

ИТАЛЬЯНСКАЯ
ЖИВОПИСЬ
XVIII *Века*

ИЗ МУЗЕЕВ ИТАЛИИ

Каталог выставки

Издательство «Советский художник». Москва. 1974

MALARSTWO WŁOSKIE
OSIEMNASTEGO WIEKU

ze zbiorów włoskich

KATALOG WYSTAWY
OPRACOWAŁ
EUGENIO RICCÓMINI



MUZEUM NARODOWE W WARSZAWIE 1974
1-30 CZERWCA 1974

In copertina:

Donato Creti: *Achille trascina il corpo di Ettore attorno alle mura di Troia* (part.)
Bologna, Collezioni Comunali d'Arte.

MINISTERO
DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE

MINISTERO
DEGLI AFFARI ESTERI

PITTURA ITALIANA DEL SETTECENTO

Catalogo della mostra
Leningrado - Mosca - Varsavia

a cura di
Eugenio Riccòmini

con la collaborazione di
Jürgen Winckelmann

Il controllo delle condizioni di conservazione dei dipinti durante le fasi di trasporto e di allestimento in Unione Sovietica è stato affidato a Mario Paganini, restauratore della Pinacoteca Nazionale di Ferrara.

L'organizzazione dei viaggi in URSS e Polonia, ed i necessari contatti con le Ambasciate sono stati curati dalla Dr. Maddalena Capotondi, del Ministero degli Affari Esteri.

SOPRINTENDENZA ALLE GALLERIE DI BOLOGNA

1974

Rapporto della Soprintendenza alle Gallerie di Bologna n. 20, 1974

Collana diretta da *Cesare Gnudi*

Comitato scientifico:

Raffaello Causa
Gian Alberto Dell'Acqua
Italo Faldi
Cesare Gnudi
Guglielmo Matthiae
Franco Mazzini
Franco Russoli
Francesco Valcanover
Giorgio Vigni

Organizzazione della Mostra: Soprintendenza alle Gallerie di Bologna

Direttore della Mostra: Eugenio Riccòmini

Assistenti: Luigi D'Urso, Jürgen Winckelmann

Segreteria Organizzativa: Mariano Mazzocco, Carlo di Pietro

Revisione dell'edizione italiana del Catalogo: Jürgen Winckelmann

Redazione e realizzazione grafica: Carlo Marzocchi

Fotografie di Franco Ragazzi

Assicurazioni: UNIPOL, Bologna

Imballaggi: Mario e Pietro Montenovi, Roma

Trasporti: Onofri e Rumbo, Roma

Nel 1973, nel quadro degli accordi culturali fra l'Italia e l'URSS, il Ministero degli Affari Esteri e il Ministero della Pubblica Istruzione si assunsero il compito e l'onere di organizzare una mostra della pittura italiana del Settecento, da presentarsi nelle sedi di Mosca e Leningrado. Venne all'uopo nominata una commissione formata dai Soprintendenti alle Gallerie competenti nei centri di primaria importanza per l'arte del Settecento e dall'Ispettore Centrale Prof. Giorgio Vigni. Si trattava di programmare una mostra che non fosse priva di interesse culturale e scientifico, pur non fondando tale interesse sulla presenza delle opere di più alta fama che, secondo le norme cui si attiene il Consiglio Superiore in materia di mostre-scambio con i Paesi esteri, si doveva evitare di rimuovere dalle loro sedi. Era perciò necessario distaccarsi dalla formula della mostra antologica dei massimi artisti attraverso i loro capolavori: formula facile, ma negativa sia sotto il profilo della conservazione sia sotto quello dell'interesse scientifico e dell'originalità della ricerca.

Sulla base di alcune direttive di massima fornite dalla commissione fu affidato ad Eugenio Riccòmini, della Soprintendenza alle Gallerie di Bologna, per la sua particolare competenza in problemi di arte settecentesca, il compito di studiare il piano d'una mostra che si prefiggesse di mettere in luce, attraverso un largo e vario panorama della pittura del tempo, soprattutto i più nuovi aspetti della civiltà italiana del Settecento. Nel progettare la mostra Riccòmini ha inteso offrire un'angolatura nuova all'illustrazione del tema mediante una indagine critica originale e un'oculata scelta di opere, anche inedite o malnote, ma atte a presentare con chiarezza la dialettica interna di quella civiltà attraverso i suoi più differenziati aspetti e i suoi più

moderni esiti: così da conferire alla mostra un indubbio interesse critico ed un chiaro valore didattico.

Approvato dal Consiglio Superiore il piano della mostra, venne incaricata della sua realizzazione la Soprintendenza alle Gallerie di Bologna. Lo stesso Riccòmini ha diretto personalmente l'organizzazione della mostra, ha redatto il catalogo critico, ha curato l'allestimento nelle varie sedi, in ciascuna delle quali la manifestazione ha riscosso un vivissimo successo di critica e di pubblico. Oltre che a Leningrado (Museo dell'Ermitage, dal gennaio al febbraio '74) e a Mosca (Galleria Tretjakoff nell'aprile seguente), la mostra, insistentemente richiesta dall'Ambasciata d'Italia a Varsavia e dalle autorità polacche, è stata esposta al Museo Nazionale di Varsavia dall'1 al 30 giugno.

Il catalogo è stato pubblicato nelle due edizioni in lingua russa e polacca. Ci è parso perciò che fosse opportuno presentarne un'edizione in lingua italiana per lasciare una testimonianza di questo impegno culturale assolto dallo Stato, e per non disperdere l'esperienza critica di questa mostra, che altrimenti avrebbe lasciato scarsa traccia nei nostri studi. Ne è stata così curata la pubblicazione nella collana della Soprintendenza alle Gallerie di Bologna. Si ringrazia il Ministero della Pubblica Istruzione per aver concesso i fondi necessari alla stampa del volume.

Cesare Gnudi

Presentazione



Di solito, nei manuali e nei volumi scolastici di storia dell'arte, il Settecento italiano si presenta unito al secolo precedente in un solo capitolo: il Seicento e il Settecento. Con ciò si vuole riconoscere una continuità di forme e di stile immediatamente individuabile, che si svolge senza apparenti variazioni lungo tutto un arco di tempo che dura, all'incirca, dal tramonto del Rinascimento fino alla Rivoluzione francese e alla discesa delle armate di Napoleone in Italia.

Questo può essere un modo comodo, e forse anche utile per una prima approssimazione didattica, di presentare una realtà storica ben più complessa e articolata. Ma l'accomunare i due secoli sotto la stessa etichetta della somiglianza stilistica può condurre a confondere le cose: soprattutto, può condurre a confondere in una incomprensibile mescolanza le diverse realtà sociali (e quindi le diverse tendenze delle idee) che invece caratterizzano i due periodi. Meglio quindi distinguere, anziché accomunare.

Per quasi tutto il corso del Seicento, infatti, la pittura italiana è animata da una profonda tensione ideologica: era il tempo in cui la chiesa cattolica si impegnava a fondo nella dimostrazione del proprio trionfo sull'eresia protestante, riconfermando il proprio incontrastabile dominio nell'ambito delle nazioni latine e impegnandosi, per di più, in un'opera vastissima di propagazione della fede fino agli estremi limiti del mondo conosciuto, al seguito dei « conquistadores » e dei mercanti spagnoli e portoghesi. Era il tempo, anche, in cui, all'intraprendenza e al particolarismo politico della nuova classe borghese venuta a maturazione nelle nazioni protestanti, si opponeva la teorizzazione dell'assolutismo monarchico di diritto divino nelle grandi nazioni cattoliche (Francia e Spagna, che si spartirono l'egemonia sull'Italia durante tutto il secolo). In tale situazione storica, la pittura venne ben presto a ricoprire un ruolo di efficace « instrumentum regni », di « instrumentum fidei »: ad essa toccò il compito di dimostrare, attraverso le immagini, il trionfo della fede, le imprese mirabili dei santi e dei condottieri; ma anche la magnificenza delle forme della natura, prodotto della creazione divina; o la semplicità di costumi della povera gente. Tutto il repertorio del visibile e dell'immaginabile fu, da allora, suddiviso in « generi »: la pittura religiosa e di storia, il ritratto, il paesaggio, la natura morta, la prospettiva, la scena di vita popolare. Lo stile,

(cappuccio di foggia medioevale). Appartato nella sua silenziosa provincia, lontano dal raffinato ambiente della corte torinese, il Guala scava nell'antica tradizione tardo-manierista lombarda e piemontese, recupera valori cromatici del gusto seicentesco della non lontana Genova per creare una pittura aliena da preziosismi, in cui l'acuta penetrazione del dato reale si unisce ad una liberissima impostazione compositiva, ad una esecuzione sciolta, frizzante: talora, come in questo caso, giunge al capolavoro.

Bibliografia: Casella, 1915; Viale, 1937; Gabrielli, 1935; Viale, 1942; Carità, 1949; Testori, 1954; Carità, 1954; Griseri, 1963, n. 248.

CORRADO GIAQUINTO

33. *Ritratto del cantante Carlo Broschi detto il Farinello*

olio su tela, cm. 300 x 180

Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale.

Esposizioni: Firenze, 1922 (attribuito a Jacopo Amigoni).

La vecchia attribuzione all'Amigoni di questo splendido ritratto (già corretta nel 1927 da Roberto Longhi, che per primo indicò correttamente il nome del Giaquinto) si deve ad una serie di curiose coincidenze. E' nota infatti l'amicizia che legava l'Amigoni al Farinelli: erano entrambi napoletani, ed assieme compirono un viaggio a Londra nel 1736; e fu probabilmente a Londra che l'Amigoni eseguì un magnifico ritratto dell'amico e celeberrimo cantante d'opera, ritratto ora conservato in raccolta privata a New York (cfr. P. Zampetti, « Dal Ricci al Tiepolo », catalogo della mostra, Venezia 1969, n. 42, p. 96). All'Amigoni spettano, inoltre, i due ritratti dei reali di Spagna Ferdinando VI di Borbone e Maria Barbara di Braganza (già in collezione Zacchia a Bologna ed ora nella collezione Canossa a Verona; cfr. ancora Zampetti, op. cit. nn. 43, 44, pp. 98, 99): gli stessi personaggi che compaiono nel medaglione in questo quadro del Giaquinto. Ma sull'attribuzione al Giaquinto non v'è ormai più dubbio alcuno; ed infine, durante la recente pulitura del dipinto, è comparsa la sua firma. Il Giaquinto, anch'egli napoletano, poteva facilmente aver conosciuto il cantante a Napoli, o più tardi a Roma; ma il ritratto, come arguisce il D'Orsi, dovette essere eseguito poco dopo l'arrivo dell'artista in Spagna (1753). L'opera è d'un gusto fastoso e aulico: il Farinelli, ammirato e ricercato per il suo virtuosismo musicale da tutte le corti europee, ha qui voluto farsi ritrarre in modo addirittura principesco, mostrando, accanto ai segni della sua eccellenza artistica (la spinetta, i fogli di musica), quelli della sua agiatezza e della sua acquisita nobiltà: i gioielli sparsi a terra e le insegne dell'ordine cavalleresco spagnolo di Calatrava, del quale indossa il mantello. Dietro di lui, la mano appoggiata ad una cartella da disegno e con la matita fra le dita, è il Giaquinto stesso.

Bibliografia: Nugent, 1925; Longhi, 1927, p. 147; D'Orsi, 1958, pp. 111-114 e 126-127.

GIUSEPPE CADES

34. *Autoritratto*

olio su tela, cm. 65 x 50

Roma, Accademia di San Luca

Esposizioni: Roma, 1968; Chicago, 1970.

L'iscrizione in basso « Giuseppe Cades Pitt. [o] re Rom. [an] o 1786 » si riferisce, come negli altri ritratti della stessa raccolta, all'anno d'ingresso del pittore fra gli accademici di San Luca. La probabile datazione del dipinto sarà invece da porsi fra il 1775 e il 1780, in base all'età dimostrata dall'artista, fra i venticinque e i trent'anni. La tela è stata ritagliata su tutti e quattro i lati, per uniformarla agli altri ritratti della raccolta. L'opera è significativa dell'estrema libertà pittorica dell'artista, del suo fare aggressivo e antiaccademico; ed anche la trovata di abbigliarsi in costumi arcaici (in questo caso cinquecenteschi) indica un gusto che troverà largo seguito in età romantica. Presso l'Accademia di San Luca esiste un altro autoritratto del Cades, eseguito, come dice la scritta sul retro, all'età di quindici anni: un interessante documento della precocità dell'artista, che le fonti descrivono come un vero « enfant prodige ».

Bibliografia: Faldi, 1968, p. 21; Clark, 1970, n. 76, p. 184; Andriani, 1971, p. 21.

ROSALBA CARRIERA

35. *Il console di Francia Leblond*

pastello su carta, cm. 57 x 45

Venezia, Gallerie dell'Accademia

Provenienza: lascito Vincenzo Omoboni Astori, 1888.

Esposizioni: Parigi, 1919; Venezia, 1945.

Il personaggio ritratto, console del re di Francia presso la Repubblica di Venezia, apparteneva ad una nobile famiglia dalla quale uscirono numerosi rappresentanti della corte francese a Milano e a Venezia. La sua identificazione è stata possibile attraverso due fonti indipendenti: una è lo stesso diario di Rosalba Carriera, nel quale la pittrice ricorda di aver eseguito, il 19 aprile 1727, il ritratto del console (del quale aveva già ritratto la moglie l'anno precedente); l'altra è la tradizione conservata presso la famiglia Omoboni Astori (donatrice del dipinto qui esposto e di altri pastelli della Carriera), discendente dal Leblond. In questo, come in altri ritratti della Carriera eseguiti dopo il fortunato soggiorno parigino, si nota una equilibrata compenetrazione della maniera veneziana del Pellegrini (che era suo cognato) e del gusto ritrattistico francese del Rigaud e del Largillière. A proposito di opere come queste sembra giusto rammentare l'acuta osservazione di Roberto Longhi, secondo cui « Ro-

V
NATURA MORTA

FELICE BOSELLI

71. *Pollame spennato e cardi*

olio su tela, cm. 66 x 91

Bologna, Collezione Molinari Pradelli

E' uno dei piccoli capolavori di questo ancora malnoto artista, che si distinse come autore di vigorose nature morte operando a Parma nel primo trentennio del Settecento. Come in questo caso, la sua cultura figurativa è di non facile definizione: sostanzialmente estraneo agli esempi della scarsa natura morta emiliana del suo tempo, egli sembra rielaborare i temi cari alla ormai lontana pittura cinquecentesca di Vincenzo Campi, che a sua volta traeva ispirazione dai contemporanei olandesi. La pennellata, solitamente grassa e turgida (come nelle nature morte della Pinacoteca di Parma) si fa qui più scabra ed essenziale, raggiungendo effetti di insolita concentrazione e austerità, traditi soltanto dal guizzo improvviso della verdura sulla sinistra.

Bibliografia: Arisi, 1973, fig. 319 e p. 212.

BALDASSARRE DE CARO

72. *Natura morta con trofeo di caccia*

olio su tela, cm. 59 x 75

Bologna, Collezione Molinari Pradelli

Attivo nella prima metà del secolo, il De Caro prosegue la tradizione napoletana seicentesca, sostituendo alla vivacità cromatica e alla robustezza d'impianto dei suoi modelli ideali una più sommessa modulazione dei toni ed una più meticolosa descrizione dei particolari. Assai prossime a questa tela sono le due nature morte di caccia del Museo di San Martino a Napoli.

Inedito.

MARCO DI CARO

73. *Pesci e conchiglie*

olio su tela, cm. 126 x 175

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica (inv. 526)

Esposizioni: Roma, 1958; Napoli, 1964.

Provenienza: dalla Galleria Corsini.

L'opera, anticamente riferita a mano fiamminga, ha avuto numerose attribuzioni: dal Venturi, seguito da numerosi altri studiosi (Hoogewerff, Hermanin, Marangoni, De Logu) a Giuseppe Recco; poi dal Causa e dal Bottari a Giovan Battista Ruoppolo; e ancora dal De Logu all'ambito di Giuseppe Recco. Tali attribuzioni sono state rifiutate dal Nolfo di Carpegna, il quale vi scorgeva la presenza di un ancora anonimo artista, napoletano o romano, operante fra la fine del Seicento e gli inizi del secolo seguente. Tale incertezza e anonimato potrebbe chiarirsi riconoscendo (come del resto è stato proposto, seppure in via ipotetica, nel catalogo della mostra napoletana del 1964) l'autore di questa natura morta in quel Marco Di Caro che ha firmato la teletta di « Pesci » in collezione Canessa (op. cit., n. 119, p. 63), e cui spettano anche, come giustamente sosteneva il di Carpegna, le due nature morte di pesci con figure dell'Accademia di San Luca a Roma. Questo ancor così poco noto pittore, probabilmente attivo a Roma nel primo ventennio del Settecento, mostra di continuare con autorevolezza la gloriosa tradizione della natura morta napoletana seicentesca.

Bibliografia: Faldi, 1964, n. 99, p. 57.

GIUSEPPE MARIA CRESPI

74. *Due librerie*

olio su tela, cm. 165 x 75 e 165 x 78

Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale

Esposizioni: Bologna, 1948; Zurigo, 1956; Parigi, 1961-62; Napoli, 1964; Bologna, 1970.

Le due tele costituivano, in origine, le ante d'uno scaffale contenente volumi di teoria musicale e spartiti: ecco il motivo di questo eccezionale « trompe l'oeil » che riproduce, all'esterno del mobile, il suo interno. L'idea non è forse nuovissima: lo Hüttinger ne ha segnalato precedenti nelle seicentesche tarsie di Francesco Pianta nella Scuola di San Rocco a Venezia; ed altri ancora se ne potrebbero indicare. Ciò che invece è veramente nuovo è lo spirito con cui il Crespi tratta il tema postogli: il « trompe l'oeil » è anzitutto inganno, sorpresa, scherzo e dimostrazione d'abilità; invece il Crespi riduce al minimo l'ostentazione della propria bravura: la sua tavolozza quasi monocroma fa emergere lentamente, dal fondo ombroso della scansia, i vecchi volumi polverosi, rivelati da una luce attutita, come filtrata dalla finestra della biblioteca. Si è propensi ad accettare, per queste opere, una datazione posteriore al 1720: quan-

do, placata la sanguigna vitalità barocca degli anni della giovinezza e della prima maturità, l'artista si avvia ad una pittura più meditata e grave, nella quale si fanno evidenti i sintomi della crisi del trionfalismo barocco.

Bibliografia: Ghedini, 1940, p. 76; Gnudi, 1948, nn. 34, 35; Sterling, 1952, n. 85 e 1959, pp. 82, 139; Hüttinger, 1956, n. 73; Soehner e Schoenberger, 1960, pp. 118, 119; Gnudi, 1961-62, n. 206; Arcangeli, 1962, pp. 31, 32; Roli, 1964, nn. 245, 246; Arcangeli, 1970, p. 270, nn. 86, 87.

CARLO MAGINI

75. *Natura morta con zuppiera*

olio su tela, cm. 58 x 68

76. *Natura morta con formaggio, salame e candela*

olio su tela, cm. 54 x 77

Faenza, Pinacoteca Civica
Esposizioni: Napoli, 1964.

Le due tele provengono dalla faentina collezione Zauli-Naldi. Si tratta di opere tipiche dell'artista, che indaga con ferma acutezza sugli oggetti della vita quotidiana. Di opere come queste assai bene diceva lo Sterling: « queste nature morte borghesi trattate con grande precisione lineare, abbondanti ma disposte con chiarezza, sotto una luce forte ed eguale, testimoniano della misteriosa sopravvivenza, attraverso i fasti barocchi, di uno spirito severo, quasi caravaggesco. Questa semplicità, questa totale assenza di retorica, Magini la divide con il suo contemporaneo spagnolo, Melendez ». E a proposito di questa sopravvivenza sarà opportuno ricordare la permanenza, per tutto il Seicento, nelle Marche e in Romagna (luoghi dell'attività del Magini) di una forte tradizione di pittura « naturalista », di lontana origine caravaggesca, caratterizzata da una spoglia aderenza al dato reale: così come appunto si ritrova nel Magini.

Bibliografia: Zauli Naldi, 1954, p. 60, nota 6; Servolini, 1957; Roli, 1964, n. 298.

CRISTOFORO MONARI

77. *Natura morta*

olio su tela, cm. 74 x 128

Firenze, Galleria degli Uffizi (Deposito Villa di Poggio a Cajano), (inv. 4859)
Esposizioni: Napoli, 1964; Parma, 1964.

L'opera, firmata e datata sul cartellino infilato fra le pagine del libro sulla destra « Christoforo Munari da Reggio 1709 », è di fondamentale importanza per la ricostruzione dell'attività dell'artista, che la critica ha solo recentemente compiuto. La tela era nota al De Logu fin dal 1955, ma l'errata lettura della firma (il cognome era letto « Monarico ») impediva di ricollegarla alla personalità

del Monari; tale errore veniva poco dopo corretto dal Briganti. Più tardi la Quintavalle poneva questo dipinto in apertura della mostra monografica dell'artista (Parma, 1964) rilevandone l'interesse ai fini della conoscenza della sua formazione. Eseguita agli inizi del soggiorno fiorentino del Munari, questa natura morta, così accuratamente disposta ed analiticamente descritta, mostra l'interesse dell'artista per la tradizione fiamminga di Jan Davidsz de Heem, ed è documento del suo quasi certo alunnato a Roma presso il tedesco Christian Berentz.

Bibliografia: De Logu, 1955, pp. 249-251; Roli, 1964, p. 102; Ghidiglia Quintavalle, 1964, n. 2, p. 56.

GIUSEPPE PELIZZA

78. *Maioliche*

79. *Catino di rame e verdura*

olio su tela, cm. 65 x 41, ciascuna

Milano, Collezione Mario Spagnol

Queste due nature morte, firmate sul retro e datate 1780, sono le sole opere che si conoscano di Giuseppe Pelizza, pittore mantovano citato dall'Enciclopedia dello Zani, e del quale non si conoscono i dati biografici. La totale assenza di altri punti di riferimento nella sconosciuta attività di questo artista non impedisce però, da queste sole tele, di individuare con una certa esattezza la posizione del Pelizza: che appare affine a quella del Magini, del Levoli, del monogrammatista J.F. (cfr. mostra di Napoli, 1964, nn. 301, 302, 299, 300). In questi artisti, come nel Pelizza, il tramonto del gusto decorativo settecentesco e l'approssimarsi dei tempi nuovi si traduce in una visione nitida, attenta ed obiettiva della realtà; indagata nelle sue più sottili apparenze fenomeniche, quasi con curiosità di botanico nel « Catino di rame con verdura »; o composta e riassunta in una disposizione semplice (che sarebbe piaciuta a Morandi), rivelata dalla luce radente come in un « bodegòn » spagnolo di Luis Melendez, nel dipinto con le maioliche.

Inedito.

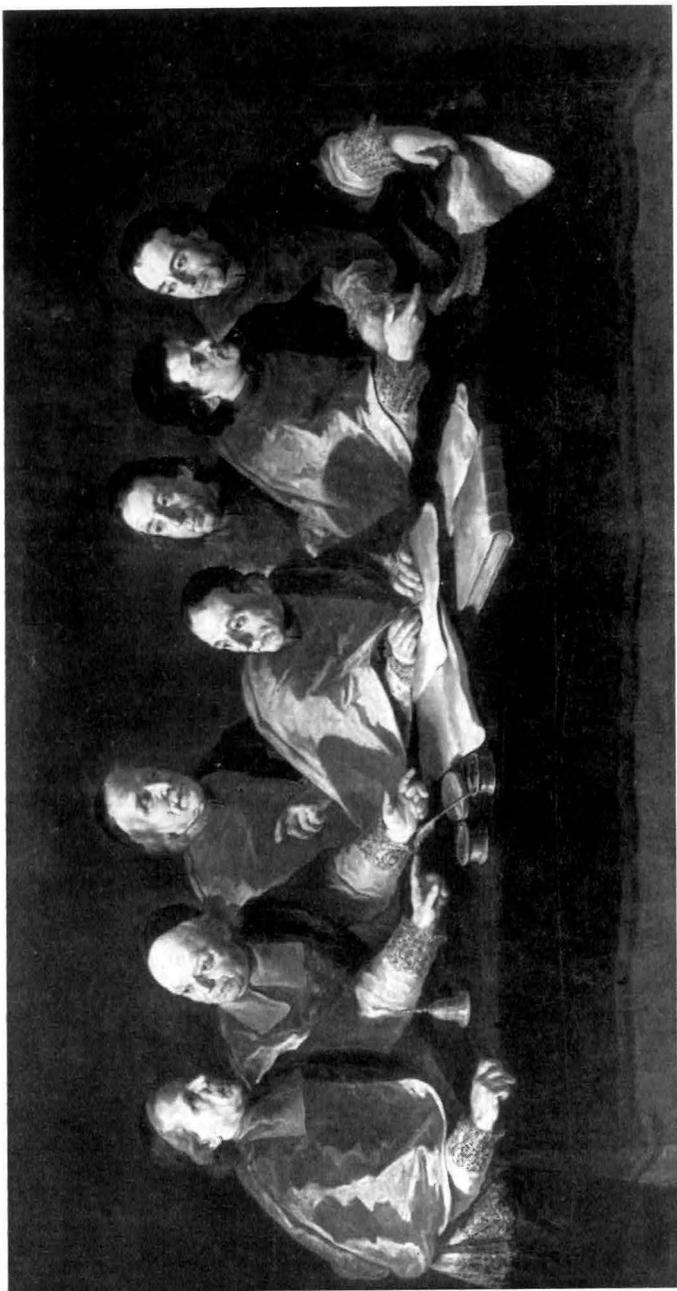
ARCANGELO RESANI

80. *Il cane e la sporta*

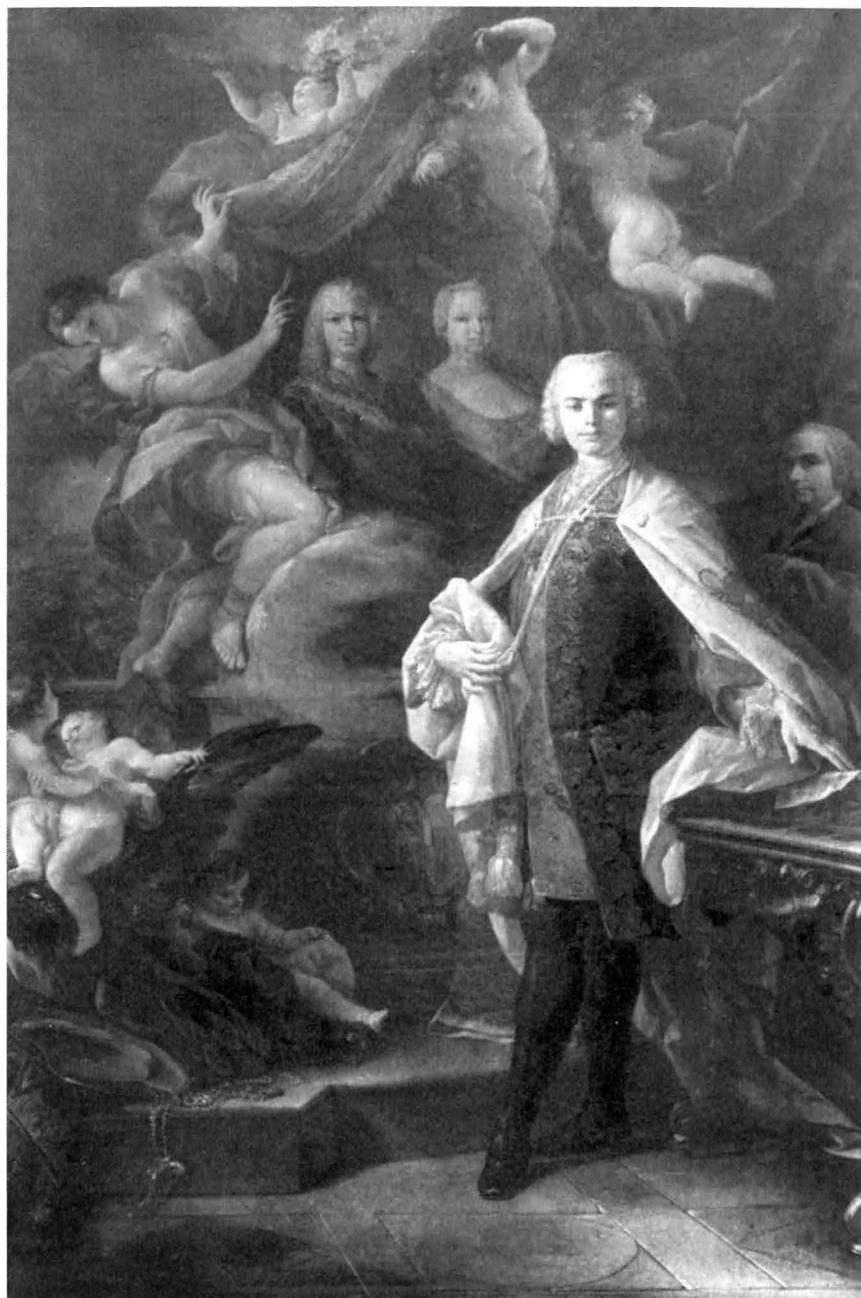
olio su tela, cm. 58 x 73

Faenza, Pinacoteca Civica
Provenienza: donazione Bosi, 1931.
Esposizioni: Napoli, 1964.

La tela era in origine ritenuta opera del pittore lombardo A.M. Crivelli detto il Crivellone, in base ad una vecchia scritta sul retro, ed è stata restituita al Resani dal De Logu, mediante il raffronto con gli elementi di natura morta



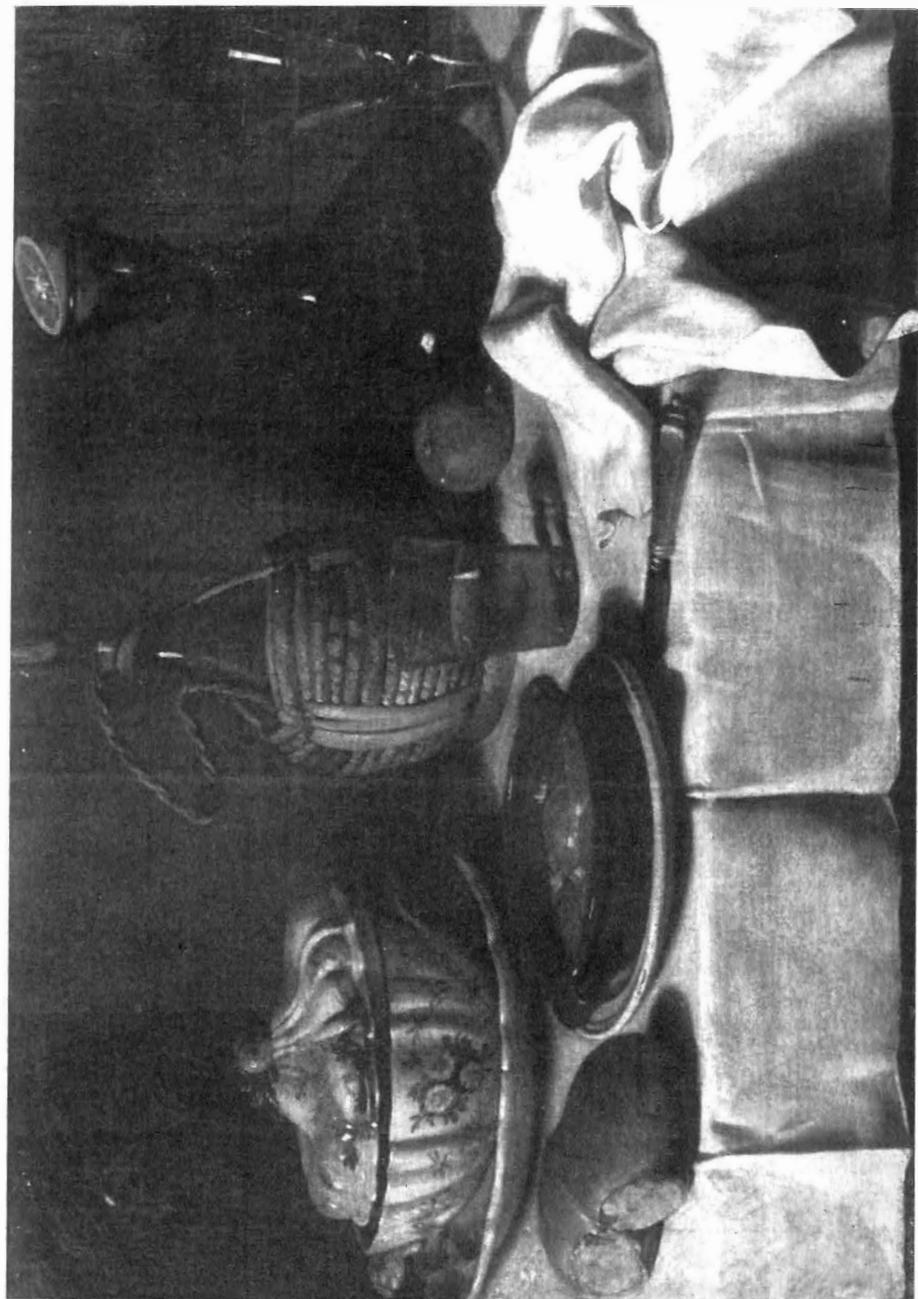
32. P. F. Guala, *I canonici di Lú* Lú Monferrato, Chiesa di S. Maria Nuova



33. C. Giaquinto: *Ritratto del cantante Carlo Broschi detto il Farinello*
Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale



74. G. M. Crespi, *Due librerie* Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale



75. C. Magini, *Natura morta con zuppiera* Faenza, Pinacoteca Civica

CIGNAROLI VITTORIO AMEDEO (1730-1800)

Nacque a Torino nel 1730 figlio di Scipione e nipote di Martino Cignaroli capostipite del ramo piemontese della famiglia veronese dei Cignaroli. Vittorio Amedeo fu attivo a Torino per la Corte e per committenti nobili ed anche borghesi di Torino e piemontesi in genere in qualità di pittore paesista (sovraporte per i palazzi torinesi: Venaria Reale, Palazzo Reale, Stupinigi). Nel 1782 fu stipendiato da Vittorio Amedeo III come « pittore di paesaggi e boscareschi ». Fu attivo per la fabbrica degli arazzi con alcuni cartoni. Morì nell'anno 1800 in casa Salasco a Via S. Francesco di Paola dove teneva studio e dove abitava con Rosalia Ladatte figlia dello scultore Francesco, sposata nel 1766. Cignaroli aveva un figlio, Angelo, pittore paesista anche lui, e due figlie. Un suo autoritratto si conserva nella Galleria Sabauda a Torino.

Schede n. 94 e 95.

CIMAROLI GIOVAN BATTISTA

Si ignorano le date di nascita e di morte dell'artista. Il primo biografo, il Guarienti (1753), lo dice nato a Salò, presso Brescia, e formatosi a Brescia con i pittori di paesaggio Antonio Aureggi e Antonio Calza, aggiungendo che « lavorò per commissioni venutegli dall'Inghilterra e da altre città lontane ». Il Guarienti testimonia che il Cimaroli fosse attivo a Venezia. Altra notizia è una lettera del conte Tessin, nella quale si dice che « Cimaroli peint dans la même goût (del Canaletto), mais n'est pas encore arrivé au bout de l'échelle, du reste gâté par les Anglais qui ont imaginé que les plus petits des ses tableaux valent trente sequins ». Del Cimaroli, sono menzionati nel catalogo della raccolta del maresciallo von Schulenburg (1747) due prospettive di Venezia, con figure e barche, accanto a due paesaggi con corsi d'acqua e animali. L'attività veneziana del Cimaroli come collaboratore del Canaletto (cfr. Watson, 1956; Pailucchini, 1960; Morassi, 1972) è confermata dai dipinti ora a Buckingham Palace a Londra, raffiguranti paesaggi con figurine, che provengono dalla raccolta del console Smith, che li aveva ricevuti direttamente dal pittore. Il Cimaroli partecipò all'impresa dei pittori bolognesi e veneziani per tombe allegoriche commissionate da Owen Mc Swiney per il Duca di Richmond nel terzo decennio del secolo. Le incisioni che François Boucher trasse da questi dipinti furono pubblicate nel 1741 e recano i nomi dei vari collaboratori. Nella tomba allegorica di Guglielmo III (ora presso il duca di Kent) figurano i nomi di Antonio Balestra per le figure, di Domenico e Giuseppe Valeriani per l'architettura e del Cimaroli per il paesaggio; nel dipinto con la tomba del vescovo Tillotson (cfr. Voss, 1926, tav. 14) il Cimaroli viene menzionato assieme al Pittoni e al Canaletto. Si ignorava a tutt'oggi l'attività bolognese del Cimaroli, che appare invece confermata da Luigi Crespi (1769, p. 185), che lo definisce, nell'incisione del ritratto, « pittore di battaglie e di paesi », e da Marcello Oretti, che nei suoi manoscritti presso la Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna (ms. B 131) ricorda numerose opere dipinte dal Cimaroli per privati bolognesi, prima di trasferirsi a Venezia.

Scheda n. 93.

CRESPI GIUSEPPE MARIA (1665-1747)

Nacque a Bologna nel 1665. Fu istruito da un modesto pittore locale, A.N. Toni, e passò poi nello studio del Canuti e del Cignani, esercitandosi molto sulle opere di Ludovico Carracci, del Guercino e del Barocci. Dopo la partenza del Cignani per Forlì (1686) si associò con Antonio Burrini, il quale gli fece conoscere il mecenate Giovanni Ricci, che finanziò un viaggio d'istruzione del Crespi in varie città dell'Italia settentrionale (Parma, Modena, Venezia) e nelle Marche (Pesaro, Urbino). Nel 1690 espose la sua prima importante pala d'altare, il « Sant'Antonio flagellato dai demoni », eseguito per la chiesa di S. Nicolò degli Albari su commissione del celebre storiografo della pittura bolognese, il conte Carlo Cesare Malvasia, con il quale ebbe una disputa che risolse allontanandosi per qualche tempo da Bologna e recandosi a Venezia. Tornato in patria si associò con il pittore di quadrature Marcantonio Chiarini, col quale dipinse affreschi in S. Francesco da Paola a Pistoia. Nello stesso anno (1691) affrescò due sale in palazzo Pepoli Campogrande a Bologna (« Ercole sul carro tirato dalle Ore », « Le stagioni » e « Gli dei dell'Olimpo »). Tra i suoi primi e più importanti committenti forestieri figurano il principe Eugenio di Savoia (« Achille e il centauro Chirone », « Enea e la Sibilla », ora a Vienna) e il principe Ferdinando di Toscana, al quale recò in dono la « Strage degli Innocenti » degli Uffizi. Nel 1729 fu attivo per il Landgravio d'Assia, che gli conferì il titolo di pittore di corte. Esegui per il romano cardinale Ottoboni la celebre serie dei Sacramenti, oggi a Dresda. Fece il ritratto di papa Benedetto XIV Lambertini (Pinacoteca Vaticana, e bozzetto nelle Collezioni comunali d'arte di Bologna). Fu fatto cavaliere dal papa, che conferì anche al suo figlio (il futuro biografo dei pittori bolognesi) il titolo di canonico e di cappellano segreto. Giunto agli ottant'anni gli si indebolì la vista, e negli ultimi due anni di vita rimase praticamente cieco. Morì a Bologna il 16 luglio 1747. Fra i suoi allievi figurano i veneziani Giovan Battista Piazzetta e Pietro Longhi, i fiorentini Giovanni Sorbi e Giuseppe Giusti e i bolognesi Carlo Rambaldi e Antonio Gionima. Su questo importantissimo pittore, sul quale mancava a tutt'oggi un esauriente studio, è in corso di stampa una vasta monografia in lingua italiana della studiosa americana Mira Pajes Merryman.

Schede n. 12, 37, 59, 74.

CRETI DONATO (1671-1749)

Nacque a Cremona da Gioseffo Creti, pittore di quadratura trasferitosi poi nel 1673 da Cremona a Bologna. Avviato dapprima allo studio della matematica, si diede alla pittura dapprima con Lorenzo Rapparini e poi con Lorenzo Pasinelli. Ebbe ben presto la protezione del mecenate conte Fava, nella casa del quale iniziò a studiare gli affreschi dei Carracci. Nel 1700 fu chiamato dal conte di Novellara per eseguire affreschi con storie di Alessandro Magno nel suo palazzo. Per il conte Pepoli affrescò la volta di una sala, contigua ad una affrescata dal Crespi, con « Alessandro che taglia il nodo di Gordio ». Nel 1713 affrescò alcune figure attorno al monumento commemorativo del medico Giovan Girolamo Sbaraglia, nel palazzo dell'Archigin-

GHISLANDI VITTORE detto « FRA GALGARIO » (1655-1745)

Nacque nel 1655 a Bergamo dove studiò la pittura in giovane età con Giovanni Cotta e poi con il pittore fiorentino, residente a Bergamo, Bartolomeo Bianchini. Iniziò a dipingere ritratti all'età di quindici anni. Si recò a Venezia nel 1675 vestendo l'abito dei religiosi di San Francesco di Paola come frate laico. Dopo un soggiorno di tredici anni a Venezia, dove studiò la pittura di Tiziano e di Paolo Veronese, tornò in patria per poi recarsi un'altra volta a Venezia, attratto dalla fama del ritrattista Sebastiano Bombelli (1635-1719). All'inizio del nuovo secolo Fra Galgario è a Milano nella bottega di Salomone Adler, famoso ritrattista e favorito dal governatore austriaco di Milano. Dell'Adler fece un ritratto (Tassi, II, 17, p. 58 sg.). Il primo ritratto datato (1705) è quello di Cecilia Colleoni (Bergamo, raccolta privata). L'artista si recò a Bologna nel 1717 come conferma il « ritratto del Dottor Bernardi bolognese » (Bergamo, Casa Roncalli). Si trasferiva più volte da Bergamo a Bologna e a Milano dove eseguì il « Ritratto del Principe Lievestein Governatore di quella città » (Tassi). Del 1737 è l'autoritratto dell'Accademia Carrara a Bergamo. Nel 1737 terminò una serie di ritratti di famosi membri dell'ordine francescano, ora dispersi. Nello stesso anno, come ci conferma il Tassi, ritoccò e rifecce un ritratto eseguito molto tempo prima, e cioè quello di Francesco Maria Bruntino, famoso letterato ed collezionista bergamasco (« innamorato de' buoni libri e de' bei quadri come un dotto e ricco letterato e un grande signore », Tassi). Dal 1738 fino al 1745, l'anno della morte del pittore, mancano notizie e dipinti datati. Morì nel convento di Galgario presso Bergamo, dove aveva vissuto per molti anni, nel dicembre del 1745.

Schede n. 30 e 31.

GIAQUINTO CORRADO (1703-1765)

Nacque a Molfetta nel 1703. Fu allievo, nel 1719, di Nicola Maria Rossi (1699 c. - 1755 c.) e di Francesco Solimena, nella bottega del quale rimase fino al 1723. Si trasferì nello stesso anno a Roma, dove fu allievo ed assistente di Sebastiano Conca. Le opere pubbliche romane del Giaquinto risalgono al 1731 (San Nicola dei Lorenesi). Fece un primo viaggio a Torino (1733) dove incontrò Filippo Juvarra e dove collaborò insieme con Giambattista Crosato (1697 - 1756) nella decorazione di una sala nella Villa della Regina (in parte distrutta). Ritornato a Roma nel 1733/34 gli morì la giovane moglie per febbri puerperali (1735). Terminò nello stesso anno la decorazione della Cappella Ruffo in S. Lorenzo in Damaso. Fu eletto membro dell'Accademia di S. Luca nel 1740 e svolse, più tardi (1750), accanto al principe dell'Accademia, Francesco Mancini, un ruolo assai importante. Segue un secondo viaggio nel 1740-42 a Torino dove dipinse le opere per S. Teresa (tele ed affreschi), mentre « l'Immacolata » del Carmini giunse da Roma nel 1741. Dipinse per Napoli, nel '44, la « Traslazione delle reliquie dei SS. Eutichio e Acutio », e a Roma gli affreschi per S. Croce in Gerusalemme (1744). Fu attivo in varie città italiane: Fermo, affreschi nel Duomo, terminati da Filippo Ricci, suo scolaro

romano; Macerata, Palazzo Buonaccorsi; Cesena, affreschi nella cupola del Duomo (visti ed elogiati da Francesco Algarotti). Fu invitato da Ferdinando IV, Re di Spagna, a Madrid dove si recò il 25.2.1753 per sostituirvi Jacopo Amigoni nella carica di « *pintor de Camara* » e di direttore dell'Accademia di San Fernando, fondata non molto tempo prima. Il Giaquinto vi eseguì vaste decorazioni ad affresco (Palazzo Reale, Buen Retiro, Castello di Aranjuez, Università di Granada etc.). Ritornò a Napoli nel 1762, forse, come si diceva, per la ostilità dichiarata del pittore tedesco Anton Raphael Mengs (1728 - 1779) il quale soggiornava nello stesso periodo alla corte di Spagna. Morì a Napoli nel 1765. I suoi allievi spagnoli furono Antonio Gonzales Velasquez (1723-1793), i fratelli Fernando, Josè del Castillo e il giovane Goya.

Schede n. 7, 8, 33.

GIONIMA ANTONIO (1697-1731)

Nacque a Venezia, dal pittore padovano Simone Gionima. La famiglia si trasferì poco più tardi a Bologna, dove il giovane Antonio fu messo nella bottega di Aureliano Milani. Dopo la partenza del Milani per Roma (1719) passò alla scuola di Giuseppe Maria Crespi. Tramite il Crespi, che lo stimava moltissimo, ottenne le prime importanti commissioni per privati, dopo d'aver, fin dal 1710, eseguito dipinti su tela e a fresco in chiese e conventi di Bologna e della provincia. Nel 1719 eseguì per la nobile famiglia Gozzadini un dipinto raffigurante il ricevimento in onore del re d'Inghilterra Giacomo Stuart, che in quell'anno era stato ospite a Bologna dei Gozzadini. Per committenti privati eseguì numerosi dipinti con soggetti in gran parte tratti dall'Antico Testamento (Giaele e Sisara, Cattura di Sansone, Aman davanti ad Assuero). Furono apprezzati soprattutto i suoi disegni (cfr. O. Kurz, *Bolognese Drawings at Windsor Castle*, London 1955, n. 1-43), come risulta anche dalle lettere dell'Algarotti. Da alcuni suoi disegni furono tratte incisioni da Ludovico Mattioli ed altri incisori. Inviò il proprio autoritratto a Firenze per la celebre raccolta del granduca di Toscana. Morì di tisi a Bologna, in età ancor giovane, nel 1731.

Scheda n. 9.

GUALA PIETRO FRANCESCO (1698-1757)

Nacque a Casale nel 1698. Poco si sa circa la prima formazione artistica e la vita dell'artista che probabilmente si era orientato all'antica pittura seicentesca vercellese e alle pitture esistenti a Casale Monferrato. La sua prima opera documentata è « La scala di Giacobbe » a Balzola, datata e firmata 1722 e « La disfatta degli Albigesi » del 1724 ora nel Museo Civico di Casale. Negli anni 1737-1748 fu occupato con una serie di ritratti nel castello di Camino. Esegui nel 1753 i teloni di S. Domenico a Casale. Nell'ultimo anno della sua vita andò a Milano dove lavorò per la chiesa