

Attribuzione del BERTI, riferita e accettata dal CANNON BROOKES (*Diss.*, pp. 186-187). In precedenza riferito al Pontormo, ma dalla COX-REARICK (*The drawings of Pontormo*, Cambridge, (Mass.) 1964, p. 408, n. A 349) espunto dal suo catalogo.

Ibidem, n. 127635 (vol. 158 H 1): *Deposizione nella tomba*. Matita nera, acquarello bluastro; carta quadrata. Mm. 145 x 297 (lunettato).

Attribuzione della FORLANI, non accettata dal CANNON BROOKES (*Diss.*, p. 207). Il disegno rinvia al 7280 F degli Uffizi, col medesimo problema attributivo da risolvere fra F. Brina e Michele di Ridolfo.

Ibidem, n. 130673 (vol. 158, I - 14): *Visitazione*. Matita rossa, acquarellata. Mm. 262 x 203.

Attribuzione della FORLANI, accettata dal BERTI (1963, p. 82, n. 7) che lo ritenne, col 7285 F degli Uffizi, preparatorio per la pala di S. Piermaggioro. Respinto anche dal CANNON BROOKES (*Diss.*, p. 207)

Torino, Biblioteca reale, n. 16182 r: *Due nudi virili (r), studi di gambe (v)*. Matita rossa. Mm. 230 x 120.

Attribuzione di J. REARICK COX (*The drawings, cit.*, pp. 410-411, n. A 361) sul presupposto di analogie fra i due nudi e quelli della "Miniera dei diamanti". D'accordo il CANNON BROOKES (*Diss.*, p. 187). Il disegno è stato in precedenza ritenuto del Pontormo: cfr. A. BERTINI, *I disegni italiani della Biblioteca reale di Torino*, Roma, 1958, p. 48, n. 353, con figure.

Vienna, Albertina, n. 587: *Il Padreterno sulle nuvole*. Matita, penna, acquarello, biacca. Mm. 232 x 227 (circolare).

L'attribuzione tradizionale è stata accolta nel Catalogo (*Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der Albertina*. Bd. III. bearbeitet von A. STIX, und L. FROHLICH-BUM, Wien 1932, p. 36, n. 296, tav. 85). Dal CANNON BROOKES (*Diss.*, p. 207) assegnato al Naldini. Per il POUNCEY (com. or.) è da riferire ad ambito veneziano, nella cerchia di Palma il giovane.

Luogo di conservazione sconosciuto: *La Resurrezione, con due Sante monache*. Matita nera, penna, acquarello, biacca; carta celeste. Mm. 280 x 350.

Con l'attribuzione a Maso il disegno apparve alla vendita del 12 marzo 1963 da Sotheby's a Londra (n. 19). Nel 1967 è stato esposto con tale attribuzione alla mostra *Handzeichnungen alter Meister aus schweizer Privatbesitz* (Bremen und Zurich, n. 61, pp. 45-46). Riferibile alla cerchia Tosini-Brina.

Luogo di conservazione sconosciuto (già New York, Schab Gallery): *Madonna col Bambino*. Matita nera, Mm. 168 x 126.

Con l'attribuzione a Maso il disegno apparve a una vendita della Gall. Schab (*Old Master Drawings. XVth to XVIIIth Centuries*. Cat. 53. William H. Schab Gall., New York, p. 3, pl. IV).

TRA LE OPERE recentemente restaurate (agosto 1977) dalla Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici della Liguria è una tela proveniente dalla Chiesa Parrocchiale di S. Lorenzo a Calizzano (alta Val Bormida, in provincia di Savona e sotto la Diocesi di Mondovì) raffigurante *La Sacra Famiglia* (cm. 223 x 148) di scuola genovese della seconda metà del sec. XVII, riconducibile alla bottega dei Piola¹⁾. Il restauro dell'opera (fig. 1), reso assai urgente dalle sue molto gravi condizioni di conservazione (squarci e gonghe nella tela, vaste cadute di colore, uno spesso strato di sudiciume) ha rivelato nuova fonte d'interesse dal riconoscimento nella scena rappresentata d'una versione antica e quasi perfettamente fedele, anche nelle dimensioni, della *Sacra Famiglia* di Domenico Piola (cm. 218 x 151) conservata nella Chiesa di S. Donato a Genova (fig. 2).²⁾

Sono emersi dalla pulitura i dati d'un'opera di discreto interesse, se pur di qualità discontinua, il cui raffronto con la tela di S. Donato concorre a gettare uno spiraglio di luce sul problema, intricato e ancora in gran parte da chiarire, dell'individuazione delle numerose personalità gravitanti nell'ambito della bottega dei Piola. In effetti, l'indiscusso magistero esercitato da Domenico su figli e allievi, ha concentrato su di lui l'attenzione della critica, che gli ha ricondotto direttamente o indirettamente anche la produzione di bottega, tralasciando d'individuare in essa la presenza di specifici collaboratori, talvolta dotati d'una, più o meno alta, individualità artistica.³⁾

La tela di S. Donato, pubblicata recentemente dallo Strinati⁴⁾ appartiene verosimilmente, come sembra ritenere anche lo studioso, alla fase giovanile dell'attività di Domenico. Vi si ritrovano infatti puntualmente i presupposti culturali che hanno presieduto alla formazione del pittore: il manierismo toscano (risalente fino a Andrea del Sarto) proprio al fratello Pellegrino, su cui s'innesta la lezione del Grechetto e l'esperienza della *pittura oscura* derivatagli forse dai contatti con Gio Domenico Cappellino, che era stato suo maestro.⁵⁾

Accanto a questi elementi, anche probabili echi della scultura di ascendenza berniniana⁶⁾ rappresentata a Genova nel decennio 1661-70 dall'opera di Filippo Parodi e Pierre Puget, il primo rientrato nella città ligure nel '61, dopo l'esperienza romana, il secondo giuntovi nello stesso anno da Tolone.⁷⁾

In base a questi rapporti, in quanto cioè ancora sostanzialmente legata alla cultura pittorica della prima metà del Seicento, la tela di S. Donato non andrebbe collocata molto al di là del settimo decennio del secolo.

La copia di Calizzano, benché eseguita coll'intento di riprodurre fedelmente il modello, che il copista doveva aver tenuto costantemente sott'occhio, presenta rispetto a quello delle lievi, quasi inconsapevoli sfasature stilistiche, che ne legittimano la datazione a due o tre decenni più tardi.

I contrasti chiaroscurali che appaiono protagonisti nella tela di Domenico, dove l'ombra mangia e scava nelle forme sottolineandone, anche mediante le vibranti accensioni di luce, la tornita volumetria, si attenuano decisamente nella copia, dove le sfumature sono assai più tenui e graduali, e volumi e spazi tendono

ad appiattirsi. Analogo discorso vale per il vano d'ombra dello sfondo, che non inghiotte, come nell'originale, le forme in un precipitoso sprofondare di piani, con effetto di notevole tensione espressiva, ma si spiana in una sorta di quinta su cui si dispongono le figure di contorno a quelle centrali.

Evidente è anche la differenza della gamma cromatica, che nella copia appare come passata al filtro d'una luminosità più fredda e schiarente, che candeggia i bianchi azzurrandone le ombre, volge verso rosei toni pastello le raffinate trasparenze madreperlacee delle carni (con l'effetto di conferire ai visi un'espressione zuccherosa), dissipa le tenebre dello sfondo, che diventa un atono velario.⁸⁾

Indubbiamente la tela presenta tutte le caratteristiche della copia: la pennellata sommaria e semplificatoria, che trascrive senza costruire autonomamente, per cui l'immagine si fa opaca, atona, le figure bamboleggianti, prive di spessore espressivo. Tuttavia, le riscontrate differenze stilistiche coll'originale non sono tutte di segno negativo: ad esempio, la figura della Madonna ha nell'espressione del viso una grazia soave, una punta di leziosità protosettecentesca che costituisce senz'altro la nota più valida e al tempo stesso più autonoma rispetto al modello.

Vengono alla mente, per analoghe suggestioni correggesche, i visi femminili della produzione giovanile di Gregorio di Ferrari che segue dappresso il suo soggiorno parmense (cfr. *La Madonna del Riposo durante la fuga in Egitto*, Genova, Sacrestia di S. Siro; e *La Mansuetudine*, affresco in un pennacchio della volta d'una cappella della stessa Chiesa). Se poi si considera il significativo volgere della tavolozza verso tinte più chiare e fredde, anche se in misura minore di come appare oggi,⁹⁾ si può concludere che tale pittore, pur nella modestia della sua dimensione artistica, introduce elementi che portano nella direzione della tematica Rococò.

La somma di dati stilistici raccolti permette ora di avviare la ricerca dell'autore della tela di Calizzano in un ambito assai vicino a quello di Domenico, prima di tutto fra i suoi tre figli pittori, tutti e tre fedeli allievi e collaboratori del padre.

La testimonianza più esauriente che si abbia sulla loro attività resta a tutt'oggi quella del Soprani-Ratti, che dedica a Paolo Gerolamo (1666-1724), il figlio prediletto di Domenico e il più dotato dei tre, una *Vita*, sotto separato titolo, mentre sugli altri due, Anton Maria (1654-1715) e Gio Battista (il più giovane), riferisce alcune cose succintamente in calce alla *Vita* di Domenico.¹⁰⁾

La critica successiva ha trascurato quasi del tutto queste figure di pittori, concedendo qualche attenzione al solo Paolo Gerolamo, sulla scorta della gerarchia qualitativa, del resto corretta, proposta dal Ratti.¹¹⁾ Soltanto qualche mese fa' è apparso il primo saggio sistematico su Paolo Gerolamo,¹²⁾ che ne ripercorre l'iter professionale, dalla prima giovinezza trascorsa all'ombra dell'attività paterna, al soggiorno romano presso il Maratta, dal 1690 al 1694, al ritorno in patria dove diviene l'esponente d'una pittura classicista che rappresenta un importante anello di congiunzione fra il Rococò genovese e la coeva pittura romana.

Di Anton Maria, la cui pittura sembra occupare una posizione qualitativamente intermedia fra quella di Paolo Gerolamo e di Gio Battista, il più scarso di ta-

lento, il Ratti si limita a segnalare in modo preciso soltanto cinque tele genovesi;¹³⁾ e aggiunge: *altre ne ha dipinto per le Riviere: come in Bogliasco... ma queste traspasso; perchè non sono di gran rarità.*

Una produzione in gran parte minore, quindi, quella di Anton Maria, destinata alla provincia, dove doveva riecheggiare e propagandare i temi della pittura ufficiale genovese, rappresentata dalla produzione di Domenico.

Dalle poche opere indicate specificatamente dal Ratti, l'unica facilmente rintracciabile allo stato attuale, poiché si trova ancora nel luogo d'origine, è *L'Educazione della Vergine* (fig. 3) nella Chiesa di S. Maria della Sanità, già dal secolo scorso privata del suo *pendant* raffigurante S. Teresa.¹⁴⁾ Dal confronto con la tela di Calizzano, appaiono evidenti le forti similitudini stilistiche, nella tipologia dei volti dall'espressione zuccherosa, nella resa dei panneggi gonfi e opachi, nel tendenziale appiattimento dei volumi e dello spazio, nella gamma cromatica che ribadisce la prevalenza dei toni freddi con dominante grigio-azzurra e fa coincidere l'apice luministico col centro spaziale della scena nella candida veste dalle sfumature grigio-azzurre della Vergine, cui corrisponde con equivalente significato, nella tela di Calizzano, il panno che avvolge il Bambino.

Apparenta le due opere anche la natura particolare della *craquelure*, a maglia larga e profonda, frutto di una preparazione spessa e piuttosto grossolana. Significativa è del resto la testimonianza del Ratti, secondo cui Anton Maria era particolarmente ferrato nella esecuzione di copie *de' più insigni maestri*, soprattutto di Van Dyck, attività, questa, intensamente esercitata in tutta la bottega dei Piola.¹⁵⁾ Tale sistematica esecuzione di copie di *insigni maestri*, promossa da Domenico per i membri del suo atelier, conteneva numerosi aspetti positivi: costituiva una preziosa fonte di studio e di esercitazione professionale, incrementava la committenza, essendo evidentemente la copia meno costosa dell'originale, ne lusingava le ambizioni mecenatesche, ne assecondava le tendenze sostanzialmente conservatrici, e si risolveva, in ultima analisi, in una propaganda e valorizzazione della propria pittura. Su analoghe finalità si basa per Anton Maria Piola (che possiamo con buon margine di verosimiglianza ritenere l'autore della tela di Calizzano) l'esecuzione della copia d'una tela del padre.

Quanto alle doti professionali di Anton Maria, il Ratti, accanto alle lodi per la capacità del copista, non risparmia l'apprezzamento per il pittore; a proposito d'una sua pittura su lavagna, raffigurante *La Vergine col Bambino e S. Giovanni Battista*, collocata nel portico di casa Piola, in salita S. Leonardo, lo storiografo commenta: *da tale opera si può arguire il talento di quest'uomo; atteso che ella non solo potrebbe attribuirsi al Padre, ma anche tenersi per una delle più egregie, che esso Padre facesse.*¹⁶⁾

Se il giudizio del Ratti appare eccessivamente generoso (e chissà se imputabile a qualche consonanza di gusto, maggiore che non con Domenico), i rari giudizi che sono stati in seguito dati sulla pittura di Anton Maria relegano, viceversa, il pittore a pedissequo imitatore del padre (il che è, naturalmente, in buona parte vero), e non tengono forse sufficiente conto di certe caratteristiche individuali della sua pittura, e cioè, come s'è detto, di certe sue, pur timide, aperture in senso protosettecentesco.



2 - Genova, Chiesa di S. Donato - Domenico Piola, La Sacra Famiglia



1 - Calizzano, Chiesa Parrocchiale di S. Lorenzo - Anton Maria Piola, La Sacra Famiglia



4 - Anton Maria Piola, La Sacra Famiglia (con saggi di pulitura)



3 - Giovanni, Chiesa di S. Maria della Smità - Anton Maria Piola, L'Educatione della Vergine

Il Grosso lo definiva: *grossolano e sconquassato di forma e troppo imitatore del padre*, arrivando a negargli la paternità delle copie dei ritratti del Van Dyck in casa Piola, malgrado la testimonianza del Ratti.¹⁷⁾ Tale giudizio negativo ha evidentemente pesato su Anton Maria, di cui non si è in pratica fatto più cenno, autonomamente, fino a quest'ultimo decennio, sulla scia d'un crescente interesse per la pittura ligure del Sei-Settecento.

La Gavazza, nel ribadire la dipendenza di Anton Maria dalla pittura del padre, ne individua però elementi di riconoscibilità nell'uso di un colore più stemperato e in una certa grazia ingenua e sottile.¹⁸⁾ Due anni dopo Meriana e Manzitti lamentano ancora una volta la docilità con cui Anton Maria s'adeguava al fare paterno e ritengono il suo stile *meno raffinato, più statico e pesante*.¹⁹⁾

Ai due studiosi va comunque il merito di aver avanzato, attraverso un'attenta analisi delle costanti stilistiche del pittore, stimolanti ipotesi per un considerevole allargamento del suo catalogo.²⁰⁾

Nell'assenza d'un percorso stilistico del pittore, che dal nucleo di opere recentemente ricondottegli si potrà tentare di delineare, solo i dati biografici fornitici dal Ratti possono aiutare a risolvere il problema della datazione della tela di Calizzano.

Lo storiografo afferma che il pittore abbandonò giovane la sua attività, a causa d'una delusione amorosa che lo indusse prima a un ozioso vagabondaggio, quindi, rientrato in patria, a una vita agiata e comoda, che si concluse nel 1715, senza che avesse più ripreso a dipingere. Poiché ancora il Ratti ricorda che Domenico Piola s'era fatto accompagnare dai figli Anton Maria e Paolo Gerolamo nel viaggio di lavoro compiuto nel 1684-85 in Lombardia, Emilia e Piemonte,²¹⁾ se ne può dedurre che a quell'epoca il trentenne Anton Maria esercitasse ancora la professione di pittore.

L'interruzione dovette avvenire di lì a non molto, per cui l'esecuzione della tela di Calizzano, come di tutte le altre sue opere, non andrebbe verosimilmente spinta al di là del '90 e comunque di certo non dopo la fine del sec. XVII. Approssimativamente, quindi, una trentina d'anni dopo la realizzazione della tela che gli era servita da modello.

L'opera si trovava al momento del recupero in assai gravi condizioni di deterioramento; numerose lacerazioni nella tela, una delle quali a destra in basso, assai vasta, numerose cadute di colore, un'estesa *craquelure*, uno spesso strato di vernici ossidate e di sudiciume. La tela aveva subito in passato due interventi di restauro. Il primo, nel corso dell'800, dovette consistere in un rifodero (fatto con tela sottilissima, caduta successivamente in disuso) e qualche ritocco alle parti più importanti (ad es. il Bambino) di qualità piuttosto fine, con tonalità e andamento abbastanza fedeli all'originale (segno che il quadro era ancora leggibile). Il secondo intervento venne verosimilmente eseguito tra la fine del secolo scorso e l'inizio di questo, quando la tela doveva risultare già deteriorata e sporca. In questa occasione vennero realizzate numerose stucature ed estese ridipinture assai approssimative e sommarie, che reinventarono sbrigativamente le parti originali laddove queste non erano più chiaramente leggibili (cfr. il putto in alto a sinistra e quello in basso a destra), ravvivandole con rozze lumeggiature e modificandole con aggiunte, come il panneggio che copriva l'inguine del Bambino, richieste dal puritanesimo del-

l'epoca. La pellicola pittorica venne quindi fissata con la stiratura a cera eseguita direttamente sulla parte dipinta della tela, operazione che, se agì come fattore protettivo delle parti originali, lasciò sul dipinto numerose incrostazioni di cera.

Il restauro attuale ha previsto, ancor prima del trasporto in Soprintendenza, la velinatura della pellicola pittorica. Quindi l'eliminazione del vecchio telaio, ormai inutilizzabile; l'eliminazione della seconda tela; il fissaggio dell'imprimitura alla tela originale con una vernice *flating*. Successivamente si è proceduto a un doppio rifodero, reso necessario dal fatto che la superficie dipinta, molto lacunosa, avrebbe dovuto ricevere numerose stucature, che avrebbero facilitato il formarsi di ondulamenti nella tela. Si è poi passati alla stiratura, fase rivelatasi assai laboriosa, a causa dei numerosi vecchi residui di cera e stucco che ostacolavano il totale spianamento della tela. Si è quindi operata l'asportazione della velina e l'applicazione della tela a un telaio definitivo con tiranti: si sono realizzati tasselli di pulitura per la documentazione fotografica (fig. 4). Quindi si è passati alla pulitura meccanica e con solvente, alla stuccatura delle lacune, alla verniciatura, per togliere le ossidazioni della pulitura. A questo punto il quadro appariva in condizioni assai critiche: sotto le ridipinture ormai asportate era emersa una *craquelure* a maglia larga e spessa, che interessava soprattutto gli angoli superiore sinistro e inferiore destro, in corrispondenza dei quali il colore era assai consumato e particolarmente lacunoso. La reintegrazione pittorica con colori misti a vernice e ad acquarello, ha provveduto a rendere meno visibile la *craquelure* più larga con ritocchi a tratteggio di tono più basso, mentre la *craquelure* più minuta è stata *ringranata*. Le lacune più vaste sono state lasciate di tonalità neutra, quelle medie e quelle piccole, ma in punti significativi, sono state risolte a tratteggio (più spesso o più fine a seconda delle dimensioni della lacuna), quelle piccole sono state « accompagnate » al colore circostante. Si è quindi proceduto alla verniciatura finale eseguita per nebulizzazione.

GIULIA FUSCONI

Il restauro è stato realizzato a cura della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici della Liguria, Genova.

1) Devo la segnalazione di quest'opera al Parroco di Calizzano, Don Pietro Suffia, cui vanno i miei ringraziamenti.

2) La tela che già il Ratti (R. SOPRANI-C. G. RATTI, *Delle vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi*, Genova 1769, vol. II, p. 36) indica come presente nell'Oratorio di S. Giuseppe presso la Chiesa di S. Donato (Oratorio successivamente inglobato nella Chiesa e venuto a costituire la Cappella di S. Giuseppe) fu rinvenuta nel 1949, staccata dal telaio e arrotolata, nella soffitta della Chiesa. Restaurata nel 1963 dalla Soprintendenza alle Gallerie della Liguria, è stata trafugata dalla Chiesa nel 1974 e ritrovata qualche mese dopo. Trasferita nuovamente presso la Soprintendenza alle Gallerie per ripararvi i danni subiti durante il furto, la tela si trova tuttora in questa sede nell'attesa che possa essere realizzato in S. Donato un impianto antifurto.

3) I membri più importanti della bottega dei Piola sono indicati da M. Newcome, *Paolo Gerolamo Piola*, in *Antologia di Belle Arti*, I (1977), n. 1, p. 37, nota 1. Essi sono, oltre Domenico, i figli Paolo Gerolamo e Anton Maria, Gregorio de Ferrari (che aveva sposato una figlia di Domenico Piola, Margherita) e suo figlio Lorenzo. A questa lista la studiosa aggiunge gli scultori Domenico Parodi, Filippo Parodi e suo figlio Domenico, Bernardo Schiaffino e suo figlio Francesco, l'intagliatore Anton Maria Maragliano, i pittori Pier Lorenzo Spoleti, Giuseppe Palmieri, Gio Lorenzo Bertolotto, Gio Raffaele Badaracco. Sull'argomento cfr. A. Bassi, *La casa dei Piola*, in *Gazzetta di*

Genova, 1921, n. 1, pp. 16-18; O. GROSSO, *La quadreria della casa Piola, in Gazzetta di Genova*, 1921, n. 8, pp. 6-9. E. M. LAGOLI, *The Drawings of Casa Piola*, in *Burl. Mag.*, CVIII (1966), n. 763, pp. 503-510; E. GAVAZZA, *Il momento della grande decorazione, in La pittura a Genova e in Liguria*, Genova 1971, vol. II, p. 283 ss.

4) C. STRINATI, *Pittura genovese del Seicento*, in *Storia dell'Arte*, 24/25 (1975), p. 172, fig. 5.

5) C. STRINATI, *art. cit.*, p. 172.

6) I rapporti fra scultura e pittura a Genova nel decennio 1661-70, sono stati messi in rilievo da E. GAVAZZA, *art. cit.*, p. 227 ss.

7) Particolari analogie sono riscontrabili tra la figura della Vergine nella tela del Piola e la statua della Madonna con Bambino nella Parrocchiale di Chiavari, attribuita a Filippo Parodi (cfr. P. ROTONDI BRIASCO, *Filippo Parodi*, Genova 1962, p. 36 e fig. 14), nella tipologia del viso, dei capelli quasi nascosti dal velo che incornicia il capo e scende sfiorando il lungo e armonioso collo cilindrico; nell'articolarsi del braccio sinistro e della mano che interrompe la curva del corpo, curva che risulta centripeta alla composizione, nella tela, mentre nella statua è centrifuga.

8) Le riscontrate differenze chiaroscurali e cromatiche fra le due tele sono anche da imputare alle loro diverse condizioni di conservazione. Mentre la tela di Calizzano si presenta oggi priva della patina originale (che ha perso in un drastico restauro o che, più verosimilmente, non ha mai avuto) e i colori ne risultano quindi più crudi e chiari, la tela di S. Donato ha, oltre la patina, un considerevole strato di vernice steso in occasione dei due restauri subiti (cfr. n. 2), che ne accentua notevolmente la tavolozza scura e terrosa.

9) Cfr. n. 8.

10) R. SOPRANI-C. G. RATTI, *Delle vite... ecc., Vita di Paolo Gerolamo Piola*, pp. 183-194; per Anton Maria e Gio Battista, cfr. *Vita di Domenico Piola*, pp. 49-50.

11) Per la bibliografia sui tre figli di Domenico, cfr. E. GAVAZZA, *art. cit.*, p. 286 e 293-94.

12) M. NEWCOME, *art. cit.*, p. 37 ss.

13) R. SOPRANI-C. G. RATTI, *op. cit.*, p. 49: (l'opera raff. lo Spirito Santo, che in forma di lingue di fuoco discende sopra gli Apostoli, la qual tavola vedesi nella Chiesa dei PP. Somaschi fuori la porta dell'Erco (la Chiesa della Maddalena?). Un'altra tavola dello stesso argomento ma di composizione dissimile fece egli pure per la Parrocchiale di S. M. delle Grazie.

Nella Chiesa di S. Maria della Sanità sono parimente sue le tavole di S. Teresa e di S. Anna... una pittura della Vergine col Bambino e S. Giovanni Battista... fece sopra una lastra di lavagna e collocò nel portico della propria casa situata nella strada di S. Lionardo.

14) Nella *Descrizione della città di Genova da un anonimo del 1818*, a cura di E. POLEGGI, Genova 1969 (2^a ed. 1974), pp. 45-46, la tela di S. Teresa è collocata sul primo altare di destra della Chiesa, esattamente di fronte alla tela di S. Anna, posta sull'ultimo altare a sinistra. Già F. ALIZERI nella prima edizione della sua *Guida (Guida artistica per la città di Genova)*, Genova 1847, vol. II, parte II, pp. 1058-59) testimonia l'avvenuta sparizione della tela di S. Teresa e lo spostamento di quella di S. Anna in uno dei due primi altari di destra, (presumibilmente nel secondo, dove ancora adesso si trova).

15) Ringrazio la dott.ssa Giovanna Rotondi Terminiello, che mi ha fornito preziosi suggerimenti per l'identificazione dell'autore della tela di Calizzano.

Sull'industria delle copie in casa Piola, cfr. O. GROSSO, *La quadreria...*, *cit.*, p. 6 ss.

16) SOPRANI-RATTI, *op. cit.*, p. 49.

17) O. GROSSO, *art. cit.*, p. 7.

18) E. GAVAZZA, *art. cit.*, p. 286. Nella stessa sede la studiosa attribuisce a Anton Maria la tela raffigurante *Labano promette Rachele a Giacobbe*, nei depositi di Palazzo Bianco, n. 1735.

19) G. MERIANA-C. MANZITTI, *Alta Valle Scrivia, un patrimonio naturale e artistico*, Genova 1973, n. 134.

20) Essi attribuiscono a Anton Maria anche: *Il Matrimonio della Vergine*, nella Chiesa di S. Maria di Castello (attribuito a Domenico Piola da F. ALIZERI, *op. cit.*, vol. I, p. 384); due versioni del *Riposo durante la Fuga in Egitto e La Carità*, nei depositi di Palazzo Bianco; *La Madonna col Bambino fra i SS. Gregorio e Orsola* nella Chiesa dell'Annunziata del Vastato (attribuita a Anton Maria, ma in forma dubitativa, anche dall'Alizeri, *op. cit.*, vol. II, parte I, p. 36); *La Vergine incoronata con S. Giuseppe e S. Bruno* nella Parrocchiale di Celle Ligure (SV); *La Madonna col Bambino e i SS. Giorgio, Antonio Abate e Antonio da Padova*, nella Parrocchiale di Montoggio (pubblicata nell'*Alta Valle Scrivia...* *cit.*, p. 134).

21) SOPRANI-RATTI, *op. cit.*, p. 14.

NOTIZIE SULLA PITTURA A ROMA NEL XVIII SECOLO (1718-1760)

QUESTA RACCOLTA di notizie¹⁾ sulla pittura a Roma durante la prima metà del secolo XVIII è stata estratta dalle pagine di un periodico contemporaneo, il *Diario Ordinario*, pubblicato a Roma da Chracas, e fa seguito alla pubblicazione in questa stessa rivista di una serie dedicata alle opere di scultura (vedi *Boll. d'Arte*, 3-4, 1974, pp. 164-177). Rimando il lettore alla nota introduttiva ivi pubblicata per una breve informazione sulla fonte di queste notizie.

Le notizie qui riportate sono state sistemate in ordine cronologico, con riferimento al numero del fascicolo e alle pagine del Diario, in cui esse appaiono. I brani, nei quali pitture o pittori sono direttamente menzionati, sono stati trascritti interamente, omettendo, beninteso, le descrizioni di quelle opere d'arte, incluse nelle notizie (cioè scultura o architettura) con le quali sono in relazione. Quando più di una notizia tratta la stessa opera i rimandi agli altri numeri di fascicoli appaiono alla fine di ogni notizia. Sono stati anche aggiunti due indici, con riferimento ai numeri dei fascicoli: dei nomi dei pittori e delle località delle opere.

NINA A. MALLORY

1) La ricerca per questa pubblicazione è stata parzialmente sovvenzionata da una borsa di studio della Research Foundation of State University of New York.

DAL DIARIO ORDINARIO D'HUNGHERIA

1718.

No. 166. - 25 giugno, p. 23-24:

"Venerdì festa della Natività di S. Gio: Battista, la mattina in S. Gio: Laterano fu Cappella Papale, e la Santità Sua verso le 12 ore vi si portò in Carrozza con li Sign. Cardinali Paulucci, & Albano per assistervi col Sacro Collegio; terminata la Cappella, ricevé al bacio del Piede li 12 Pittori, che hanno dipinto li quadri de' Profeti, che si sono messi ne' Medaglioni d'intorno la Chiesa, e Sua Santità diede a ciascuno per premio due Medaglie, una d'oro, e l'altra d'argento.

Nomi de' sudetti Pittori:

Luigi Garzi.
Giuseppe Chiari.
Cav. Benedetto Luti.
Francesco Trevisani.
Cav. N. Nasini.
Domenico Muratori.
Gio: Paolo Melchior.
Andrea Procaccini.
Cav. Giuseppe [sic] Ghezzi.
Giovanni Odatii.
Sebastiano Conca.
Marco Benefial. ,,

(Vedere il No. 450).