

PAOLA CESCHI LAVAGETTO

QUALCHE INEDITO AI MARGINI DELLA MOSTRA “ARTE E PIETÀ” DI PIACENZA

Se una piccola mostra sul patrimonio delle Opere Pie piacentine¹⁾ può in qualche modo rispecchiare una situazione più generale della storia artistica locale, si può constatare una volta di più con il Lanzi la mancanza di un ambiente culturale, di una “scuola piacentina”; un “danno che per Piacenza si è convertito in grand’utile”.²⁾

Infatti nell’esplorazione compiuta in questa occasione, che ha arricchito, almeno per alcuni nuclei ancora poco noti, la conoscenza del patrimonio artistico piacentino³⁾ e rivelato alcuni dipinti di sorprendente rilevanza,⁴⁾ si nota la assoluta predominanza di opere provenienti da varie “scuole”; e — almeno fino alla fondazione dell’Istituto Gazzola nel 1771, che costituì l’elemento culturale ricco di stimoli e aggregante, da cui scaturì per tutto l’Ottocento un notevole livello di pittura piacentina⁵⁾ — l’assenza di artisti locali, con poche e rare eccezioni.

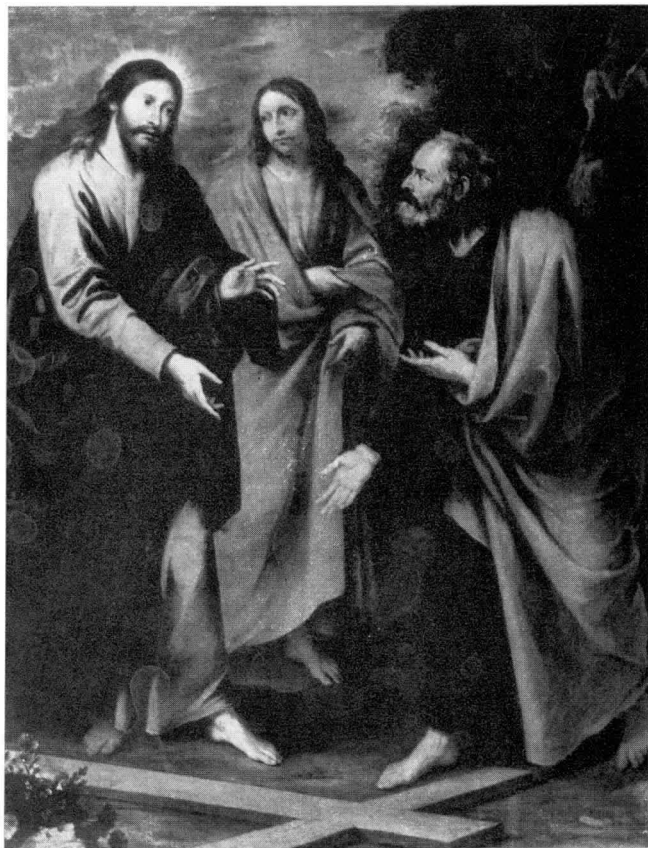
Per avere conferma di ciò basta scorrere, come suggerisce ancora il Lanzi, l’elenco dei pittori che operarono a

Piacenza posto al termine del libro di Carlo Carasi *Le Pubbliche pitture*, pubblicato nel 1780:⁶⁾ “e si dica se altra città è in Italia eccetto le capitali, così ornata da pittori eccellenti di ogni nostra scuola”.⁷⁾

Si possono citare infatti alcuni fatti artistici fondamentali, che andavano crescendo nei primi decenni del Seicento a Piacenza, ove, tra il 1612 e il 1629 il Mochi innalzava i suoi potenti monumenti equestri a Ranuccio e a Alessandro Farnese,⁸⁾ e poco prima sui ponti del Duomo salivano per dipingere l’abside, il presbiterio, la cupola, Camillo Procaccini, Ludovico Carracci, il Morazzone, Guercino.⁹⁾

E sempre nei primi anni del secolo il Lanfranco aveva dipinto la piccola cupola della chiesa distrutta della Madonna di Piazza, e le sue pale per gli altari del Duomo, di San Nazaro, di San Lorenzo,¹⁰⁾ e il cremonese Malosso lasciava in San Francesco la complessa decorazione dedicata alla Vergine.¹¹⁾

A questa ricchezza di stimoli corrisponde una sorta di assenza di risonanza, una specie di incomunicabilità tra



1 — PIACENZA. CHIESA DI SANTA MARIA DELLA PACE
GIOVANNI ANDREA DE FERRARI: VOCAZIONE DI PIETRO E ANDREA



2 — PIACENZA, OSPIZI CIVILI, SALONE — GIOVANNI BATTISTA
MERANO: SVENIMENTO DI MARIA SOTTO LA CROCE



3 - PIACENZA, OSPIZI CIVILI, SALONE
IGNOTO FINE SEC. XVII: ADORAZIONE DEI MAGI

i fatti artistici, che sembrano sussistere episodicamente, senza seguito né influsso locale.

Anche nella seconda metà del secolo, quando più decisa si esercita la volontà della committenza farnesiana, sono ancora artisti forestieri a colmare "il gran vuoto" piacentino. E sui ponti della decorazione del palazzo ducale salgono il genovese Draghi, il veneto Sebastiano Ricci,¹²⁾ mentre con grande pregnanza si esercita la suggestione del gusto scenografico e della pittura prospettica di Ferdinando Bibiena.¹³⁾

Questa episodicità e mancanza di connessione tra opere diverse appaiono chiaramente esaminando nuclei disparati per provenienza come questi in possesso delle Opere Pie, talvolta confluiti da chiese e conventi soppressi, ma più di frequente da donazioni private, acquisite anche in tempi recenti.

Soprattutto in questo caso pare difficile reperire una connessione con la storia artistica piacentina per queste opere, che più facilmente potranno essere considerate come aggiunta e nuova acquisizione al catalogo dei singoli artisti.

Dalla chiesa di Santa Maria della Pace, costruita nel 1589 annessa al convento delle monache benedettine,¹⁴⁾ proviene la pala d'altare con la 'Vocazione di Pietro e Andrea' opera fin qui ignota di Giovanni Andrea De Ferrari,¹⁵⁾ firmata sul retro e datata al 1650 (fig. 1). Si conosceva invece, dello stesso pittore, il dipinto con San Benedetto che si trova nella quadreria dell'Istituto Gazzola.¹⁶⁾

La 'Vocazione' appartiene al periodo maturo dell'artista, dopo il completo distacco dai modi strozzeschi, quando egli giunge a esprimersi in "una linea di naturalezza amplificata in senso barocco, ma pur sempre semplice umanissima",¹⁷⁾ La straordinaria sintesi espressiva delle tre figure grandeggianti, l'essenzialità assoluta del linguaggio sostenuto dalla stesura del colore compatto, avvicinano questo dipinto ai due della Galleria di Parma di soggetto biblico,¹⁸⁾ e all'altro di palazzo Corsini.¹⁹⁾

Se ancora vi si può notare un ricordo di certe drammatiche presentazioni di Van Dyck — si veda ad esempio la testa del Cristo della 'Moneta del Tributo' di Palazzo Bianco, a cui si accosta nella capigliatura sfrangiata, nel tipo fisionomico o nel gesto delle mani qui messo in rilievo dall'impostarsi circolare dei personaggi — l'eliminazione di quasi tutti gli altri elementi, oltre le tre grandi figure umane, la pregnanza di una profonda meditazione, l'adesione tutta particolare alla rappresentazione del reale, sono sigle inconfondibili a Giovanni Andrea.

Un'opera in pubblico questa già in origine, mentre probabilmente sempre in collezione privata si trovava la già nota 'Sacra Famiglia' firmata e datata al 1639 di Luigi Miradori²⁰⁾ e dalla stessa provenienza viene la 'Comunione di San Girolamo' attribuita a Domenico Piola da F. Arisi, che ne assegna l'esecuzione al periodo piacentino tra il 1684 e il 1685.²¹⁾

Ma il ritrovamento più sorprendente in questo gruppo di dipinti genovesi si è rivelata la tela con lo 'Svenimento di Maria sotto la Croce' (fig. 2), su cui durante la pulitura è comparsa la firma di Giovanni Battista Merano e la data 1673.²²⁾ Il dipinto giudicato fin qui²³⁾ opera lombarda della seconda metà del Seicento, appare invece dopo il restauro inconfondibilmente genovese; l'impianto delle scene con il Cristo in diagonale, altissimo sul cielo, può ricordare, pur con un *pathos* drammatico di molto attenuato, il famoso esempio vandyckiano di palazzo Reale; la composizione delle figure in primo piano, in basso, sembra memore della 'Crocifissione' per Sant'Ambrogio del Vouet nella concitazione dei gesti; ma la suggestione più prossima appare derivare dalla rilettura delle grandi opere di Rubens del Gesù da cui deriva il linguaggio del pittore nel momento di questo suo secondo viaggio nei ducati farnesiani, dopo la morte di Valerio Castello.

La suggestione cromatica dell'esuberanza rubensiana si traduce nell'uso di una materia corposa e spesso stesa a grosse pennellate, che risolvono la forma con pochi tratti riconoscibili nei visi, e che percorrono le vesti con un nervoso zigzagare di risalti luminosi sulle pieghe.

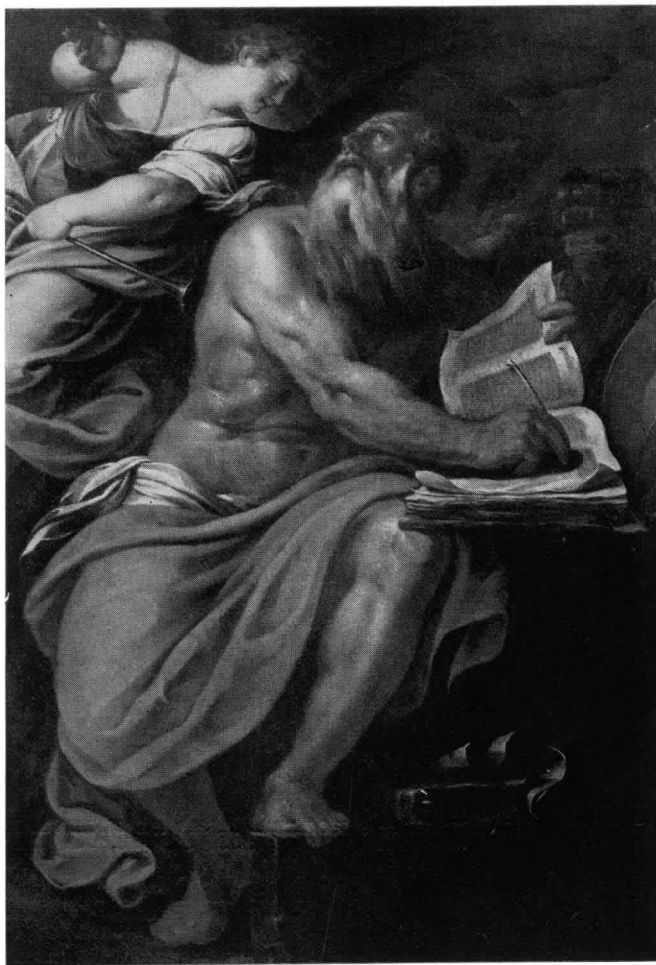
Questa materia nelle opere più tarde, per San Giovanni Evangelista a Parma, le uniche superstiti delle numerose eseguite, a Colorno, a Parma e a Piacenza, ricordate dalle fonti,²⁴⁾ si stempera in stesure più compatte; ma gli stilemi linguistici, il pannello zigzagante, il cangiamento, la teatralità della presentazione tornano a confermare, come già appare qui, un collegamento con il Baciccio, il quale del resto era anch'egli a Parma nel '69 con Gregorio De Ferrari.

Nella stessa antica chiesa interna delle suore, si trova una interessante tela con l' 'Adorazione dei Magi', che potrebbe per certi elementi essere accostata allo stile del Merano (fig. 3). La composizione appare citata da una 'Adorazione' del Castello,²⁵⁾ a conferma dell'appartenenza del dipinto all'ambiente ligure, a cui rimanda pure una suggestione del Van Dyck nella Vergine e nel Bambino. Ma soprattutto, come mi suggerisce E. Riccomini, gli stessi stilemi di un pannello nervoso, la stessa di-

stribuzione dei risalti luminosi a strisce di colore, potrebbero indicare un momento più avanzato dell'attività del Merano, o di un suo diretto seguace.

Queste stesse connotazioni si possono leggere nella 'Incoronazione' della Galleria Nazionale di Parma indicata di recente,²⁶⁾ come modelletto dell'affresco eseguito dal Merano sulla facciata del palazzo del Comune.²⁶⁾ Si riconosce facilmente anche in questo dipinto tardo, eseguito con una certa stanchezza, la stessa materia spessa e corposa, gli stessi stilemi delle pieghe, gli effetti di cangiamenti; e altri particolari come la testa della Vergine, e l'angelo a sinistra appaiono molto simili a quelli appena eseguiti per San Giovanni Evangelista (1684-85).

Alla cultura secentesca lombarda appartengono altri dipinti provenienti anch'essi dal convento delle monache benedettine e ancora conservati negli stessi luoghi: il 'San Girolamo con l'angelo' (fig. 4) assegnato da un cartiglio incollato sul retro a Cristoforo Storer di Costanza, e datato al 1643,²⁷⁾ tutto risentito di quel manierismo giganteggiante diffuso in Lombardia tra Procaccini e Cerano. Il 'Cristo nell'orto degli ulivi' (fig. 5) ancora non reca un nome, ma l'intonazione patetica della scena, soprattutto per la figura del Cristo e la fisionomia dagli occhi incavati, dalla bocca semiaperta da cui traspaiono i



4 - PIACENZA, OSPIZI CIVILI, SALONE
CRISTOFORO STORER: SAN GIROLAMO E L'ANGELO



5 - PIACENZA, OSPIZI CIVILI, SALONE
IGNOTO LOMBARDO: CRISTO NELL'ORTO DEGLI ULIVI

denti, si riferisce agli esempi più intensamente patetici del Cerano, sottolineati dall'incidenza obliqua della luce; ma se ne distacca nell'angelo dal panneggiare più morbido con brani di notevole sostenutezza qualitativa. La datazione, assegnata nel catalogo al XVIII secolo,²⁸⁾ ci sembra debba essere posta verso la metà del secolo precedente.

La tela con 'Ulisse presso la Maga Circe' (fig. 6),²⁹⁾ firmata e datata al 1766, rappresenta un'aggiunta non trascurabile al catalogo di Gaetano Gandolfi; il dipinto inedito, appartiene infatti proprio al settimo decennio del secolo, epoca in cui si conoscevano fin qui pochi dati certi per l'attività dell'artista, e si rivela particolarmente significativo per l'influsso evidentissimo della pittura veneta derivato dal soggiorno del Gandolfi a Venezia da cui era tornato nel 1760. La stretta consonanza stilistica con la 'Liberazione di San Pietro dal carcere', oggi a Stoccarda, nel disporsi delle figure in diagonali divergenti, nel sapiente contrasto tra le forme scomposte a terra e le luminose figure in alto, e soprattutto nell'uso di una cromia esaltata e fluida, conferma indirettamente l'assegnazione a Gaetano del dipinto di Stoccarda fin qui assegnato alternativamente a lui e al fratello Ubaldo, e la datazione alla seconda metà del settimo decennio.³⁰⁾

Un disegno preparatorio perfettamente corrispondente al soggetto si trova al County Museum of Art di Los Angeles (fig. 7).³¹⁾

L'altro dipinto rappresenta 'Achille trascina il corpo di Ettore sotto le mura di Troia' (fig. 8)³²⁾ siglato G.G. e datato 1801: fu eseguito quindi l'anno precedente la



6 - PIACENZA, UFFICIO COMUNALE DI PIANO
GAETANO GANDOLFI: ULISSE PRESSO LA MAGA CIRCE

morte del pittore. Il riferimento che subito si nota riconduce alla tradizione figurativa bolognese di oltre ottanta anni precedente, e cioè a Donato Creti, il cui dipinto dello stesso soggetto³³⁾ passato quasi subito nelle collezioni comunali d'arte, viene citato chiaramente nella composizione semplificata e rovesciata del gruppo centrale, come un richiamo, nel momento dell'urgenza delle problematiche neoclassiche al "novello Poussin" bolognese. Ma pure in una nuova "ragionevolezza" compositiva, in un indubbio minor scatto dell'invenzione, ancora si leggono in questo dipinto splendidi brani di pittorica sensibilità: si vedano le criniere piumose e le code dei cavalli, o il manto spumeggiante, di non dimenticata maestria; e insieme una nuova attenzione alle esperienze più recenti, a cui chiaramente l'artista non partecipa con piena comprensione.

Un contributo settoriale, ma nient'affatto insignificante quindi, viene da questa Mostra alla conoscenza e alla conservazione del patrimonio artistico piacentino.

luglio 1981

1) La mostra *Arte e Pietà*, organizzata dall'Istituto Beni Culturali della Regione Emilia Romagna, con la collaborazione del Comune di Piacenza e della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Parma e Piacenza, inaugurata il 14 maggio 1981 nelle due sedi del Collegio Alberoni e della Chiesa di Sant'Agostino, si è conclusa il 30 giugno.

2) L. LANZI, *Storia pittorica dell'Italia*. Cito dall'edizione Sansoni, Firenze 1968, vol. II, tomo IV, p. 254.

3) Il finanziamento regionale ci ha permesso di organizzare interventi di restauro per una sessantina di dipinti e una decina di opere lignee, un numero davvero inusuale nella normale routine di lavoro di una Soprintendenza.

4) Segnalo in questa nota opere dei secoli XVII e XVIII, epoche maggiormente rappresentate nella mostra, ove erano presenti soltanto due dipinti degli inizi del secolo XV, una 'Natività' (affresco frammentario staccato e rimontato su supporto, cm. 118 x 91,5) e una tavola con 'Santa Chiara e una monaca inginocchiata' (tempera su tavola, frammento di polittico, cm. 86 x 36) provenienti dal convento delle Clarisse, oggi Pio Ritiro Santa Chiara, collegabili al ciclo di affreschi pubblicati da A. Ghidiglia Quintavalle e Carlo Arturo Quintavalle (in *Arte in Emilia*, Parma 1960-61, pp. 38 e 39. Cfr.: *Arte e Pietà*, cit., schede 146-147, p. 125), e nessuno del XVI secolo.

5) Si può a questo proposito consultare il saggio di F. ARISI, *La pittura*, in *Storia di Piacenza*, vol. V, Piacenza 1981, p. 637 e ss.

6) C. CARASI, *Le Pubbliche Pitture di Piacenza*, Piacenza 1780, p. 145 e ss.

7) L. LANZI, *op. cit.*, p. 254.

8) Il Mochi, com'è noto, iniziò il monumento a Ranuccio Farnese nel 1512: il contratto è del 28 novembre (pubblicato da A. Petto-relli, 1926); la fusione per il cavallo avvenne nel 1616 e per il cavaliere nel 1619. Inaugurato nel 1620, i bassorilievi vennero posti *in loco* dopo il 1625.

Il monumento a Alessandro iniziato nel 1621 fu inaugurato nel 1625.

Cito dal recentissimo catalogo: AA.VV., *Francesco Mochi (1580-1654)*, Firenze 1981, e in particolare le schede n. 10, pp. 51-56 e n. 13, pp. 60-64 a cura di M. DE LUCA SAVELLI che riporta la bibliografia aggiornata. Si confronti pure il regesto alla p. 112 e ss.

9) La complessa decorazione dell'abside del Duomo, prima del radicale restauro eseguito nel periodo 1897-1902, era così composta:



7 - LOS ANGELES, COUNTY MUSEUM OF ART
GAETANO GANDOLFI: ULISSE E CIRCE (DISEGNO)



8 - PIACENZA, UFFICIO COMUNALE DI PIANO - GAETANO GANDOLFI: ACHILLE TRASCINA IL CORPO DI ETTORE

al centro nel 1605 era stata collocata una grande tela con il 'Transito della Vergine' (cm. 712 x 448) di Camillo Procaccini (oggi appesa alla retrofacciata) circondata da quattro tele con 'Profeti e Sibille' (oggi nel Vescovado). Nel catino l'artista aveva dipinto l' 'Assunzione' e in una vela della crociera sopra al santuario l' 'Incoronazione'. Ai lati dell'abside erano collocate le due grandi tele con il 'Funerale della Vergine' e il 'Rinvenimento del sepolcro vuoto', di Ludovico Carracci (olio su tela, cm. 665 x 345, oggi nella Galleria Nazionale di Parma); lo stesso artista aveva eseguito due 'Profeti' (oggi sulla retrofacciata) e rappresentato in tre vele della crociera e sull'arcone il 'Paradiso'.

Sulle pareti sotto la crociera il Procaccini dipinse la 'Discesa dello Spirito Santo' e la 'Visitazione', e Ludovico 'La Natività', e l' 'Annunciazione' (oggi nel Vescovado). I lavori erano finiti nel 1609. La decorazione della cupola iniziata nel 1625 dal Morazzone, che eseguì prima della morte solo i profeti Davide e Isaia, fu continuata l'anno seguente dal Guercino (terminata nel 1627) che vi rappresentò 'Sibille', 'Profeti' e 'Storie della Vergine'.

Cfr.: C. CARASI, *op. cit.*, pp. 16-24. Si veda pure AA.VV., *Il Duomo di Piacenza*, Piacenza 1975, p. 109 e ss.

10) Il Carasi (*op. cit.*, pp. 82 e 83) descrivendo e lodando l'ornamentazione della cupola, esprime l'augurio "che non accada qualche disgrazia a queste pitture" le uniche a fresco del Lanfranco a Piacenza; ma la chiesa era già distrutta nel 1841 (L. SCARABELLI, *Guida ai monumenti storici ed artistici della città di Piacenza*, Lodi 1841, p. 21). Tra le pale piacentine del Lanfranco e precisamente la 'Salvazione di un'anima' e la 'Madonna col Bambino e i Santi Carlo e Bartolomeo', per San Lorenzo; 'L'Angelo Raffaele e Satana' (1610) per San Nazaro; 'L'Adorazione del Bambino con

i Santi Francesco e Rustico' per Sant'Andrea, tutte a Capodimonte; il 'Sant'Alessio' e la 'Morte di San Corrado' per il Duomo (oggi a Lione); soltanto il 'San Luca' (1611) dipinto proprio per la Madonna di Piazza, si conserva ancora a Piacenza nella sede del Consiglio Notarile.

11) Si tratta della decorazione della cappella della Concezione, eseguita verso il 1609 secondo un programma dottrinale unitario che collega la pala dell'altare con l' 'Immacolata Concezione', all' 'Incoronazione' dipinta nella volta della cupola, con una iconografia molto singolare.

Cfr.: C. CARASI, *op. cit.*, p. 78; L. SCARABELLI, *Guida...*, 1841, p. 59; G. BUTTAFUOCO, *Nuovissima guida della città di Piacenza*, Piacenza 1842, p. 90.

12) Cfr.: F. ARISI, *Dipinti Farnesiani*, Piacenza 1961, e dello stesso autore: *Quadreria e arredamento del Palazzo Farnese di Piacenza*, Piacenza 1976.

13) Cfr.: A.M. MATTEUCCI, *I palazzi di Piacenza*, Torino 1979, particolarmente alla p. 21 e ss.

14) Cfr.: *Arte e Pietà*, cit., p. 61 e ss.

15) L'indicazione verso la Scuola genovese nei pressi di Orazio de Ferrari si deve a Licia Collobi, nelle schede manoscritte redatte nel 1941, presso la Soprintendenza. L'appartenenza a Giovanni Andrea già avanzata su basi stilistiche, è stata confermata da una scritta sul telaio: 1650 FATTO IN GENOVA DAL SIG. G.A. FERRARI ESPOSTO IN CHIESA S. AGOSTINO 1650.

16) Olio su tela cm. 183 x 143; anch'esso firmato sul telaio sul retro e datato 1670, data probabilmente da assegnare all'uscita dalla bottega e non all'esecuzione, poiché il maestro, morto nel 1669, era da tempo malato, con gli arti rattroppati dalla podagra,

come informa il Soprani (R. SOPRANI, *Vite dei Pittori, scultori e architetti genovesi*, edizione riveduta accresciuta e arricchita di note da C.G. Ratti, Genova 1768, tomo I, p. 266). Ma l'alta qualità del dipinto autorizza a confermare l'autografia e la datazione al periodo tardo dell'attività dell'artista (cfr.: G.V. CASTELNOVI, *La Pittura nella I^a metà del '600 dall'Ansaldo a Orazio de Ferrari*, in *La Pittura a Genova e in Liguria*, Genova 1971, p. 112 e ss.). Pervenne all'Istituto Gazzola dalla donazione Martelli nel 1838. Cfr.: F. ARISI, *Il Museo Civico di Piacenza*, Piacenza 1960, p. 331.

17) R. LONGHI, *Genova pittrice*, in *Paragone*, XXX, 1979, n. 549, p. 23.

18) Si tratta dello 'Scherno di Cam' (inv. n. 220), olio su tela, cm. 171 × 198 e del 'Giuseppe venduto dai fratelli' (inv. n. 227), olio su tela cm. 171 × 198, pervenuti in Galleria nel 1844 per acquisto.

Nel 1771 erano nella collezione del Conte Scutellari (A.O. QUINTAVALLE, *La Regia Galleria di Parma*, Roma 1939, pp. 207 e 208. Il dipinto di Palazzo Corsini rappresenta la 'Giustificazione a Giacobbe'.

19) Cfr.: G.V. CASTELNOVI, *op. cit.*, p. 112 e ss. C. STRINATI, *Pittura genovese del Seicento*, in *Storia dell'Arte*, 1975, p. 170. Il più recente chiarimento per la giovinezza del pittore si deve a F.R. PESENTI, in *Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, l'Officina di Bernardo Strozzi*, Genova 1981, pp. 41 e ss., 57 e ss.

Si confronti pure per un aggiornamento bibliografico il *Repertorio bibliografico per i Beni Culturali della Liguria*, a cura di L. DE GRASSI MALTESE, Genova 1981.

20) Olio su tela, cm. 182 × 134. Pervenne all'Istituto Gazzola nel 1838 dalla raccolta Martelli. Non citata dal Carasi era già nota al Lanzi; pubblicata da M. GREGORI (*Alcuni aspetti del Genovesino*, in *Paragone*, V, 1954, 59, pp. 14 e 22).

Cfr.: F. ARISI, *Il Museo Civico di Piacenza*, Piacenza 1960, pp. 212 e 213.

21) Olio su tela, cm. 200 × 155. F. ARISI, *op. cit.*, 1960, p. 216; e in *Arte e Pietà*, *cit.*, scheda n. 119, p. 104.

22) Olio su tela cm. 200 × 150. In basso a destra si legge la firma: GIO BATTÀ MERANO 1673. La veduta della città di Piacenza a sinistra persuade che l'esecuzione sia avvenuta in questa città. Infatti come si sa dal Soprani il Merano era tornato nel ducato Farnesiano dopo la morte di Valerio Castello (SOPRANI-RATTI, *op. cit.*, tomo II, p. 61 e ss.).

Il primo viaggio, sempre secondo il biografo, doveva essere avvenuto prima della morte di Valerio Castello avvenuta nel 1659, che glielo avrebbe consigliato per studiare Correggio e Parmigianino. La figura artistica del Merano non è ancora completamente chiarita: ma si veda E. GAVAZZA, *L'epoca della Grande decorazione*, in *La Pittura a Genova e in Liguria*, Genova 1971, pp. 217 e 238; e C. MANZITTI, *Valerio Castello*, Genova 1972, p. 63. Per le opere parmensi si confronti la mia scheda in *L'abazia di S. Giovanni Evangelista a Parma*, Parma 1979, pp. 202 e 203. Per la cultura "parmense" del Merano si veda pure: M. NEWCOME, *Notes on G. de Ferrari and the Genoese Baroque*, in *Pantheon*, XXXVII, 1979, p. 142. Quando questo articolo era in stampa sono usciti i contributi di G. CIRILLO - G. GODI, *Un modelletto di G. B. Merano per la sua attività nel ducato parmense*, in *Bollettino dei Musei Civici Genovesi*, II, 1980, nn. 4-5-6, p. 71 e ss. (apparso nel 1981) e di

J. P. MARANDEL, *Giovanni B. Merano a Parma*, in *Paragone*, XXXII, 1981, n. 377, p. 3 e ss.

Per l'aggiornamento bibliografico sul periodo genovese si veda il *Repertorio bibliografico* a cura di L. De Grassi Maltese citato.

Si rimpiange di non aver potuto in questa occasione meglio esaminare e esporre i dipinti genovesi con il 'Convito di Balthasar' e 'Salomone adora gli idoli', giunti all'Istituto Casa Madonna della Bomba dalla collezione Ceresa, che avrebbero forse potuto aggiungere qualche novità per Stefano Magnasco o per il Merano. Cfr.: *Arte e Pietà*, schede nn. 168, 169, p. 145.

23) Nella scheda n. 81 a p. 81 del catalogo della mostra *Arte e Pietà*, *cit.*, redatta da Stefano Pronti, sulla scorta dell'opinione di Licia Collobi (Schede manoscritte, 1941, Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici, Parma).

24) R. SOPRANI - C. G. RATTI, *op. cit.*, p. 61 e ss.

25) Si tratta dell'"Adorazione dei Magi", di collezione privata esposta alla Mostra, *Pittori genovesi a Genova nel '600 e nel '700*, 1969, p. 202, scheda 84. Cfr. pure C. MANZITTI, *op. cit.*, 1972, p. 48.

Cfr.: *Arte e Pietà*, *cit.*, p. 82, scheda n. 82.

26) L'"Incoronazione della Vergine", olio su tela, cm. 138 × 93, inv. n. 1191. G. GODI, in *Gazzetta di Parma*, 14-12-1979, identifica il modelletto in base all'immagine dell'affresco sulla facciata del palazzo del Comune, dipinta dallo Spolverini nella tela con il Corteo del Cardinale Gozzardini verso il Duomo di Parma.

L'affresco, con le quadrature di Francesco Bibiena, venne eseguito nel 1688-89 e non nel '68 come vorrebbe il Soprani-Ratti. (Cfr.: L. SCARABELLI-ZUNTI, *Documenti e memorie*, manoscritto, vol. VI, presso la Soprintendenza di Parma).

L'affresco venne distrutto nel 1760 quando il Du Tillot volle rinnovare l'assetto della piazza. Il modelletto era secondo il Ratti conservato presso di lui.

27) Olio su tela, cm. 165 × 115. Dal cartiglio incollato sul retro, scritto dal suo ultimo proprietario Cristoforo Parma, prima di essere donato alla confraternita della Trinità in Santa Margherita per essere depositato presso gli Ospizi Civili nel 1806, apprendiamo che il dipinto, eseguito a Milano, era stato commissionato dal Marchese Serafini di Piacenza.

Cfr.: S. PRONTI, in *Arte e Pietà*, *cit.*, p. 80, scheda n. 79.

28) Olio su tela, cm. 240 × 160. *Arte e Pietà*, *cit.*, p. 84, scheda n. 87, di Stefano Pronti.

29) Olio su tela, cm. 135 × 93.

Porta la scritta sul retro: IN BONONIA CAIETANUS GANDOLFI 1766; Cfr.: *Arte e Pietà*, *cit.*, p. 154, scheda n. 180. Proprietà dell'E.C.A.; se ne ignora la provenienza.

30) R. ROLI, *La pittura bolognese dal Cignani ai Gandolfi*, Bologna 1977, p. 128.

Cfr.: C. VOLPE, *I Gandolfi*, in *l'Arte del Settecento emiliano. La Pittura*, Bologna 1979, pp. 114 e 117-118.

31) Inchiostro bruno, e acquetta verde scuro. Il disegno la cui fotografia si trova nella fototeca della Biblioteca Hertziana di Roma è contrassegnato nel museo con i nn. 54-12, 13.

32) Olio su tela, cm. 105 × 150. Cfr.: *Arte e Pietà*, *cit.*, p. 156, scheda n. 181.

33) Il Creti dipinse quattro tele con le 'Storie di Achille' nel secondo decennio del Settecento per il Collina Sbaraglia, che le legò al comune di Bologna nel 1744. Cfr.: R. ROLI, *Donato Creti* e scheda n. 103, p. 61 in *L'Arte del Settecento Emiliano. La pittura*, *cit.*.