'analisi iconografica dei soggetti.
- 67 L'opera del Solimena è datata tra 1681 e 1682: vedi N. Spinosa, scheda 47, in *Francesco Solimena (1657-1747) e le Arti a Napoli*, a cura di N. Spinosa, Roma, 2018, vol. 1, p. 204.
- 68 I lavori di ammodernamento della chiesa durarono dal 1701 al 1722. L'altare maggiore è datato 1709: cfr. Battistella scheda *Bottega Gianni*, in *L'arte svelata*, cit., pp. 232-233.
- 69 S. Rubini, *La chiesa di San Matteo ed il movimento d'arte barocca a Teramo*, in «Bollettino mensile della città di Teramo», 3, 1934, 9-10, pp. 11-25, rif. 19-25; F. Battistella, *La decorazione a stucco*, in *Documenti dell'Abruzzo Teramano, 7.1 Teramo e la valle del Tordino*, Teramo, 2006, pp. 589-599, rif. p. 589. Le pitture della volta raffiguravano *San Benedetto in gloria tra due santi benedettini* e *santa Scolastica in gloria tra santa Chiara e santa Cecilia*, mentre cartelle e medaglioni contenevano le immagini del Redentore, dello Spirito Santo e di vari santi e beati.
- 70 Nel 1712, come ricordato dall'iscrizione, venne infatti eretta la cappella, dotata nell'anno successivo di beneficio laicale e sepoltura da Don Nobile Antonio Serafini: Morelli, *Pagine scannesì*, cit., p. 118.
- 71 F. Sabatini, *La regione degli altipiani maggiori d'Abruzzo. Storia di Roccaraso e Pescocostanzo*, Roccaraso, 1960, p. 187. Lo studioso attribuisce a Gamba solo il restauro delle pitture del Borzillo.
- 72 Non mi è riuscito di rinvenire l'autore della prima attribuzione per questi dipinti, che Colangelo, *La pittura*, cit., p. 80, riporta genericamente alla letteratura locale, e che erano già noti come opere di Giambattista Gamba a Carano, *Paolo Gamba*, cit., p. 26, il quale vi scorgeva improbabilmente la mano del figlio Paolo.
- 73 I documenti, non chiarissimi, sono stati pubblicati in G. Schieda, *I restauri alla chiesa S. Maria del Colle a Pescocostanzo, dopo il terremoto del 3-4 novembre 1706*, s.l., 2014, in part. pp. 52 e 57.
- 74 Colangelo, *La pittura*, cit., pp. 77-80. Il referente lanfranchiano era stato già indicato da Sabatini, *La regione*, cit., fig. 59 (in didascalia).
- 75 Non è comunque accettabile l'indicazione di A. Di Ianni, *Santuario e prodigi della Madonna del Colle*, Pescocostanzo, 1970 (pp. non numerate), recentemente ripresa anche da autori molisani, che considerava tornata alla luce la pittura di Borzillo dopo il restauro eseguito nel 1969, se non altro perché le foto d'epoca (vedi quelle pubblicate in E. Agostinone, *Altipiani d'Abruzzo*, Bergamo, 1912, p. 109) non mostrano sostanziali differenze rispetto

alla situazione attuale. A mio parere, la questione era stata meglio inquadrata da Carano, *Paolo Gamba*, cit., p. 25, che scrive, riferendosi all'intervento del Gamba, di un «rifacimento quasi integrale per quanto riguarda il colore» e di disegno e composizione «rispettati o rifatti nella forma originale». Le osservazioni andrebbero tuttavia supportate da analisi tecniche e da verifiche in merito all'operato dei successivi restauratori; va inoltre ricordato, a scanso di equivoci, che l'affresco è firmato.

- 76 Battistella, *La decorazione in stucco*, cit., p. 582.
- 77 Risulta in qualche modo indicativa della qualità la difficoltà incontrata dall'attribuzione, formulata già molto tempo fa (cfr. C. Barcone, *La chiesa artistica*, in A. Chiaverini, *Santa Caterina d'Alessandria in Sulmona*, Sulmona, 1975, pp. 32-37), ma rifiutata da alcuni studiosi. Per gli stucchi, vedi F. Battistella, scheda *Giovan Battista Gianni in L'arte svelata*, cit., pp. 234-235, rif. p. 235 nota 1, che assegna l'esecuzione di alcuni putti a Giovanni Francesco Silva, su possibile disegno del Gianni, rendendo nota la presenza dell'artista morbiese a Sulmona nel 1715.
- 78 Per una parziale illustrazione, almeno a livello fotografico, degli affreschi dell'Annunziata vedi R. Giannantonio, E. Mattiocco, *Il Complesso della SS. Annunziata in Sulmona*, Pescara, 2000, pp. 16-27. Le pitture, mai complessivamente descritte e talvolta limitate, nella citazione, all'intervento sulla volta centrale, decorano invece tutto l'edificio, ospitate in decine di medaglioni, in cornici mistilinee e in ovali, comparando inoltre come cimase su alcuni altari e su tutte le superfici voltate del transetto e del presbiterio, purtroppo in più parti ridipinte e abbandonate al degrado.
- 79 Battistella, scheda *Giovan Battista Gianni*, cit., p. 235, nota 1.
- 80 Battistella, scheda *Giambattista Gamba*, cit., p. 119.
- 81 A. De Nino, *Sommario biografico di artisti abruzzesi non ricordati nella storia dell'arte*, Casalbordino, 1887, p. 22. Gli affreschi sono firmati.
- 82 In questo caso non sono riuscito a riscontrare la presenza della firma, che è comunque verosimile, considerando che il nome dell'artista venne storpiato in «Crambo» da A. Tanturri, *Scanno*, in *Il Regno delle due Sicilie descritto ed illustrato*, Napoli, 1853, vol. 16, pp. 104-127, cit. p. 115, e poi correttamente riportato in De Nino, *Sommario biografico*, cit., p. 22. Per un'illustrazione fotografica delle pitture cfr. Morelli, *Pagine scannesi*, cit., tavv. 4-6.
- 83 Le opere sono schedate con i numeri 1300036420 e 1300036412 nel Catalogo generale dei Beni Culturali, al quale si rimanda per le immagini. In merito alle vicende dell'edificio e alla presenza nella cappella dello stemma dei Porcinari-Monte cfr. E. Mattiocco, F.V. Maiorano, *San Nicola della Forma in Sulmona*, in *L'Osservanza minoritica dall'Abruzzo all'Europa*, atti del convegno (L'Aquila 2015), a cura di L. Aliucci et alii, L'Aquila, 2019, pp. 271-314, con bibliografia precedente.
- 84 Per l'identificazione dello stemma cfr. F. Maiorano, *Sulmona dei Nobili e degli Onorati: la storia, le famiglie, gli stemmi*, Sulmona, 2007, p. 111, che ricorda la sepoltura del canonico don Giuseppe Giusti e il patronato, citato nella visita pastorale del 1659. Lo studioso ritiene tuttavia il quadro seicentesco, ipotizzando l'estinzione della famiglia alla metà del XVII secolo. In seguito, la cappella fu adibita a ospitare il Santissimo Sacramento e nel 1749 si arricchì dell'attuale tabernacolo, donato da Saverio Sardi.
- 85 In merito alla diffusione di questo modello rimando al recente articolo di A. Ricco, *L'Immacolata Concezione nel Missale Romanum del 1662: la sua fortuna in Italia meridionale*, in «Storia dell'Arte», 158, 2022, pp.158-169.
- 86 Cfr. Battistella, *La decorazione in stucco*, cit., pp. 583, 587, 592, note 35, 49.
- 87 G.B. Pacichelli, *Lettere familiari, istoriche, et erudite*, Napoli, 1695, vol. 2, p. 113.

- 88 Volendo pensare a un dipinto di cerchia, sarà utile ricordare che in città è tutt'ora conservata un'Annunciazione di Lazzaro Baldi: cfr. Giannantonio, Mattiocco, *Il Complesso*, cit., pp. 29-31.
- 89 A. D'Ortenzio, *La cattedrale di Sulmona. Storia, opere d'arte e artisti*, s.l., 2002, pp. 33-34.
- 90 M. Vaccaro, *Segnalazioni di pittura napoletana in Abruzzo. Luca Giordano e 'giordaneschi', Mattia Preti, Francesco Solimena*, in «Napoli Nobilissima», 4, 2018, 3, pp. 32-47, rif. pp. 44, 47, nota 55.
- 91 O. Antonini, *Architettura religiosa aquilana I*, L'Aquila, [1988] 1999, pp. 266-267.
- 92 I primi due altari vicino l'ingresso furono realizzati nel 1729, ma la chiesa doveva essere pronta al rustico già dal 1713: cfr. O. Antonini, *Architettura religiosa aquilana II*, L'Aquila, 1993, pp. 109-111.
- 93 Battistella, scheda *Giambattista Gamba*, cit. p. 120; va inoltre ricordato il perduto dipinto di San Cristanziano, un tempo esistente a Ripabottoni, recentemente segnalato da Giuseppe Mammarella: cfr. Gentile Lorusso, *Giambattista Gamba*, cit., p. 392.
- 94 La tela inserita nel suo altare con cimasa è illustrata in Ciummo, *Altari lignei*, cit., pp. 158-159. Una relazione del 1685 informa che al tempo il patronato apparteneva alla famiglia Mattia, mentre ai bisogni della chiesa provvedeva il Marchese di Salcito, il cui palazzo era direttamente collegato all'edificio ecclesiastico: cfr. A. Guglielmi, *Salcito e la sua storia*, s.l., 2010, pp. 117-122.
- 95 Cfr. Carano, *Paolo Gamba*, cit., p. 13.
- 96 F. Di Palma, *Un artista dimenticato Paolo Gamba*, in «Arte e Storia», 25, 1906, 11-12, pp. 89-92, cit. p. 89; vedi anche la memoria manoscritta pubblicata in Carano, *Paolo Gamba*, cit., p. 213.
- 97 I giudizi risultano infatti già in parte corretti dal Carano, che definisce Giambattista Gamba «buon decoratore e discreto pittore», restituendogli il suo ruolo di guida nei confronti del figlio, enfatizzando forse più del dovuto la condivisione di alcuni modelli iconografici nel tentativo di individuare l'apporto di Paolo nella produzione matura del padre: cfr. Carano, *Paolo Gamba*, cit., pp. 25-26.
- 98 Per i dipinti di Sant'Elia a Pianisi, dov'erano anche affreschi perduti del Gamba datati 1740, cfr. Carano, *Paolo Gamba*, cit., pp. 97-98.
- 99 Si tratta di una testimonianza dell'arciprete di Ripabottoni che, nel 1734, segnalando la presenza di pittori nel territorio della sua parrocchia, scrive di Paolo Gamba «[...] questo giovane [...] di grande aspettazione discepolo di Francesco Solimena celebre, e singolare Pittore in Europa, il quale Paolo è figlio del suddetto Giambattista Gamba, si diletta di varie altre cose e specialmente di intagliare in rame, che veniva desiderato dal Suddetto Francesco Solimena in Napoli tanto che condottosi ivi si suppone, che non più ritorni nelle sua Patria et ha fatto molti quadri di ordine di esso Prelato per la nuova Matrice Chiesa di Colletorto». Il documento è stato ritrovato da Giuseppe Mammarella: cfr. Gentile Lorusso, *Paolo Gamba*, in *Attraversamenti*, cit., pp. 405-406, cit. p. 405.
- 100 In merito alle opere citate, cfr. Carano, *Paolo Gamba*, cit., pp. 39, 90, 152. La ripresa dall'incisione del Baldi era stata già notata da Gentile Lorusso, *Paolo Gamba*, cit., pp. 405-406; andrà aggiunto che la composizione venne utilizzata come antiporta per l'edizione 1733 del volume *Storia della vita, virtù e miracoli di S. Gennaro Vescovo e Martire*, opera del padre carmelitano Girolamo Maria di Sant'Anna.
- 101 Carano, *Paolo Gamba*, cit., p. 27.
- 102 Per l'opera di Colletorto cfr. Carano, *Paolo Gamba*, cit., p. 103.
- 103 Vedi il Getty Provenance Index, <https://piprod.getty.edu/starweb/pi/servlet.starweb> (ultimo accesso 16 dicembre 2023), Archival Inventory I-721, Page 17, Item 0039 (Francone)

f. 2v allegato al f. 685v 39 «La Madonna Christo, e S. Giovanni Battista del Pittore Gamba D.ti trenta D. 30» (22 settembre 1718).

104 Cfr. *Attraversamenti*, cit., p. 94.

105 G.A. Tria, *Memorie storiche civili ed ecclesiastiche della città, e diocesi di Larino metropoli degli antichi frentani*, Roma, 1744, p. 56.

106 Cfr. Agostinoni, *Altipiani*, cit., p. 49; Carano, *Paolo Gamba*, cit., p. 194 (che riporta la data 1772).

107 Su Palumbo vedi D. Catalano, *Il pittore Francesco Palumbo ad Agnone in un affresco recentemente ritrovato*, in «Conoscenze», 1, 2004, 1-2, pp. 111-118. Per gli affreschi di Scanno, cfr. Morelli et al., *La cappella di San Costanzo*, cit., p. 20.

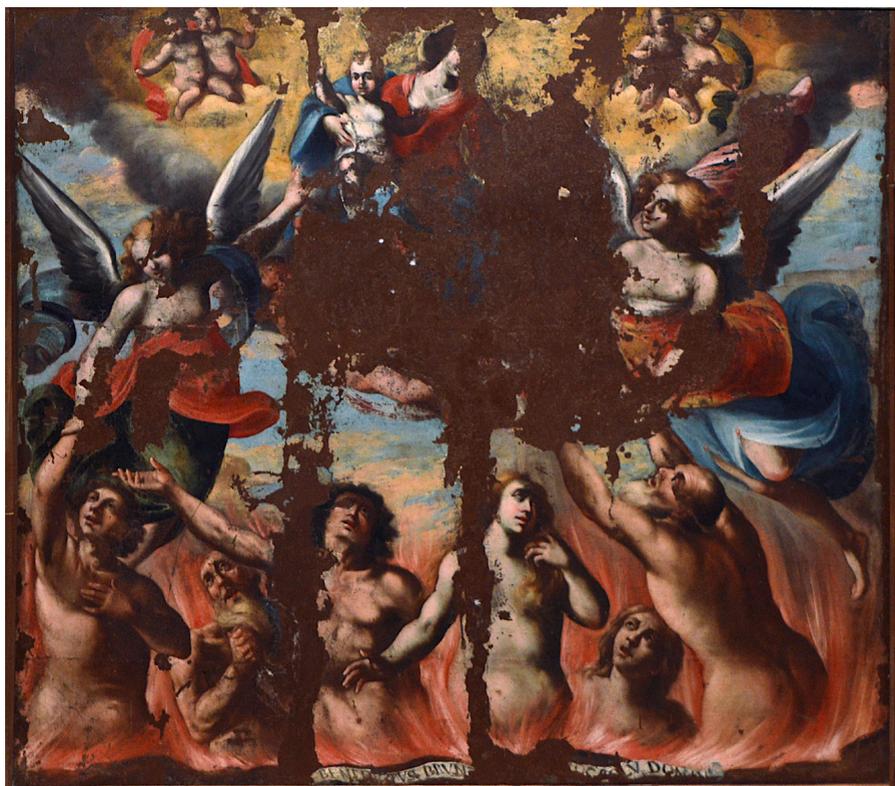


Fig. 1. Benedetto Brunetti, *Madonna del Suffragio*, 1652-1654.
Pescocostanzo, chiesa del Suffragio.

Foto: Marco Vaccaro, su concessione della Confraternita di Santa Maria del Suffragio di Pescocostanzo.



Fig. 2. Benedetto Brunetti, *Trionfo della morte*, 1652-1654.

Pescocostanzo, chiesa del Suffragio.

Foto: Marco Vaccaro, su concessione della Confraternita di Santa Maria del Suffragio di Pescocostanzo.



Fig. 3. Benedetto Brunetti, *Sant'Antonio di Padova*, 1652-1654.

Pescocostanzo, chiesa del Suffragio.

Foto: Marco Vaccaro, su concessione della Confraternita di Santa Maria del Suffragio di Pescocostanzo.



Fig. 4. Benedetto Brunetti, *Pentecoste*, 1654.

Scanno, chiesa di Santa Maria della Valle.

Foto: Marco Vaccaro, su concessione (9/2/2024) dell'Ufficio Diocesano Beni Culturali della Diocesi di Sulmona-Valva.



Fig. 5. Benedetto Brunetti, *Madonna con Bambino, san Giuseppe, san Francesco d'Assisi e sant'Antonio di Padova*, 1655-1660 ca.

San Donato Val di Comino, santuario di San Donato.

Foto: Marco Vaccaro, su concessione (20/12/2023) della Diocesi di Sora-Cassino-Aquino-Pontecorvo.



Fig. 6. Benedetto Brunetti, *Assunzione della Vergine*, 1665.

Celenza Valfortore, chiesa di Santa Croce.

Foto: Archivio Dante Gentile Lorusso, su concessione della Diocesi di Lucera-Troia.



Fig. 7. Benedetto Brunetti, *Perdono di Assisi e san Michele Arcangelo*, 1658.

Casacalenda, chiesa di Sant'Onofrio.

Foto: Marco Vaccaro, per cortesia dei Frati Minori di Casacalenda.



Fig. 8. Benedetto Brunetti, *Sacra Famiglia con sant'Anna e san Gioacchino*, 1675-1680 ca.

Castelnuovo della Daunia, chiesa della Maddalena.

Foto: Marco Vaccaro, per cortesia dei Frati Minori di Castelnuovo della Daunia.



Fig. 9. Benedetto Brunetti, *Mosè e il serpente di bronzo*, 1685-1690 ca.
Sulmona, Palazzo Episcopale.

Foto: Archivio diocesi di Sulmona-Valva, su concessione (9/2/2024)
dell'Ufficio Diocesano Beni Culturali della Diocesi di Sulmona-Valva.



Fig. 10. Benedetto Brunetti, *Madonna con Bambino, san Domenico e san Pietro Martire*, 1690-1695 ca.

San Donato Val di Comino, santuario di San Donato.

Foto: Marco Vaccaro, su concessione (20/12/2023) della Diocesi di Sora-Cassino-Aquino-Pontecorvo.



Fig. 11. Benedetto Brunetti, *Madonna di Loreto, sant'Antonio Abate e san Domenico*, 1690-1695 ca.

Cercemaggiore, chiesa di Santa Maria della Croce.

Foto: Archivio Diocesi Campobasso-Boiano su concessione della Diocesi di Campobasso-Bojano.



Fig. 12. Benedetto Brunetti, *Presentazione di Maria al Tempio*, 1680-1690 ca.
Napoli, Seminario arcivescovile.
Foto: Archivio Arcidiocesi di Napoli su concessione dell'Arcidiocesi di Napoli.



Fig. 13. Pietro (e Benedetto?) Brunetti, *Immacolata Concezione*, 1698 ca.
Villacanale di Agnone, chiesa di San Michele Arcangelo.
Foto: Marco Vaccaro su concessione della Diocesi di Trivento.



Fig. 14. Francesco Antonio Borzillo, *Incoronazione della Vergine*, 1698.

Scanno, chiesa di Sant'Eustachio e Santa Maria di Loreto.

Foto: Marco Vaccaro, su concessione (9/2/2024) dell'Ufficio Diocesano Beni Culturali della Diocesi di Sulmona-Valva.



Fig. 15. Francesco Antonio Borzillo, *Natività di San Giovanni Battista*, 1698.

Scanno, chiesa di San Giovanni Battista.

Foto: Marco Vaccaro, su concessione (9/2/2024) dell'Ufficio Diocesano Beni Culturali della Diocesi di Sulmona-Valva.



Fig. 16. Francesco Antonio Borzillo, *Madonna del Rosario, san Domenico, santa Caterina da Siena, santa Caterina d'Alessandria*, 1700 ca.

Castelmauro, chiesa di San Leonardo.

Foto: Marco Vaccaro, su concessione della Diocesi di Termoli-Larino.

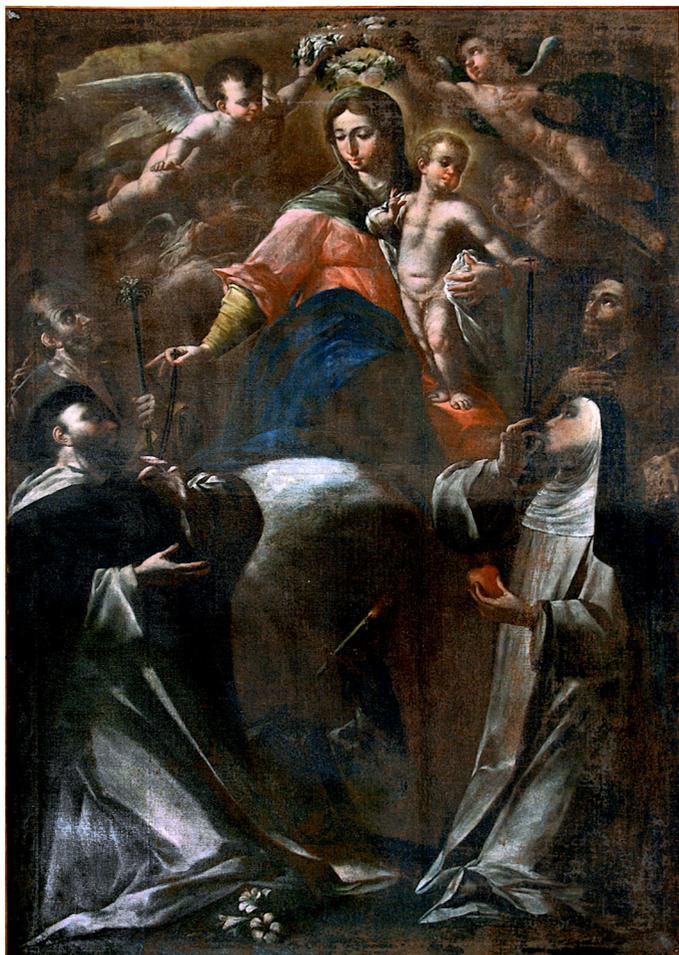


Fig. 17. Pittore di cultura napoletana (e Giambattista Gamba?),

Madonna del Rosario e santi, 1680-1690 ca.

Larino, Museo Diocesano.

Foto: Marco Vaccaro, su concessione della Diocesi di Termoli-Larino.



Fig. 18. Giambattista Gamba, *Perdono di Assisi*, 1700 ca.
Pescocostanzo, chiesa di Gesù e Maria.
Foto: Archivio Dante Gentile Lorusso, per cortesia dei Frati Minori
della Provincia di San Bonaventura.



Fig. 19. Giambattista Gamba, *Sant'Antonio di Padova*, 1695-1697 ca.
Corfinio, Cattedrale di San Pelino.

Foto: Marco Vaccaro, su concessione (9/2/2024) dell'Ufficio Diocesano Beni Culturali
della Diocesi di Sulmona-Valva.

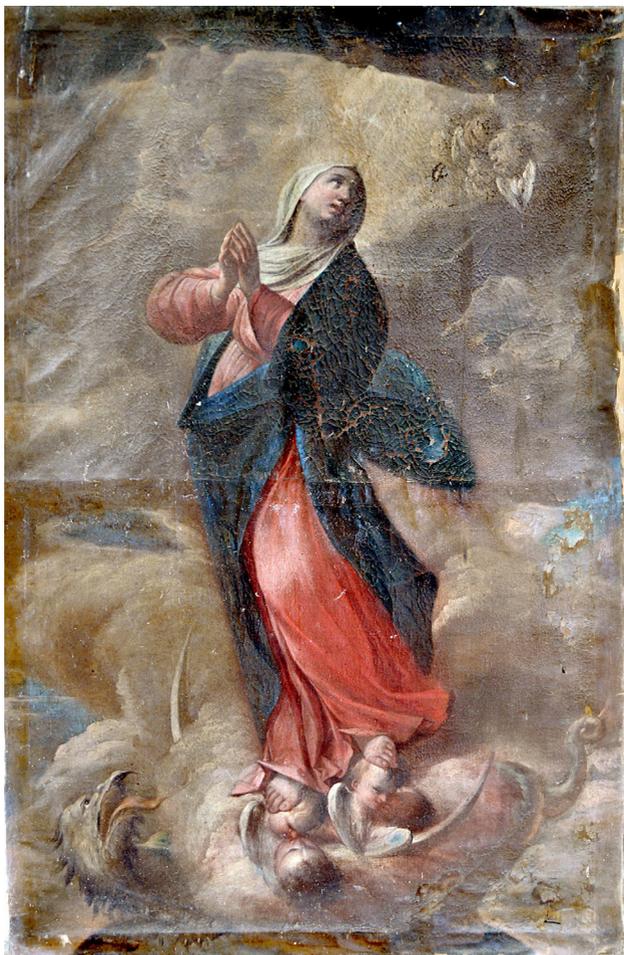


Fig. 20. Giambattista Gamba, *Immacolata Concezione*, 1695-1697 ca.

Corfinio, Cattedrale di San Pelino.

Foto: Marco Vaccaro, su concessione (9/2/2024) dell'Ufficio Diocesano Beni Culturali della Diocesi di Sulmona-Valva.



Fig. 21. Giambattista Gamba, *Sacra Famiglia con sant'Anna*, 1700 ca.
Pescocostanzo, chiesa di Gesù e Maria.
Foto: Archivio Dante Gentile Lorusso,
per cortesia dei Frati Minori della Provincia di San Bonaventura.

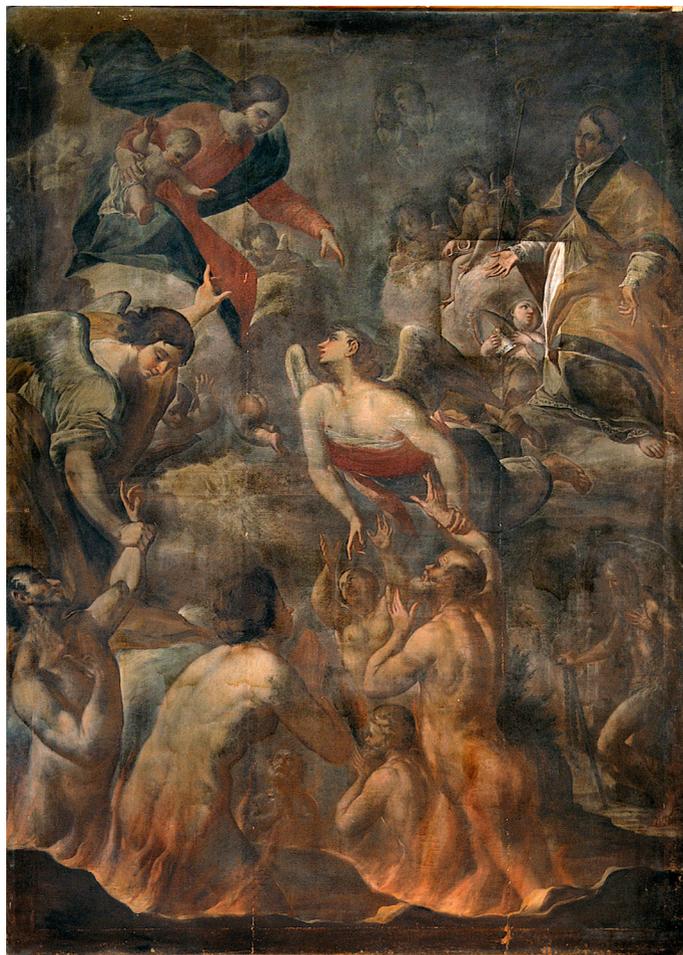


Fig. 22. Giambattista Gamba, *Madonna del Suffragio con le anime purganti, sant'Onofrio e santo vescovo*, 1713 ca.

Scanno, chiesa di Sant'Eustachio e Santa Maria di Loreto.

Foto: Marco Vaccaro, su concessione (9/2/2024) dell'Ufficio Diocesano Beni Culturali della Diocesi di Sulmona-Valva.



Fig. 23. Giambattista Gamba, *Immacolata Concezione*, 1710-1715 ca.
Sulmona, Cattedrale di San Panfilo.

Foto: Gino Di Paolo, su concessione (9/2/2024) dell'Ufficio Diocesano Beni Culturali
della Diocesi di Sulmona-Valva.



Fig. 24. Giambattista Gamba, *Gloria del Paradiso*, 1721.

Pescocostanzo, Basilica di Santa Maria del Colle.

Foto: Gino Di Paolo, su concessione (9/2/2024) dell'Ufficio Diocesano Beni Culturali della Diocesi di Sulmona-Valva.



Fig. 25. Giambattista Gamba, *Santa Caterina d'Alessandria e santa Caterina da Siena accolte in Paradiso*, 1715 ca.
Sulmona, chiesa di Santa Caterina.

Foto: Marco Vaccaro, su concessione (9/2/2024) dell'Ufficio Diocesano Beni Culturali della Diocesi di Sulmona-Valva.



Fig. 26. Giambattista Gamba, *Ascensione di Cristo*, 1728 ca.

Sulmona, chiesa della Santissima Annunziata.

Foto: Marco Vaccaro, su concessione della Casa Santa dell'Annunziata di Sulmona.



Fig. 27. Giambattista Gamba, affreschi della cupola e dei pennacchi, 1720-1725 ca.
L'Aquila, chiesa di San Basilio.
Foto: Marco Vaccaro, per cortesia delle Monache benedettine celestine di San Basilio.



Fig. 28. Giambattista Gamba, *Madonna del Carmine, santa Teresa d'Avila e anime purganti*, 1710-1715 ca. Salcito, chiesa di San Basilio.

Foto: Marco Vaccaro, su concessione della Diocesi di Trivento.



Fig. 29. Giambattista Gamba, *Pietà e santi*, 1720-1730 ca.
Casacalenda, Chiesa di Sant'Onofrio.
Foto: Marco Vaccaro, per cortesia dei Frati Minori di Casacalenda.



Fig. 30. Paolo Gamba, *Immacolata Concezione*, 1740-1750 ca.
Larino, Cattedrale di Santa Maria Assunta e San Pardo.
Foto: Marco Vaccaro, su concessione della Diocesi di Termoli-Larino.