

MARIA VITTORIA BRUGNOLI

## CONTRIBUTI A GIOVAN BATTISTA GAULLI

**G**IOVAN BATTISTA GAULLI — Baciccio o Baciccia alla genovese — è pittore abbastanza noto perchè occorra una formale presentazione; e tuttavia è uno di quegli artisti per i quali la critica<sup>1)</sup> generalmente non ha creduto opportuno applicarsi ad una particolare indagine, sembrando sufficiente averlo incasellato sotto quella voce "berninismo", nella quale si intendeva individuata — davvero troppo genericamente, e per ciò stesso con scarsa aderenza alla realtà pittorica — la fisionomia intera di un artista del Seicento che, per esser tale, era già quanto mai estraneo ad ogni sommaria e unilaterale classificazione.

Che il Gaulli sia vissuto a Genova fino all'età di 18 anni e che di lì, per la peste del 1657, abbia riparato a Roma ove rimase quasi ininterrottamente fino alla morte, è storia consacrata dalla tradizione dei biografi concordi, nè abbiamo difficoltà ad accettarla: ma dove non si può fare a meno di restare perplessi è dinanzi alla ripetuta affermazione di una discepolanza a Genova presso Luciano Borzone, cui seguì quella ben più determinante, anzi decisiva a detta dei biografi, presso il Bernini a Roma. Tanto più perplessi, per ciò che riguarda l'alunnato genovese, in quanto il Borzone moriva nel 1645 allorchè il nostro pittore aveva appena sei anni. Ma tale scoraggiante constatazione storica è in realtà assai meno negativa di quanto non appaia, rimanendo la segnalazione dei biografi valida e significativa qualora la si intenda come partecipazione del giovane Gaulli a quel mondo, vivo per gli interessi più vari, quale era il mondo della pittura genovese della metà del secolo: l'Assereto era stato scolaro del Borzone, la cui bottega frequentò anche lo Strozzi mentre

vi approdava la pittura lombarda nella triade Morazzone-Cerano-Procaccini.<sup>2)</sup>

Tutto ciò dovette ben valere per il giovane Gaulli assai più di una discepolanza dal mediocre Luciano, modesto ritrattista che neppure in quanto tale avrebbe

potuto dire gran che ad un allievo, poi che era viva e operante a Genova, grazie alla nota e frequentata bottega di Cornelio De Wael, la gloria e la fama dei fiamminghi Rubens e Van Dyck. Il fatto che nell'esposizione di quadri fatta da Cornelio nella propria galleria d'arte a Roma dopo il 1657 figurassero ben otto opere — oltre a numerose stampe — di G. B. Gaulli<sup>3)</sup> fa pensare che il genovese fosse conosciuto ed apprezzato nella bottega fiamminga, che gli fu certo scuola preziosa per la conoscenza di Rubens e di Van Dyck, i quali vi avevano fatto recapito obbligato.<sup>4)</sup> Le esperienze dei fiamminghi — incontrovertibili in tutta la pittura gaulliana — vengono così puntualizzate, e tro-

vano conferma di rara evidenza nel Ritrattino di abate (fig. 1) esposto per la prima volta alla Mostra genovese del 1947, e così impregnato dell'aulica preziosità vandickiana da far pensare ad un'opera della prima attività del pittore;<sup>5)</sup> non impegnando però tale giudizio nessun criterio di "primitività", pittorica, chè anzi il ritratto, basato su accordi di grigi avvivati sapientemente dai delicati tocchi rosati del volto e dalla bianca trasparenza del colletto, dimostra nel pittore una piena coscienza dei propri mezzi e delle loro possibilità espressive. L'ipotesi si tratti di opera ancora fortemente legata all'orbita genovese è del resto convalidata dalla sostenutezza, dalla dignità espressive che rattengono l'aperta dichiarazione psicologica tipica dei ritratti più tardi del



FIG. 1 - GENOVA, GALLERIE - G. B. GAULLI  
RITRATTO DI ABATE



FIG. 2 - ROMA, GALLERIA NAZIONALE - G. B. GAULLI  
RITRATTO DEL CARDINALE NERI CORSINI



FIG. 3 - FIRENZE, UFFIZI - G. B. GAULLI: AUTORITRATTO

Gaulli, e per cui essi sono sempre così vivacemente rappresentativi.<sup>6)</sup>

A definire gli aspetti della ritrattistica valse infatti per il Gaulli l'esperienza di taluni principî usati dal Bernini nel ritrarre;<sup>7)</sup> esperienza che dà luogo, nel caso del genovese, ad una interpretazione estremamente viva ed immediata del personaggio, risolta in precisa caratterizzazione attraverso la briosa resa pittorica, che annota o descrive con estrema efficacia senza impegnare a fondo, però, tutto intero il soggetto. Non meraviglia che tanta larga fama abbiano avuto nel loro tempo i ritratti del Gaulli;<sup>8)</sup> nè che essi aiutassero a salvare il nome dell'autore dal lungo naufragio che sommerse, per la critica, tanta parte della pittura del Seicento: allorchè, cioè, si tendeva a riscattarne qualche elemento vitale appunto nella ritrattistica, là dove nella maggiore "verità", del soggetto si vedeva argomento determinante di più "reali", valori d'arte. La "galleria", del ritratto gauliano — che consta oggi di un numero limitato di pezzi rispetto alla larghissima produzione del pittore, in grande parte dispersa — è così sufficientemente nota: e tuttavia può essere interessante sottolineare la presunzione baldanzosa del giovanile Autoritratto (fig. 3) di Firenze, rappresentativo del proprio tempo come pochi altri per quella preoccupata sonorità di impostazione che si risolve in vacua pompa; o la replica dell'Innocenzo X di Velasquez nella collezione Incisa della Rocchetta a Roma,<sup>9)</sup> istruttivo del cammino che il genovese voleva percorrere dietro l'impulso del Bernini, e che può dare la misura del temperamento del pittore per la reazione in lui provocata dal ricchissimo colore del modello. Ai toni fondi dei rossi si sostituisce pertanto una opposizione di gamme cromatiche rosate, per le quali possa sussistere quella conclusione dei termini formali annullata dalle infinite possibilità pittoriche del colore velasqueziano. È chiaro che il pittoricismo, nella sua più precisa esaltazione del colore in quanto principio di luce — nel quale era possibile pertanto riassumere la realtà intera della forma liberandola da ogni limite disegnativo — come l'avevano inteso solo i veneziani e gli spagnoli, non era comprensibile al genovese, per la sua formazione culturale e insieme per certi particolari intenti stilistici: e, di conseguenza, il pittore si verrà a trovare in una posizione singolare nei confronti dell'arte stessa berniniana, di cui riuscirà a cogliere alcuni degli aspetti essenziali pur risolvendoli poi nel modo più discosto da ogni intenzione dello scultore. Di ciò ho fatto altrove cenno<sup>10)</sup> e tornerò più oltre ad insistervi: interessa adesso presentare ancora un Ritratto, quello del card. Corsini (fig. 2) nella Galleria Nazionale di Roma. È un ritratto, si può dire, ignoto, poi che di solito va indicato frettolosamente come "replica", o "studio",<sup>11)</sup> dell'analogo ritratto nella Galleria Corsini di Firenze: e quest'ultimo nella Mostra fiorentina del 1911 salì decisamente alla ribalta

dell'interesse critico per aver visto la tradizionale attribuzione al Suttermans mutata con quella al Baciccio: <sup>12)</sup> documento incontrovertibile sembrò l'incisione del Guigou, segnata "G. Batta Gaulli de ,,". <sup>13)</sup> Senonchè la paziente calligrafia nella mazzatura della mozzetta appariva a vista estranea alle abitudini pittoriche del Gaulli, rapide ed essenziali nel rendere l'evidenza di un drappo: e la liscia compattezza del volto aristocratico non scevro di aulica dignità induceva ad insistere sulle qualità del pittore di Anversa più che su quelle del genovese

I motivi della vivace ritrattistica gaulliana si ritrovano invece nella tela della Galleria Nazionale, indubbiamente autografa, e un raffronto tra i due ritratti rende ancor più perplessi circa la paternità del quadro fiorentino: qui l'estroso andamento della mozzetta è troncato irrazionalmente in basso, e il colore si distende arido invece che denso e succoso come è tipico del Gaulli. Nè prova sufficiente può esser fornita dell'incisione del francese, dove la precisazione "de (lineavit),," che sostituisce il consueto "pin(xit),," <sup>14)</sup> sta proprio ad indicare che, nella tela in questione, il pittore dovette tener presente un disegno fornito dal genovese per l'incisione.

Dal novero dei ritratti gaulliani dovremo ancora sottrarre il Ritratto di cardinale esposto alla Mostra genovese del 1947 (n. 105) e che dovrà cambiare con quella a Ferdinando Voet <sup>15)</sup> un'attribuzione al Baciccio che appariva invero poco persuasiva per la povera qualità del colore e per l'inerzia descrittiva che caratterizzano la tela. Desidero infine segnalare all'attenzione degli studiosi una tela, esistente presso l'avv. Corrado a Venezia, che le tipiche cadenze formali, la ricchezza degli impasti rosso-granati e bruni rialzati da guizzanti tocchi luminosi denunciano chiaramente come opera del Gaulli: si tratta precisamente di quel Ritratto di papa Alessandro VIII Ottoboni del quale, dopo le precise indicazioni dei biografi, <sup>16)</sup> non si era avuta più notizia e che pertanto apparteneva alla non esigua schiera di ritratti gaulliani di papi e cardinali italiani e stranieri che, forniti numerosissimi dal genovese ritrattista ufficiale alla corte papale, sono poi andati dispersi, spesso sotto errate attribuzioni, in collezioni pubbliche e private lasciando traccia di sè soltanto nella prosa dei biografi o nelle traduzioni che ne fecero gli incisori.

La lezione vandickiana giovò al Gaulli delle tele di soggetto sacro per le sottili armonie grigie, per le eleganti tipologie individuabili, nella prima attività romana, nella Madonna della pala di S. Rocco o nell'angelo a sinistra della pala con S. Ludovico Bertrando (fig. 4), nella chiesa di S. Maria sopra Minerva, <sup>17)</sup> aristocratico paggio dai capelli d'oro; o per quei modi iconografici in cui assommava ad evidenza il sentimentalismo religioso di moda, già noto attraverso il tardo Correggio riecheggiato dal Procaccini e le tele bolognesi (istru-



FIG. 4 - ROMA, S. MARIA SOPRA MINERVA - G. B. GAULLI  
S. LUDOVICO BERTRANDO



FIG. 5 - ROMA, S. NICOLÒ DA TOLENTINO - G. B. GAULLI  
S. GIOVANNI BATTISTA NEL DESERTO (PARTICOLARE)



FIG. 6 - ROMA, GALLERIA NAZIONALE - G. B. GAULLI  
RIPOSO IN EGITTO



FIG. 7 - FIASTRA, S. PAOLO - G. B. GAULLI  
CONVERSIONE DI S. PAOLO

tiva, in tal senso, è la Pietà nella collezione Incisa di Roma, da identificare probabilmente con la tela commessa al Gaulli nel 1667 dal card. Flavio Chigi).<sup>18)</sup> Ma la lezione più propriamente " pittorica ,, di Van Dyck fu compresa dal Gaulli con particolare riguardo al valore mediativo nei confronti del colore di Rubens; del quale il genovese faceva propri gli impasti densi e grumosi, vividi di solida materia cromatica che si conformava plasticamente. E la tipologia rubensiana doveva poi divenirgli familiare, ribadita dagli esempi della scultura del Bernini.

In tale posizione del pittore di fronte al colore fiammingo è già implicita una coscienza dei valori formali in cui interviene, quale sedimento culturale, la tradizione cinquecentesca venerata a Genova negli affreschi di Perino a Palazzo D'Oria e della quale, nel caso specifico, si riconoscevano i termini nel neo-cinquecentismo bolognese, più precisamente reniano. Le analogie tra la giovanile pala dell'Assunta<sup>19)</sup> del Gaulli e la pala del Reni nel S. Ambrogio di Genova permettono di chiarire un aspetto della cultura gaulliana finora, a quanto sappia, trascurato dalla critica e viceversa di grande interesse per intendere la evoluzione stilistica del pittore a Roma, quando cioè interviene il decantato " berninismo ,, . Tanto più che l'assunto bolognese ricorre, giù per la lunga carriera dell'artista, nella sensibilità paesistica

degli sfondi del Battista di S. Nicolò da Tolentino (fig. 5), o della Samaritana al pozzo della Galleria Spada,<sup>20)</sup> o del Riposo in Egitto della Gall. Naz. (fig. 6); o ancora della pala in S. Francesco a Ripa. Là dove il significato del paesaggio carraccesco è rivissuto direttamente e non attraverso le arcadiche elaborazioni romane dell'Albani o del Poussin, con in più certe precisazioni di gusto fiammingo che gli conferiscono calore più intimo di vita: il pittore vi lascia scorrere il suo estro liberandolo dalla preoccupazione del " monumentale ,, che talvolta lo impaccia, e gli sfondi di paese risultano spesso tra i suoi più ispirati brani pittorici, per armonia di colore e schiettezza di ispirazione. E questa scoperta preferenza verso lo sfondo di paese giova anche a controbattere ogni ipotesi di supina acquiescenza da traduttore manuale nei confronti di modelli del Bernini.<sup>21)</sup>

A convalidare l'esperienza dei bolognesi torna qui a proposito la Conversione di S. Paolo (fig. 7) nella parrocchiale di Fiastra,<sup>22)</sup> opera tarda del Gaulli che vi fa abuso di ogni sua acquisita " abilità ,, raggelata in sconcertante " maniera ,, (cfr. lo scorcio del gruppo del Cristo): quel che interessa è vedere come il modello di cui si tien conto sia la analoga composizione di Ludovico Carracci nella Pinacoteca di Bologna e non la versione datane dai disegni berniniani, disegni di cui si serviva invece diligentemente Carlo Pellegrini nella tela

di Propaganda Fide.<sup>23)</sup> Della tela del Carracci aveva dato una replica il Guercino,<sup>24)</sup> replica che non ci è pervenuta ma che è probabile fosse nota al nostro, per certe accentuazioni del partito luministico che si osservano nella tela di Fiastra rispetto al prototipo carraccesco. Effetti di un più deciso contrasto di parti in luce e in ombra — che accresca plastico risalto alla forma — erano stati ricercati dal Gaulli già nel gruppo degli apostoli della pala dell'Assunta, più tardi nel Calvario di Lanuvio e nel S. Francesco Saverio morente in S. Andrea del Quirinale, ove il mezzo luminoso è inteso a porre a fuoco il centro sentimentale della composizione; e per tale particolare accezione l'iniziale impulso caravaggesco si dimostra, ad evidenza, filtrato attraverso il crogiuolo bolognese-romano non altrimenti da quanto era avvenuto per lo stesso Bernini scultore e pittore,<sup>25)</sup> e come servono a dimostrare gli echi in noi suscitati dalla mistica intensità del S. Antonio, proteso nell'adorazione del Bimbo, nella pala della chiesa del Monte Calvario a Porto Maurizio (fig. 8).<sup>26)</sup>

Nè questo insistere sui modelli bolognesi poteva essere frutto di ambientazione nella pittura accademica romana, poi che la adesione a taluni degli "ideali", di quel mondo è per il Gaulli naturale conseguenza e non premessa della propria concezione stilistica.

Posto di fronte al problema del movimento in rapporto alla forma — problema sempre attuale per la pittura genovese, e per il quale non si poteva più accettare l'unica soluzione del chiaroscuro atmosferico di Correggio a causa dell'autorevole affermazione del colore fiammingo — il nostro pittore trova una propria soluzione, consona alle premesse genovesi dello Strozzi e del Castiglione, ponendo l'accento sulla sostanza cromatica del colore, servendosi della luce per rialzarne il timbro ed aumentarne così la capacità dinamica e costruttiva. Mezzo efficace alla chiara definizione plastica e insieme al più violento impulso di moto sarà la pennellata intensa e succosa che, in funzione disegnativa, segna i contorni, accenna il distacco dei piani interni e articola e flette con fantasiosa libertà la forma nello spazio.

Se nella sensuosa compiacenza della materia cromatica nel ricercato edonismo formale il linguaggio figurativo gaulliano implica tutte le premesse del gusto precipuamente decorativo dei genovesi, è indubbio che a definirne la fisionomia valse l'esperienza, concretatasi a Roma, della scultura del Bernini. Esperienza che, proprio grazie a quelle premesse, poteva dar luogo — a differenza di quanti, pittori e scultori, erano attratti nell'orbita del maestro — all'intuizione della riposta realtà coloristica della statuaria berniniana: già nella pala dell'Assunta della coll. Chigi la costruzione a pieno colore e il largo respiro di certe flessioni, la fluida cadenza dei panneggi indicano una profonda conoscenza dei modi figurativi del Bernini; ma la compatta sostanza cromatica, l'impegno messo dalla pennellata a definire servono anche a spegnere

ogni pittorica vibrazione e a ricondurre l'indefinita risonanza spaziale del commosso dinamismo dello scultore alla conclusione ritmica di una linea. Il genovese Gaulli, coetaneo del Piola e di Gregorio De Ferrari, vedeva così la possibilità di sciogliere la tensione drammatica del Bernini in ritmi decorativi, coerente ad una personalità che si conforma ormai nei propri termini essenziali. Nel quadro della pittura tardo-barocca romana questa si immetteva con tutto agio, pienamente accetta per la partecipazione al comune concetto di plastica forma "ideale", e tuttavia salva dal monotono conformismo ufficiale in virtù della essenzialità espressiva del ricco colore.

Per esso si riscatta in lirica emozione anche la genuflessione d'uso del S. Ludovico Bertrando (fig. 4), o l'avvitamento estatico di S. Marta nel bozzetto dell'Accademia Ligustica (fig. 9), piccolo capolavoro



FIG. 8 — PORTO MAURIZIO, CHIESA DEL MONTE CALVARIO  
G. B. GAULLI: MADONNA COL BAMBINO E S. ANTONIO DA PADOVA



FIG. 9 — GENOVA, ACCADEMIA LIGUSTICA — G. B. GAULLI: GLORIA DI UNA SANTA

per la serrata unità compositiva (perduta poi nella redazione definitiva della Gloria della Santa nel soffitto della omonima chiesetta romana)<sup>27)</sup> e per la estrema efficacia raggiunta dal guizzare del colore, usato qua e là con felice espressione di tocco. Sono qualità ben note a chi conosca i bozzetti gaulliani della Galleria Nazionale, e che ritroviamo nella ultima "idea", del pittore per l'Allegoria della Fede (fig. 10) in S. Agnese in Agone: là dove la spirale si compone in armonioso sviluppo di forme, da cui risulta travolto anche il classicismo cortonesco dei bianchi idoli abbattuti. Il significato del bozzetto si perde nell'affresco del peduccio (il più mediocre dei quattro), poi che il ritmo compositivo si spezza nel proposito di maggiore evidenza monumentale e, così frammentato, si esaurisce nel più superficiale giuoco decorativo.

Ad analoghe conclusioni si è condotti dinanzi al bozzetto per la Trinità (fig. 11) nella cappella Altieri di S. Maria sopra Minerva,<sup>28)</sup> o al Riposo in Egitto della

Gall. Nazionale (fig. 6):<sup>29)</sup> la insistente volontà di una forma monumentale secondo i dettami accademici<sup>30)</sup> di cui era codificatore allora Carlo Maratta, di per sé antitetica ad ogni vibrazione di moto — e quindi anche negativa dell'essenziale intento della pittura gaulliana —, riduce ai margini le possibilità dinamiche della pennellata robusta che, privata di intima coerenza, si disciplina in ricercate cadenze disegnando il più futile arabesco. In questi termini la pittura del Gaulli doveva trovare maggiore eco nell'ambiente contemporaneo, dove i modi figurativi del Bernini si conformano in capriccio decorativo e, come tali, tornano infinite volte non solo nella pittura dei vari Borgognone e Odazzi ma in quella medesima del Maratta, e nella scultura del Raggi del Reti o degli altri scultori<sup>31)</sup> che decoravano l'altare di S. Ignazio (ril. con il santo officiante) e la nave maggiore del Gesù, sembra su disegni dello stesso Gaulli:<sup>32)</sup> la cui funzione mediatrice nei confronti del berninismo degli scultori del-

l'ultimo Seicento non è stata ancora presa in considerazione, che io sappia.

Non è infatti a Roma che le più squisite possibilità implicite nella pittura del Gaulli troveranno il proprio punto d'arrivo: nell'Italia settentrionale, donde quella pittura era mossa ed ove la ricondurrà Sebastiano Ricci,<sup>33)</sup> potremo riconoscerne ancora una eco nelle suggestioni formali del Magnasco; o nella flessuosa grazia "rococò", con la quale G. B. Pittoni configura il mondo classico — di origine indubbiamente romana — trasmessogli dagli insegnamenti del Balestra.<sup>34)</sup> Il quale, penso, nel suo soggiorno a Roma dell'ultimo decennio del secolo, poté vedere non solo la conformistica pittura del Maratta, ma quella ben più ricca di qualità del Gaulli.

Il genovese, dal suo canto, non si sottrasse alla suggestione del mondo accademico romano, e in particolare nelle opere degli ultimi anni (dal 1690 al 1709) è possibile ritrovare spunti compositivi sacchiani (cfr. la tela della Nascita del Battista in S. Maria di Campitelli

con l'analogia tela del Sacchi al Prado; o la Predica del Battista di Digione con un disegno sacchiano dello stesso soggetto in collezione privata a Roma) e cortoneschi, del tutto scoperti nell'architettura che fa da quinta al Battesimo di una principessa in S. Andrea del Quirinale, o inquadra con classica grandezza un episodio della Generosità di Scipione (fig. 12) in Palazzo Doria a Genova.<sup>35)</sup> È questa una tela in cui la folla di armigeri e di guerrieri, mondo ben noto nella messa in scena cortonesca, si accorda alla scenografia del candido tempio greco che si affaccia a sinistra; ma la rappresentazione composta e preordinata del gruppo centrale si spezza improvvisa a destra per una robusta energia di forme e di colore, pronta a riaffermare la vitalità della pittura gaulliana nei suoi estremi fondamentali: e fanno pensare al Grechetto gli impasti affocati delle carni nelle figure di destra, o a Van Dyck gli accordi caldi e soffici del gruppo in primo piano a sinistra.

Nella decorazione di soffitti e di volte delle chiese romane, cui dovette la maggiore celebrità e la più duratura fama, al Gaulli dovette ripresentarsi, e con diretto impegno, la premessa della pittura del Correggio. Ne aveva conosciuto a Genova le morbide qualità luminose attraverso i lombardi, e le aveva poi chiarite nello studio che delle cupole correggesche dovette fare a Parma:<sup>36)</sup> ne aveva ritrovati alcuni motivi nel Bernini e il Rubens gli aveva poi riproposto a Fermo, e con variazioni barocche, il tema della Sacra Notte; tema rielaborato dal Gaulli nel Presepe del Carmine<sup>37)</sup> con uno stregato commosso effetto di notturno. Il Presepe del Carmine appartiene ad un momento in cui la pittura correggesca era particolarmente attuale per il nostro, impegnato a concludere la grande decorazione del Gesù: il gruppo d'angeli, precipite in uno scorcio audacissimo nella Natività, si ripete infatti con stretta analogia nel lato destro del catino absidale della chiesa romana;<sup>38)</sup> e ciò è ben chiaro nel bozzetto nella sagrestia della chiesa (figg. 14, 15).

Ricco di brio inventivo e di leggiadria nel volo festante di angeli e puttini da cui si leva aereo l'agnello divino, dimostra un gusto già settecentesco che si compiace della morbida grazia delle membra infantili e delle squisite eleganze formali — quali nella successiva Gloria di S. Ignazio nella medesima chiesa — mentre il colore si impreziosisce di rosa e azzurrini: ma tali qualità sono sorrette da un preciso ritmo che coordina l'agitata flessione dei seni offerenti via via alle angeliche gerarchie che vaniscono nel fondo. E l'illusione spaziale è ottenuta, nel bozzetto come nell'affresco del catino absidale, con la graduazione del mezzo coloristico più che del lieve chiaroscuro alla maniera del Correggio (figg. 13, 16).

L'aerea successione di strati atmosferici delle cupole di Parma — punto d'arrivo della prospettiva quattrocentesca volta ad assicurare la continuità dello spazio architettonico e alla quale, in tal senso, non si sottrae la stessa pittura di decorazione di Pietro da Cortona — si



FIG. 10 - VENEZIA, COLLEZIONE MENTASTI - G. B. GAULLI  
ALLEGORIA DELLA FEDE (BOZZETTO)



FIG. II - ROMA, COLLEZIONE MASSIMO - G. B. GAULLI: TRINITÀ (BOZZETTO)

era già per il Gaulli, nella volta del Gesù, risolta nel rivoluzionario illusionismo barocco del Bernini, la cui pittoresca realtà di masse in movimento annulla la razionalità del termine architettonico a favore dell'irrazionale, rappresentato dall'infinito spaziale.<sup>39)</sup> La Cattedra di S. Pietro, assai meglio delle modeste traduzioni pittoriche dell'Abbatini nella cappella Cornaro,<sup>40)</sup> aveva indicato al Gaulli la via per la più fantastica decorazione che mai genovese avesse realizzato; e la fonte luminosa ricondotta ad un limite della composizione, nella volta del Gesù come nella Cattedra di S. Pietro, ne sposta il centro favorendo il giuoco pittorresco delle ombre e delle luci. L'evidenza delle masse travolte nell'interno della chiesa è schiacciante: non esistono più limiti di spazio e il barocco afferma qui, per la prima volta nella storia della

grande decorazione e con potenza non più raggiunta, il proprio lirico significato di mistica aspirazione all'infinito. Il mezzo per cui si realizza il prodigio è il colore, schiettamente barocco nella sensualistica evidenza che comunica alle cose: l'infinita varietà delle gamme, dagli impasti bruni e rossicci delle parti in ombra ai rossi agli azzurri ai verdi ai gialli solari della sorgente luminosa, crea immediata evidenza alla spettacolare tragedia dei reietti, all'estasi degli eletti; ed è per merito della drammatica concitazione di cui riesce ad animare ogni parte che il gesuitico programma glorificatore di Cristo si trasforma in commossa effusione di fede.

Il Gaulli aveva realizzato il suo più acceso sogno pittorico e la tradizione decorativa si rinnovava nei termini moderni di assoluta libertà fantastica.

1) La bibliografia generale sul Gaulli si può riassumere, dopo le notizie del Pio (Ms. Bibl. Vaticana-Capponiana 257, Roma, 1724, pp. 15-17) e le particolareggiate biografie del PASCOLI (*Le vite*, ecc., Roma, 1933, fac-simile dell'ed. 1730, I, pp. 194-209) e del SOPRANI-RATTI (*Le vite de' pittori, scultori e architetti genovesi*, Genova, 1768-69, II, pp. 74-90) nelle brevi pagine del LANZI, *St. d. pitt. it.*, Milano, 1823, II, p. 266 ss.; nelle citazioni del NAGLER, *Kunstlerlex.*, Monaco, 1837, pp. 46-47, e del MARIETTE, *Abecedario*, ecc., Parigi, 1852-61, II, pp. 286-87; nell'art. di A. PEROTTI in *Arte*, 1916, pp. 207-33, la sola trattazione di una certa ampiezza dedicata all'attività romana del pittore; nelle voci del *Th.-Beck*. (XIII, 1920) e dell'*Enc. Italiana* (1930, a cura di A. BERTINI-CALOSSO). Seguono le pagine del VOSS, *Malerei des Barock in Rom*, Berlin, 1924, pp. 583-84; di E. K. WATERHOUSE, *Baroque Painting in Rom*, London, 1937, pp. 65-68, di valore informativo più che critico; del FOKKER, *Roman Baroque Art*, London, 1938, p. 330 ss. Recentemente il problema della pittura del Gaulli in rapporto all'arte del Bernini è stato acutamente ripreso da L. GRASSI, *Bernini pittore*, Roma, 1945, pp. 50-52. Per le fonti documentarie cfr. IMPARATO, *Doc. sul pittore Baciccio*, in *Arch. st. dell'arte*, 1889, pp. 153-55; V. GOLZIO, *Pitt. e scult. nella chiesa di S. Agnese a piazza*

*Navona*, in *Arch. d'Italia*, II, 1933-34, pp. 302-3; TACCHI-VENTURI, *Le convenzioni tra G. B. Gaulli e il generale dei Gesuiti G. P. Oliva per le pitture della cupola e della volta del Tempio Farnesiano*, in *Roma*, 1935, pp. 147-56; V. GOLZIO, *Doc. artistici sul '600 nell'archivio Chigi*, Roma, 1939, pp. 179, 234, 288, 289, 291, 292; A. GALIETI, *I criteri del restauro di una tela seicentesca*, in *Arte sacra*, 1932, pp. 418-23.

2) Cfr. R. LONGHI, *L'Assereto*, in *Dedalo*, 1926-27, p. 355 ss.

3) Il catalogo dell'esposizione, in data 2 maggio 1667, è pubblicato dal VAES, *C. de Wael*, Roma, 1925, p. 92 ss.

4) A Cornelio de Wael il Rubens inviava dalla Fiandra i suoi quadri destinati a Genova (VAES, *op. cit.*, p. 19); mentre Van Dyck, nel soggiorno italiano del 1621-27, fu ospite dei fratelli De Wael (VAES, *op. cit.*, p. 16; e *Le séjour d'A. van Dyck en Italie*, in *Bulletin de l'Institut Historique belge de Roma*, 1924).

5) Nel *Catalogo* della mostra, n. 106, il ritratto è classificato come "opera appartenente alla maturità dell'artista": le analogie con i ritratti del Bernini o di Mario Chigi — circa del 1666 (IMPARATO, *op. cit.*, p. 153) — o ancora di Camillo e Olimpia Pamphili — di poco posteriori (ivi, pp. 153-55) — e cioè con quel gruppo di opere in cui più dirette appaiono le premesse vandickiane,



persuadono a ricondurre invece il ritratto di abate ad un primo periodo dell'attività dell'artista; e la possibilità di riconoscervi qualche mediazione dei modelli fiamminghi da parte del genovese Carbone (nella ribassata tonalità verdeggiata del fondo) — mediazione non più afferrabile in seguito nella ritrattistica gaulliana — può essere considerata dimostrazione di "priorità", storica nei riguardi dei ritratti romani sopra ricordati.

6) Cfr. i due ritratti di Clemente IX, rispettivamente nella Galleria di San Luca e nella collezione Rospigliosi a Roma; il ritratto del Bernini nella Galleria Nazionale; e il ritratto del card. Leopoldo de' Medici agli Uffizi.

7) Il PASCOLI, *op. cit.*, p. 207, ci dice che lo stesso Baciccio affermava di aver appreso il suo "stile", dal Bernini "il quale nel ritrarre le persone non voleva che stessero ferme e chete, ma che parlassero e si muovessero. Perché giusto in que' moti, e' diceva esser le persone più simili a se stesse",

8) Nel 1666 la fama del Gaulli ritrattista si era già così affermata a Roma, che pur vantava un ritrattista della tempra del Maratta, che lo stesso papa Alessandro VII volle esser ritratto da lui (IMPARATO, *op. cit.*, p. 153; lettera in data 25 dicembre 1666). Gli Estensi chiamarono il pittore a Modena perché fornisse i ritratti dei signori della corte (IMPARATO, *op. cit.*, pp. 153-55); e il PASCOLI (*op. cit.*, p. 207), attesta che "innumerevoli", furono i ritratti da lui eseguiti di cardinali e papi (ne ritrasse sette, da Alessandro VII a Clemente XI) e "di tutti i personaggi che vissero in tempo suo e che capitarono a Roma",. Sui ritratti del Gaulli cfr.: A. VENTURI, *Il ritr. del Bernini nella Gall. Naz. di Roma*, in *L'Arte*, 1900, p. 316; *Di alcune opere d'arte della coll.*

*Messinger*, in *L'Arte*, 1913, pp. 144-48; F. HERMANIN, *Il ritr. barocco romano*, in *La Cultura*, 1921-22, pp. 49-63; U. OJETTI e DAMI, *Il ritr. it. nella mostra di Firenze del 1911*, Bergamo, 1927; *Catalogo della mostra di Roma seicentesca*, 1930, pp. 16-17; M. MASCIOTTA, *I ritratti del Baciccio*, in *Primato*, 15 ottobre 1941.

9) È probabile si tratti di quel ritratto "di papa Innocentio X in tela di 3 palmi", di cui è menzione in una cedola di pagamento dell'archivio Chigi in data 5 giugno 1671 (GOLZIO, *op. cit.*, 1939, p. 291, n. 1411).

10) *Disegni del Baciccio*, in *Arti figurative*, I, 1945, pp. 49-54.

11) C. GAMBA, in OJETTI e DAMI, *op. cit.*, p. 20; WATERHOUSE, *op. cit.*, p. 68.

12) OJETTI, *op. cit.*, p. 20.

13) L'incisione è contenuta nei volumi editi a Roma da Jacopo de' Rossi con le *Effigies, nomina et cognomina* dei cardinali visuti durante il pontificato di Alessandro VII e Clemente IX.

14) Cfr., in proposito, l'elenco dei ritratti del Gaulli noti attraverso le incisioni.

15) Una incisione, nel vol. del De' Rossi, *Effigies, nomina et cognomina S. D. N. Innocentii PP. XI et... cardd. nunc viventium*, permette di identificare il personaggio rappresentato in Felice Rospigliosi, card. il 16 gennaio 1673: l'incisione è sottoscritta "Ferdinand. Voet pinx.",



FIG. 12 - GENOVA, PALAZZO DORIA A VIA GARIBALDI - G. B. GAULLI: GENEROSITÀ DI SCIPIONE

16) SOPRANI, *op. cit.*, II, p. 82.

17) La tela, notata dal TITI nell'ed. del 1674, p. 168, dovette esser dipinta nel 1671 in occasione della canonizzazione del santo (cfr. WATERHOUSE, *op. cit.*, p. 67); per l'iconografia cfr. MÀLE, *L'art religieux après le concile*, Paris, 1932, p. 102.

18) Cfr. documento in data 25 maggio 1667, in GOLZIO, *op. cit.*, 1939, p. 288, n. 2942.

19) È la tela già proprietà Chigi a Castelfusano, pubblicata in *Arti figurative*, *art. cit.*, p. 53, tav. XXII.

20) La palese ispirazione, per la figura del Cristo, agli studi del Bernini per le illustrazioni delle prediche di G. P. Oliva, induceva lo Hermanin ad impugnare, e in favore dello stesso Bernini, la tradizionale attribuzione della tela al Gaulli (*Un probabile quadro di G. L. Bernini*, in *Arte*, 1912, pp. 1-8).

21) Il MARIETTE, *op. cit.*, II, p. 287, affermava: "le Bachiche, étoit la main dont le Bernin se servait pour exprimer en peinture ses pensées neuves et piquantes",

22) La tela è ricordata dal ROMANI, *Guida storico-artistica di Camerino e dintorni*, Terni, 1927, p. 203.

23) Cfr. L. GRASSI, *op. cit.*, p. 35.

24) MALVASIA, *Felsina pittrice*, 1814, II, p. 256.

25) Per i rapporti tra il Guercino e il Bernini cfr. L. GRASSI, *op. cit.*, pp. 25-26.



FIG. 13 - ROMA, CHIESA DEL GESÙ - G. B. GAULLI: ADORAZIONE DELL'AGNELLO (PARTICOLARE DELL'AFFRESCO)

26) Per affinità di stile con le tele ricordate, oltre che per analogie compositive con la pala di S. Francesco a Ripa, la tela di Porto Maurizio — già nella Collegiata, ivi — può datarsi intorno al 1675: il Calvario della Collegiata di Lanuvio è infatti del 1675 (A. GALIETI, *op. cit.*, pp. 418-23), mentre una ricevuta di pagamento del quadro di S. Andrea del Quirinale, in data 20 luglio 1676 (Fondo Gesuitico al Gesù; S. Andrea del Quirinale, filza 865, fasc. 13), permette di fissare a quel medesimo periodo l'esecuzione della Morte di S. Francesco Saverio. Quanto alla pala della Vergine con S. Anna in S. Francesco a Ripa, essa fu allogata al Gaulli dagli stessi Altieri che commettevano al Bernini la statua della Beata Ludovica Albertoni per la medesima cap-

pella (TITI, ed. 1686, p. 40) e, con ogni probabilità, nel medesimo anno 1675; tanto più che per la cornice del quadro il Bernini stesso fornì dei disegni (BRAUER-WITTKOWER, *Die Zeichnungen des G. L. Bernini*, Berlin, 1931, p. 166, tav. 93, a) completando nei cherubi di stucco che si affacciano ai lati della cornice la "invenzione", compositiva della santa in estasi. La pala di Porto Maurizio ha subito recentemente un opportuno restauro a cura della Soprintendenza alle Gallerie di Genova.

27) La decorazione del soffitto della chiesa di S. Marta era compiuta nel 1672, allorché suscitava viva ammirazione in Padre Oliva, generale dei Gesuiti, determinandolo a stipulare col Gaulli il contratto per la decorazione del Gesù (il contratto è appunto in data

1672: TACCHI VENTURI, *op. cit.*, pp. 150-51); ne conferma il TITI, ed. 1674, p. 187, che, parlando del restauro della chiesa del 1673 ad opera di Carlo Fontana, dice che la volta era dipinta con storie della Santa. Dei tre tondi, il centrale presenta la Santa in gloria, i due laterali rispettivamente la Predica della Santa e la Santa con il drago; i tondi sono inquadrati da figure allegoriche. Se l'invenzione generale dell'opera deve certamente riconoscersi al Gaulli, nell'esecuzione si dovrà fare larga parte agli aiuti Albertoni e Troppa, dei quali fa parola il TITI (ed. 1763, p. 170). La critica moderna ne ha tenuto poco conto: così il VOSS (*op. cit.*, p. 587) e l'ANGELI (*Le chiese di Roma*, Roma, 1903, p. 417) riserbano all'Albertoni le 12 figure allegoriche, mentre il PORCELLA (*Una chiesa da ripristinare: S. Marta al Collegio Romano*, in *Osservatore Romano*, 7 luglio 1926) e E. K. WATERHOUSE (*op. cit.*, p. 67) riconoscono, e



FIG. 14 - ROMA, CHIESA DEL GESÙ (SAGRISTIA) - G. B. GAULLI ADORAZIONE DELL'AGNELLO (BOZZETTO)

giustamente, al Gaulli le quattro Virtù attorno al tondo centrale; ma tutti sono concordi nell'attribuire al genovese i tre tondi. Viceversa la grossolana fattura dei due laterali, il colore povero e arido, certe tipiche deformazioni, ne confermano l'attribuzione all'Albertoni e al Troppa (termine di confronto possono essere gli affreschi della volta della nave destra in S. Carlo al Corso): al Gaulli si dovrà pertanto, oltre alle quattro allegorie della Fede, Umiltà, Innocenza e Grazia (per le ultime due cfr. gli schizzi, di mano del Gaulli, su di una busta indirizzata al pittore e conservata nel Kupferstichkabinet di Berlino), il tondo centrale. Quivi l'angelo di sinistra aggrappato ad una nube ripete il motivo della Io del Correggio, motivo caro al Gaulli e che ritornerà, attraverso la variante berniniana del disegno di Lipsia per la Cattedra di S. Pietro (BRAUER-WITTKOWER, *op. cit.*, tav. 828), nel bozzetto per la Trinità di S. Maria sopra Minerva e nella Morte di S. Francesco Saverio in S. Andrea del Quirinale.

28) L'affresco nella lunetta sopra l'altare della cappella, finito allorché Clemente X il 12 agosto 1672 visitava la sua cappella gentilizia di cui aveva curato il restauro (cfr. L. von PASTOR, *Storia dei papi*, Roma, 1932, XIV, p. 643), è oggi perduto per buona parte; il bozzetto, di proprietà Massimo, è ricordato nel catalogo della galleria dell'ottobre 1677 (ORBAAN, *Doc. sul barocco in Roma*, Roma, 1920, p. 520): "un quadro bislungo, lungo palmi 4 in circa, alto palmi 2 incirca: rappresenta la Santissima Trinità di mano del Baciccio",.

29) La tela, già proprietà Chigi, è passata in possesso dello Stato (Galleria Nazionale) e si trova attualmente nella sala Colleoni di Palazzo Chigi a Piazza Colonna. Il soggetto è il medesimo della piccola composizione con la Madonna e il Bambino su fondo di paesaggio nella Galleria di S. Luca.

30) Tale atteggiamento "accademico", sarebbe, secondo il FOKKER, *op. cit.*, p. 328, conseguenza della stanchezza del pittore verso la fine della sua attività: le opere in cui lo andiamo riconoscendo appartengono invece tutte alla piena maturità dell'artista (il Riposo in Egitto può darsi, per le qualità stilistiche, intorno al 1673).

31) Cfr. TITI, ed. 1763, p. 177.

32) SOPRANI-RATTI, *op. cit.*, II, p. 80; TACCHI-VENTURI, *S. Ignazio di Lojola nell'arte dei secoli XVII e XVIII*, Roma, 1929, p. 30, tav. XX; A. E. BRINKMANN, *Barockskulptur*, Berlino, 1917, p. 259.

33) I contatti di Seb. Ricci con la pittura del Gaulli, avvenuti nel soggiorno romano del Ricci durato circa un decennio a partire dal 1686, sono stati avvertiti da tutta la critica più recente: cfr. C. GAMBA, *Seb. Ricci e la sua opera*, in *Dedalo*, 1924-25, pp. 289 e 294; A. MORASSI, *Un libro di disegni e due quadri di Seb. Ricci*, in *Cronache d'arte*, 1926, p. 271; G. FIOCCO, *Pittura veneziana del '600 e '700*, 1929, p. 54; E. ARSLAN, *Appunti su Magnasco, Seb. e Marco Ricci*, in *Boll. d'arte*, 1932, p. 212. A questo proposito può essere interessante osservare come alcuni disegni di Düsseldorf (pubbl. dalla BUDDE, *Beschreib. Kat. der Handzeichn. in der Staatl. Kunstak. in Düsseldorf*, Düsseldorf, 1930, nn. 318 e 320) possano con buone probabilità veder modificata la propria attribuzione al Gaulli con quella a Seb. Ricci.

34) R. PALLUCCHINI, *I disegni di G. B. Pittoni*, Le Tre Venezie, 1945, p. 16.

35) La tela è nota dall'ALIZERI, *Guida di Genova*, 1846, II, pp. 443-44, in Palazzo Doria a via Garibaldi.

36) In una lettera in data 29 dicembre 1666 da Roma alla Corte estense di Modena, che invitava colà il pittore, si dice che questi ha disposto di andare a Modena "et la sua intenzione è per studiare dal Correggio a Parma per poter poi dipingere li Angoli della Cupola di S.ta Agnese"; il viaggio avvenne però solo circa tre anni più tardi, e durò dal marzo al giugno del 1669 (IMPARATO, *op. cit.*, pp. 154-55).

37) Sull'altar maggiore della chiesa; è ricordato nella *Guida della città di Fermo* di V. CURI (Fermo, 1864, p. 59) e pubblicato nell'*Inventario... di Ancona e Ascoli*, 1936, p. 266.

38) La decorazione dell'arcone e dell'abside della chiesa fu iniziata dopo il 20 novembre 1679, allorché cioè il Padre Oliva aveva ottenuta dalla munificenza del Duca di Parma una sovvenzione che gli permettesse di completare l'opera decorativa iniziata (TACCHI-VENTURI, *op. cit.*, 1935, pp. 154-56). Il bozzetto, che è il modello definitivo per l'affresco dell'abside, è di proprietà della chiesa: un bozzetto preparatorio si trova nel Museo di S. Francisco (cfr. FEINBLATT, *Jesuit Ceiling Decoration*, in *The Art Quarterly*, 1947, p. 252, fig. 12). Per la decorazione del Gesù



FIG. 15 - ROMA, CHIESA DEL GESÙ (SAGRISTIA) - G. B. GAULLI ADORAZIONE DELL'AGNELLO (PARTICOLARE DEL BOZZETTO)

cfr. anche K. LANCKORONSKA, *Un monument artistique de la Contre-Réforme*, Varsavia, 1933; ID., *Dekoracja Kosciola "Il Gesù", na tle Rozwoju Baroku w rzymie*, Lwow, 1935.

39) Allorché, comunemente, si ripete essere il Gaulli "erede e continuatore", dell'arte di Pietro da Cortona e il soffitto del salone di Palazzo Barberini l'immediata premessa alla decorazione del



FIG. 16 - ROMA, CHIESA DEL GESÙ - G. B. GAULLI ADORAZIONE DELL'AGNELLO (PARTICOLARE DELL'AFFRESCO)

voltone del Gesù, mi sembra non si intenda proprio il sostanziale significato dell'affresco gauliano: interprete per la prima volta delle aspirazioni di tutta un'epoca, esso sta ad indicare la via nuova da seguire, rompendo con una tradizione che per le mediazioni dei Carracci e del Lanfranco viveva ancora in Pietro da Cortona, e raggiungeva poi nella volta di S. Ignazio di Padre Pozzo le estreme possibilità di "architettura", costruzione illusiva. E se con il termine di "barocco", , , sciolto ormai da ogni implicita negazione qualitativa, vogliamo appunto designare la nuova fisionomia di un'epoca, che segnò la fine del mondo rinascimentale, questo termine, per la storia della pittura decorativa, avrà ragione di apparire identificato con il Gaulli.

40) Per i rapporti tra il Bernini e l'Abbatini cfr. L. GRASSI, *op. cit.*, pp. 44-46.

Ringrazio il dott. Castelnovi, il marchese Giovanni Incisa della Rocchetta, il prof. Luigi Grassi, il prof. Morassi per avermi gentilmente fornite notizie e segnalazioni nel corso delle mie ricerche.

## INDICE DELLE OPERE

### Ariccia.

Pal. Chigi: Beato Giovanni Chigi, olio su tela, doc. di pagamento in data 29 luglio 1672; (GOLZIO, *Doc. cit.*, 1939, p. 291); il 18 dicembre 1671 il Gaulli faceva fare su proprio disegno la cornice per il q. (GOLZIO, *ivi*).

### Ascoli Piceno.

S. Agostino: Morte di S. Fr. Saverio, olio su tela, già nella Ch. di S. Venanzio: è probabile risalga al 1670, anno in cui il santo fu dichiarato comprotettore di Ascoli (CALZINI, *Note sulla pittura in Ascoli nei secc. XVII e XVIII*, in *Rass. bibl. dell'arte it.*, 1900, p. 201; SOPRANI, *op. cit.*, p. 82).

S. Venanzio: Mad. col Bimbo benedicente, nel timpano della cornice già contenente il q. del Gaulli con S. Fr. Saverio (CALZINI, *Ancora di un q. del B.*, in *Rass. bibl.*, 1915, p. 163).

Propr. Merli: Mad. col Bimbo e S. Anna, olio su tela (m. 1,35 x 0,98); nel 1915 la tela era esposta nella Ch. di S. Agostino (CALZINI, *Una tela del B.*, in *Rass. bibl.*, 1915, pp. 162-63). La tela, se deve identificarsi con quella erroneamente attr. a Carlo Maratti con la indicazione "Mad. col Bambino e S. Fr. Romana", nell'*Inv. della prov. di Ascoli*, 1936, p. 225, è un'evidente copia della pala del Gaulli in S. Francesco a Ripa: i caratteri stilistici inducono a riproporre l'antica attribuzione a Ludovico Trasi.

### Berlino.

Kaiser Friedr. Museum: Tobia con l'angelo, olio su tela, sovrapposta (m. 1,01 x 0,33); già coll. Contini-Bonaccossi (*Cat. Mostra della pitt. it., del 600 e 700 a pal. Pitti*, 1922, p. 25; *Beschr. Verzeichniss d. Gemälde in K. Fr. M.*, 1931, p. 182).

### Bologna.

Pal. Zacchia-Rondanini: S. Ignazio presenta la regola al Papa; l'attr., che si deve al Malaguzzi-Valeri (*Pal. Zacchia-Rondanini*, in *Cronache d'arte*, 1928, p. 222), non appare sostenibile.

### Castel Fusano.

Coll. Chigi: Assunta, olio su tela (m. 2,17 x 1,48), circa 1667 (doc. in data 25 maggio di quell'anno; GOLZIO, *Doc. cit.*, 1939, p. 288, n. 2942).

### Deruta.

Pinacoteca: due bozzetti per i pennacchi della cupola del Gesù e bozzetto dell'Adorazione della Croce; provengono dalla racc. di Leone Pascoli (BOCCOLINI, *La racc. di Leone Pascoli nella Pinac. com. di Deruta*, in *Riv. dell'Ist. di arch. e St. dell'arte*, 1941, pp. 137-42).

### Dessau.

Amalienstiftung: L'Olimpo, bozzetto.

### Digione.

Museo: Predica del Battista, olio su tela (m. 1,84 x 1,73), circa 1677; incisa da Bern. Lépicier; proviene da casa di Niccolò Cambiaso a Genova (SOPRANI, *op. cit.*, p. 90; *Cat. du Musée de Dijon*, 1883, p. 10).

### Fermo.

Carmine: Natività, olio su tela (m. 4,20 x 2,05); circa 1679 (V. CURI, *Guida della città di Fermo*, 1864, p. 59).

### Fiastra (Macerata).

S. Paolo: Conversione di S. Paolo, olio su tela (m. 2,30 x 1,70); circa 1690, cfr. tela in S. Maria in Campitelli (R. ROMANI, *Guida storico-artistica di Camerino e dintorni*, Terni, 1927, p. 203).

### Genova.

Accademia Ligustica: Gloria di una santa, olio su tela (m. 0,41 x 0,36); prima del 1672 (*Cat. della Mostra del 600 e 700 in Liguria*, 1947, n. 107); studio per il tondo centrale del soffitto della Chiesa di S. Marta.

Collez. Pittaluga: Gloria di S. Ignazio, bozzetto per l'affresco nel Gesù (m. 0,66 x 0,42). (LABÒ, *Un altro bozzetto del Baciccio*, in *Arte*, 1922, pp. 109-11).

Pal. Cambiaso, via Garibaldi: due tele con le quattro stagioni (RATTI, *Instruz. di Genova*, 1780, I, p. 285; GROSSO, *Decoratori genovesi*, 1921, p. 9).

Pal. Doria a Via Garibaldi: Generosità di Scipione, olio su tela (m. 1,70 x 1,35); ultimi anni dell'attività del pittore (ALIZERI, *Guida di Genova*, 1846, II, pp. 443-44).

Pal. Durazzo-Pallavicini: S. Francesco (SUIDA, *Genova*, 1906, p. 189).

Pal. Gavotti: Visione di S. Ignazio.

Pal. Reale (già Durazzo): S. Gerolamo e S. Andrea, sovrapposte (LABÒ, *I palazzi e le ville che non sono più del re, il pal. di Genova*, 1921, p. 92).

Pal. Rosso: Bambino Gesù seduto su nuvole, olio su tela (m. 1,20 x 0,90). (ALIZERI, *op. cit.*, II, p. 397; JACOBSEN, *Repert. f. Kunstwiss*, 1911, p. 195; GROSSO, *Cat. delle gall. d'arte del comune di Genova*, 1931, p. 56).

Pal. Spinola (piazza Pellicceria): Nascita di Cristo, bozzetto (ALIZERI, *op. cit.*, I, p. 472; VOSS, *op. cit.*, p. 586). La tela non risulta esistente nella collezione.

### Lanuvio.

Collegiata: Il Calvario, olio su tela (m. 2,25 x 1,68), dat. 1675. (GALIETI, *op. cit.*, pp. 418-23).

### Macerata.

Pinacoteca comunale: Testa d'uomo barbato (n. 18, m. 0,45 x 0,36) "Maniera del Gaulli", (SERRA, *Gall. Comunali delle Marche*, s. a., p. 134).

### Nantes.

Museo: Martirio di S. Cecilia, olio in tela (Voss, *op. cit.*, p. 586).

### Nemi.

Collez. Eugenia Ruspoli: S. Nicola da Bari, bozzetto per la pala in S. Maria Maddalena a Roma.

### Palmaro (Genova).

N. S. Assunta di Prà: La Vergine con il Bambino, il Battista e S. Erasmo, olio su tela; l'attr., proposta dal *Cat. della Mostra dei pittori genovesi del' 600 e 700*, 1938, p. 77, lascia dubbiosi per le mediocri qualità del quadro: l'assenza di una chiara fisionomia stilistica potrebbe far pensare ad un'opera assai giovanile nell'orbita della bottega del Borzone.

### Porto Maurizio.

Chiesa del Monte Calvario (già nella Ch. degli Osservanti, capp. Guarnieri): Madonna col Bambino e S. Antonio da Padova, olio su tela, circa 1675 (RATTI, *Istruzione di Genova*, 1780, II, p. 25; BERTOLLOTTI, *Viaggio nella Liguria*, 1834, I, p. 292).

### Roma.

Gesù: Affreschi, 1672-1683: cupola. (l'Eterno, il Cristo e la Vergine in gloria), nel 1674 era già affrescata; quattro peducci (i patriarchi, i profeti, gli evangelisti, i padri della chiesa), due dei peducci vennero scoperti il 3 marzo 1676; voltone (Trionfo del nome di Gesù), il 31 dicembre 1679 l'affresco veniva scoperto; arco del presbiterio (Gloria d'angeli), dopo il 1679; catino absidale (Adorazione dell'Agnello), dopo il 1679; volta della capp. di S. Ignazio (Gloria del santo), dopo il 1679 (PASCOLI, *op. cit.*, p. 202; TACCHI-VENTURI, *op. cit.*, pp. 147-56). Sagristia: Modello per la decorazione del catino absidale.

S. Agnese in Agone: Quattro allegorie, affreschi nei pennacchi della cupola, 1668-71 (PASCOLI, *op. cit.*, p. 199; GOLZIO, *op. cit.*, 1933-34, pp. 302-03).

S. Andrea del Quirinale: Morte di S. Francesco Saverio, olio su tela, 1676; inc. da B. Farjat (Doc. nell'Arch. del Fondo Gesuitico

- al Gesù: S. Andrea del Quirinale, f. 865, fasc. 13; TITI, ed. 1686, p. 271; PASCOLI, *op. cit.*, p. 202; WATERHOUSE, *op. cit.*, p. 66, data il q. 1675-86).
- Predica del santo, olio su tela, 1707-09 (PASCOLI, *op. cit.*, p. 205; TITI, ed. 1763, p. 302); della tela esiste al Louvre un disegno del francese Angot (sec. XVIII) con la dizione "Predication de Saint Philippe de Néri d'après Carlo Maratta (?)", (*Ind. gén. des Dessins du Louvre*, I, Paris, 1907, n. 66).
- Il santo battezza una principessa, olio su tela, 1707-09 (cfr. bibl. precedente).
- SS. Apostoli: Trionfo dell'ordine di S. Francesco, affresco del soffitto, 1707 (PASCOLI *op. cit.*, p. 205; TITI, ed. 1763, p. 314; SANTILLI, *La basilica dei SS. Apostoli*, 1925, p. 56).
- S. Francesco a Ripa: La Vergine col Bambino e S. Anna, olio su tela, circa 1675 (PASCOLI, *op. cit.*, p. 202; TITI, ed. 1686, p. 40).
- S. Margherita: Immacolata Concezione, olio su tela, 1680-85 (SOPRANI, *op. cit.*, p. 81; TITI, ed. 1686, p. 35).
- S. Maria in Campitelli: Nascita del Battista, olio su tela; circa 1692 (PASCOLI, *op. cit.*, p. 203; FERRAIRONI, *S. Maria in Campitelli*, Roma, 1934, pp. 61, 65).
- S. Maria Maddalena: S. Nicola da Bari, olio su tela, 1697-98 (*Descrizione di Roma moderna*, 1697, p. 440).
- S. Maria sopra Minerva: S. Ludovico Bertrando in estasi, olio su tela, circa 1671; inciso da Bern. Baleu (Ballieu). (PASCOLI, *op. cit.*, p. 200; TITI, ed. 1674, p. 174).
- La Trinità, affresco, circa 1672 (PASCOLI, *op. cit.*, p. 200; TITI, ed. 1674 pp. 168, 174).
- S. Maria di Montesanto: sagristia della capp. Montonio: Spirito Santo in gloria e putti con i simboli della Passione, affreschi nel soffitto, circa 1692 (TITI, ed. 1763, pp. 396-87; PORCELLA *Iscrizioni delle chiese di Roma*, Roma, 1869-84, IX, n. 397).
- S. Marta: Affreschi nella volta: Gloria della santa, tondo centrale; Allegorie della Fede, Umiltà, Innocenza e Grazia, attorno al tondo stesso; circa 1672 (PASCOLI, *op. cit.*, p. 200; TITI, ed. 1674, p. 187). I due tondi laterali e le relative figure allegoriche debbono l'esecuzione ad aiuti.
- S. Nicolò da Tolentino: S. Giov. Battista nel deserto, olio su tela (m. 3 × 1,50), circa 1670-71 (PASCOLI, *op. cit.*, p. 200; TITI, ed. 1674, p. 364). Un termine di raffronto per la datazione ci è dato dalla tela del Beato Giovanni Chigi nel deserto, collez. Chigi, Ariccia.
- S. Rocco (sagrestia): Madonna di S. Rocco, olio su tela, circa 1665 (ALVERI, *Roma in ogni stato*, Roma, 1664, non ricorda il quadro; PASCOLI, *op. cit.*, pp. 198-99; TITI, ed. 1674, p. 428).
- S. Teodoro: S. Trosimo, o S. Giuliano, olio su tela, prima del 1707 (PASCOLI, *op. cit.*, p. 205; TITI, ed. 1763, p. 206; NIBBY, *Roma nell'anno 1838*, Roma, 1839, pp. 736-7). Nel 1861 (RUFFINI, *Guida di Roma*, 1861, p. 62) la tela si trovava al suo posto sull'alt. a sinistra, ove è stata sostituita con un S. Ludovico: l'Angeli (*Le chiese di Roma*, 1903, p. 579) ha creduto identificare il S. Giuliano nella tela sull'alt. a destra, dedicato a S. Crescentino, la cui pala si conosceva come dovuta a Giuseppe (PASCOLI, *op. cit.*, II, p. 199 ss.; TITI, ed. 1763, p. 206) o a Pier Leone (*Th. Beck.*, 1920 s. v.) Ghezzi. La tela attualmente sull'alt. a destra presenta un santo che trafigge il drago con la lancia, e cioè S. Crescentino, patrono di Urbino, secondo la iconografia tradizionale: mancando d'altra parte elementi determinanti per l'attr. al Gaulli (la tela, mediocre di qualità, ha un colore spento ed arido) è opportuno concludere con l'identificarvi la pala del Ghezzi. Non ho notizia della tela del Gaulli.
- Vaticano, pinacoteca: Angeli musicanti, bozzetto, olio su tela, (m. 0,49 × 0,98); attr. al Lanfranco (*Rendiconti della Pontificia Acc. Romana d'Archeologia*, vol. XVIII 1942, p. 284). Appartiene al periodo dell'attività del Gaulli nel Gesù: cfr. Gloria di S. Ignazio; Gloria d'angeli, nell'arco del presbiterio.
- Ivi, magazzino, Studio per angelo, n. 752.
- Collez. Capitolina: Putto con impresa di Giulio Gaulli, olio su tela (m. 0,97 × 0,74), 1686 (INCISA DELLA ROCCHETTA, *Un nuovo q. del B.*, in *L'Urbe*, V, 1940, n. 5).
- Direz. Gen. del Fondo per il culto: Allegoria della Prudenza, bozzetto per la decoraz. di S. Agnese.
- Gall. Nazionale: due allegorie (Fortezza, Prudenza), bozzetti per la decorazione di S. Agnese.
- Gloria di S. Ignazio, bozzetto per la capp. del santo al Gesù.
- Riposo in Egitto, olio su tela (m. 2,20 × 1,56); in deposito a pal. Chigi, p.zza Colonna, Sala Colleoni; circa 1673.
- Gall. S. Luca: Riposo in Egitto, olio su tela, circa 1673; è lo stesso soggetto della tela della Gall. Naz. (GOLZIO, *Gall. e collez. dell'Acc. di S. Luca*, 1939, pp. 8, 44).
- Nascita del Battista, bozzetto per la pala in S. Maria in Campitelli, olio su tela (GOLZIO, *ivi*, p. 52).
- Gloria di angeli, bozzetto, olio su tela, n. 152 (GOLZIO, *ivi*, p. 17).
- Gall. Spada: Cristo e la Samaritana, olio su tela (m. 0,738 × 0,607); è stata tolta di recente un'aggiunta ottocentesca che ingrandiva la tela), circa 1677; in quell'anno fu pubbl. l'illustrazione berniniana della Predica di Cristo, cui la tela si ispira (POLLAK, in *Kunst-Kronik*, 1912, n. 38, pp. 596-99; PORCELLA, *Le pitture della gall. Spada*, 1932, p. 131).
- Trionfo del Nome di Gesù, bozzetto per il voltone del Gesù, olio su tela (VOSS, *op. cit.*, p. 587 "nella gall. Nazionale"; PORCELLA, *op. cit.*, p. 182).
- S. Francesco in estasi, olio su tela; l'insostenibilità dell'attr. era già notata dal PORCELLA, *op. cit.*, p. 175.
- Pal. Chigi, p.zza Colonna, Salone d'Oro: Diana ed Endimione, olio su tela ovale (già nel pal. Chigi ai SS. Apostoli); 1668 (GOLZIO, *Doc. cit.*, 1939, pp. 14 e 74, n. 3738; P. DE SEBASTIANI, *Viaggio curioso de palazzi e ville... di Roma*, Roma, 1683, p. 21).
- Sala Colleoni: Mosè ritrovato dalla figlia del Faraone, olio su tela; l'attr. di WATERHOUSE, *op. cit.*, p. 67 è insostenibile; per la tela è stato fatto il nome di Donato Creti (?).
- Propr. Eredi Bernini: Il sangue di Cristo, olio su tela; dalla analoga composizione del Bernini incisa dallo Spierre: nella cerchia del Gaulli (BRAUER-WITKOWER, *op. cit.*, p. 166, n. 4; GRASSI, *op. cit.*, p. 49).
- Propr. Incisa della Rocchetta: Pietà, olio su tela, 1667 (GOLZIO, *op. cit.*, 1939, p. 288, n. 2942).
- Propr. Massimo: Trinità, olio su tela, bozzetto, per l'affr. nella capp. Altieri in S. Maria sopra Minerva; circa 1671 (ORBAAN, *op. cit.*, p. 520).
- Propr. Palumbo: Gloria di S. Ignazio, olio su tela, bozzetto per l'affr. nella volta della cappella del santo al Gesù (PEROTTI, *art. cit.*, in *Arte*, 1916, p. 223).
- Propr. Rospigliosi: Giovane con cane, olio su tela (m. 2 × 1,50) circa 1670 (LAFENESTRE-RICHTENBERGER, *Rome*, 1905, p. 250).
- Propr. privata: L'Angelo e Tobia, olio su tela (GRASSI, *op. cit.*, p. 52, fig. 89).
- Propr. privata: Arca di Noè, olio su tela, bozzetto (GRASSI, *op. cit.*, p. 51, figg. 86-87): l'attr. non è del tutto persuasiva.
- Due figure di santi, olio su tela, bozzetti; le figure sono incluse entro una cornice a semicerchio.
- Rouen.
- Museo: Assunzione della Vergine.
- S. Francisco
- Museo: Adorazione dell'agnello, bozzetto per l'affr. nell'abside del Gesù (FEINBLATT, *art. cit.* in *The Art Quarterly*, 1947, pp. 252-53, fig. 12).
- Venezia.
- Propr. Mentasti: Allegoria della Fede, olio su tela (circa m. 0,80 × 0,60); bozzetto per uno dei peducci in S. Agnese in Agone.
- Vienna.
- Gemäldegalerie: L'evangelista S. Matteo e S. Grisostomo, bozzetto (m. 0,33 × 0,345). (*Gemäldegal. in Kunst. Ms.*, Wien, 1924, pp. 22-23, fot. 52), l'attr. è stata opportunamente sostituita con quella ad A. Carlone. (*Kat. d. Gemäldegal.*, Wien, 1938, p. 31, n. 599 a).
- Coll. Czernin: Sacra Famiglia in un paesaggio, olio su tela (*Kat. d. Gemäldegal. d. Graf. J. Czernin*, Wien, s. a., p. 4, n. 11).
- Ivi: Cristo e Giovanni bambini (PARTHEY, *Deutscher Bildersaal*, 1863, I).
- Würzburg.
- Museo dell'Università: Baccanale, sotto il nome di Poussin (VOSS, *op. cit.*, p. 587). Deve forse identificarsi con il "quadro in tela d'Imperatore, bislungo", ricordato nella *Nota dei quadri* posseduti da mons. G. M. Lancisi, pubbl. dal CAMPORI, *Racc. di cat. e inv. inediti...*, Modena, 1870, p. 513.

RITRATTI

- Innocenzo X, olio su tela; replica dal ritr. del Velasquez nella gall. Doria; propr. Incisa della Rocchetta, Roma.
- Alessandro VII, olio su tela (m. 0,90 × 0,76); originale, circa 1666; già coll. Messinger, Monaco (IMPARATO, *art. cit.*, p. 153; D'ACHIARDI, *La coll. Messinger*, Roma, 1910, pp. 39-41).
- replica: pal. Chigi, Ariccia (WATERHOUSE, *op. cit.*, p. 68); la tela non risulta nella collezione.
- replica: propr. Chigi, Castel Fusano; la tela è una mediocre copia di scuola.
- replica: pal. Chigi a p.zza Colonna, Roma (VOSS, *op. cit.*, p. 587); l'opera non risulta esistente nel palazzo.
- replica: Museo di Stoccolma (VOSS, *op. cit.*, p. 587).
- Clemente IX, olio su tela (m. 0,75 × 0,63); originale, 1667-69; inciso da B. Farjat; Gall. di S. Luca, Roma (PASCOLI, *op. cit.*, p. 207; SOPRANI, *op. cit.*, p. 85).
- olio su tela; originale, 1667-69, coll. Rospigliosi, Roma (PASCOLI, *op. cit.*, p. 207; SOPRANI, *op. cit.*, p. 85).
- replica del ritr. Rospigliosi; collez. Chigi, Ariccia.
- replica del ritr. della gall. di S. Luca; già coll. Pallavicini (*Cat. della Mostra di pitt. it. del 600*, gall. Palma, Roma, 1944-45, n. 12); copia di scuola.
- Innocenzo XI, olio su tela; gall. di S. Luca, Roma (A. VENTURI, in *L'Arte*, 1913, p. 147; *Th. Beck.*, 1920, s. v.); è una replica di scuola dell'originale, oggi perduto e inciso da B. Farjat, ricordato dal PASCOLI, *op. cit.*, p. 207 e dal SOPRANI, *op. cit.*, p. 85.
- Alessandro VIII, olio su tela; originale, 1689-91, propr. avv. Corrado, Venezia (SOPRANI, *op. cit.*, p. 82).
- Clemente XI, olio su tela; pal. Giraud-Torlonia, Roma (PASCOLI, *op. cit.*, p. 207; SOPRANI, *op. cit.*, p. 85).
- Card. Albani, poi Clemente IX, olio su tela, inciso da A. Clouwet; Karlsruhe.
- Card. Caprara, olio su tela; el. card. nel 1706; coll. princ. Massimo, Roma.
- Card. Neri Corsini, olio su tela; originale, 1668-1672; Gall. Nazionale, Roma.
- olio su tela; inc. dal Guigou "G. Batta Gaulli de,,"; gall. Corsini, Firenze (GAMBA, in *Il ritr. it.*, 1927, p. 20; WATERHOUSE, in *Il ritr. it.*, 1927, p. 20; *op. cit.*, p. 68), l'esecuzione si deve probabilmente al Suttermans.
- Card. Gian Franc. Ginnetti, olio su tela, el. card. nel 1681; inc. da Arn. Westerhout; coll. princ. Massimo, Roma; copia? (*Cat. mostra di Roma seicentesca*, 1930, pp. 16-19).
- Card. Leopoldo de' Medici, olio su tela (m. 0,732 × 0,596), originale, circa 1675; gall. Uffizi, Firenze (O. H. GIGLIOLI, in *Riv. d'arte*, 1909, p. 337).
- Card. Felice Rospigliosi, olio su tela (m. 0,76 × 0,60); coll. Gropallo, Genova (*Cat. Mostra della pitt. del 600 e 700 in Liguria*, 1947, n. 105); è opera di Ferdinando Voet.
- Card. G. B. Spinola seniore, olio su tela (m. 0,80 × 0,68); el. card. nel 1681; originale, inciso dal Blondeau; coll. march. Spinola di Lerma, Genova (SOPRANI, *op. cit.*, p. 87; RATTI, *Istruzione di Genova*, 1780, I, p. 292; *Mostra di pitt. genov. del 600 e 700*, cat., 1938, n. 91).
- Due cardinali (incogniti); coll. Spinola, piazza Pellicceria, Genova. (*Catalogo dei q. esistenti nel palazzo*).
- Cardinale (incognito), olio su tela; vendita Eredi Solinas (*Cat. di vendita*, Roma, 1936, n. 71, tav. III); l'attr. è oltremodo dubbia.
- Cardinale (?) (incognito); olio su tela (m. 0,45 × 0,35); coll. prof. Scarpitti, Roma (*Collez. Alfa* 1932, p. 132); l'attr. di A. Venturi, non è accettabile.
- Cardinale (incognito), olio su tela; gall. Spada, Roma (GAMBA, in *Il ritr. it.*, 1927, p. 19; VOSS, *op. cit.*, p. 326; PORCELLA, *op. cit.*, pp. 129-30, 173-75; WATERHOUSE, *op. cit.*, p. 68); è opera fiamminga, forse del Rubens, come già suggeriva il *Cat. Mostra di Roma seicentesca*, 1930, p. 17.
- replica, propr. march. Theodoli, Roma (DE GREGORI, in *Capitolium*, 1930, pp. 329, 333).
- Abate, olio su tela (m. 0,72 × 0,62); originale; Gallerie Comunali, Genova (*Cat. Mostra pittura 600 e 700 in Liguria*, 1947, n. 106); opera giovanile.
- Prelato, olio su tela (m. 0,405 × 0,33); pinacoteca, Napoli (n. 196), attr. a P. Mignard; l'attr. al Gaulli è dovuta a C. Ricci (A. DE RINALDIS, *Cat. della pinacoteca*, Napoli, 1928).

- Autoritratto, olio su tela (m. 0,66 × 0,49); originale, circa 1670, inc. da P. Campana; gall. Uffizi, Firenze (CAMPIGLIA, *Museo Fiorentino*, Firenze, 1752-62, III, p. 295; O. H. GIGLIOLI, *art. cit.*, 1909, p. 337).
- Gian Lorenzo Bernini, olio su tela, originale, circa 1666; inciso da Arn. Westerhout. già coll. Geymüller, Londra (IMPARATO, *art. cit.*, p. 153; FRASCHETTI, G. L. *Bernini*, 1900, p. 435).
- replica, gall. S. Luca, Roma (FRASCHETTI, *ivi*).
- replica, coll. Andreozzi, Roma (FRASCHETTI, *op. cit.*, p. 429; BRAUER-WITTKOWER, *op. cit.*, pp. 17-18, n. 5).
- olio su tela, originale; gall. Nazionale, Roma (A. VENTURI, *art. cit.*, in *L'Arte*, 1900, p. 316; D'ACHIARDI, in *L'Arte*, 1908, p. 381).
- Don Mario Chigi, olio su tela, originale, circa 1666; già coll. Messinger, Monaco (IMPARATO, *art. cit.*, p. 153; D'ACHIARDI, *La coll. Messinger*, Roma, 1910, pp. 39-41).
- replica, pal. Chigi, Ariccia (WATERHOUSE, *op. cit.*, p. 68); non risulta esistente nel palazzo.
- Don Camillo Pamphili, olio su tela (m. 0,73 × 0,60); circa 1667, originale?; inc. da von Vischer; coll. Doria-Pamphili, Roma (GAMBA, in *Il ritr. it.*, pp. 20-21).
- Olimpia Pamphili, olio su tela (m. 0,74 × 0,60); circa 1667, originale, coll. Doria-Pamphili, Roma (IMPARATO, *art. cit.*, pp. 153-55; GAMBA, in *Il ritr. it.*, p. 21).
- replica, gall. Nazionale, Roma (WATERHOUSE, *op. cit.*, p. 68); copia tarda.
- replica, gall. Pitti, Firenze (O. H. GIGLIOLI, in *Riv. d'arte*, 1909, p. 338); attr. a scuola di Van Dyck.
- replica, pal. Borghese, Roma (WATERHOUSE, *op. cit.*, p. 68).
- replica, pal. Chigi, Ariccia (WATERHOUSE, *op. cit.*, p. 68); copia mediocre.
- replica, museo, Verona (WATERHOUSE, *op. cit.*, p. 68).
- Princ. di Francavilla; castello, Berlino (PARTHEY, *op. cit.*).

OPERE DISPERSE

- Assunzione, tela (palmi 7 × 5); prima del 1667; n. 31 *Catalogo nell'Inventario dei beni di C. De Wael*, in data 2 maggio 1667 (cfr. WAES, C. *De Wael*, 1925, p. 92 ss.).
- Abram con suo figliolo, tela (palmi 8 × 6); prima del 1667; n. 37 *Cat. nell'Inv. dei beni di C. De Wael*, *cit.*
- Le quattro parti del mondo, tela d'imperatore; prima del 1667, n. 38 *Cat. nell'Inv. dei beni di C. De Wael*, *cit.*
- Un presepio di Nostra (sic) Signore tela (palmi 4); prima del 1667; n. 56 *Cat. nell'Inv. dei beni di C. De Wael*, *cit.*
- Giunone, Venere e Pallade, tre mezze tele da testa; prima del 1667; n. 80 *Cat. nell'Inv. dei beni di C. De Wael*, *cit.*
- Madonna, in mezza tela da testa con cornice; prima del 1667; n. 110 *Cat. nell'Inv. dei beni di C. De Wael*, *cit.*
- Abbozzo per l'affresco della Sala Grande nel pal. Pubblico di Genova (SOPRANI, *op. cit.*, p. 82); nel 1769 l'abbozzo era presso il figlio del Gaulli.
- Copia del celebre quadro del Correggio con la B. Vergine che allatta il Bambino (RATTI, *op. cit.*, 1780, p. 266); in pal. Brignone abitato da C. Cambiaso, Genova.
- Galleria dipinta con fiori e frutti dal Gaulli insieme con lo Stanchi in Palazzo Chigi a Roma (P. DE' SEBASTIANI, *op. cit.*, 1683, p. 20).
- Gloria di angeli e santi, bozzo in tela (m. 0,47 × 0,85); n. 785 *Cat. per la vendita dei quadri... esistenti nelle Gall. già del Monte di Pietà di Roma*, Roma, 1875, p. 56.
- Madonna, per la capp. del card. Flavio Chigi, 1669 (GOLZIO, *Doc. cit.*, 1939, p. 289, n. 118).
- Mostra di un orologio con l'Endimione, pal. Chigi, p.zza SS. Apostoli, Roma (GOLZIO, *Doc. cit.*, 1939, p. 266).
- Pittura di puttini sopra uno specchio; pal. Chigi, p.zza SS. Apostoli, Roma (GOLZIO, *Doc. cit.*, 1939, p. 265).
- Presepe, sovrapporta nella galleria di pal. Spinola a via Lucoli, Genova (SOPRANI, *op. cit.*, II, p. 87; RATTI, *op. cit.*, 1780, I, p. 328).
- S. Francesco, anticamera in pal. Chigi, Roma (NIBBY, *Roma antica e moderna*, 1841, II, p. 714).
- S. Francesco Saverio orante dinanzi alla Vergine; pal. degli Anziani, sala dell'Accademia, Ascoli Piceno (SOPRANI, *op. cit.*, p. 87).

S. Giov. Battista, sovrapporta nella galleria del pal. Spinola a via Lucoli, Genova (RATTI, *op. cit.*, 1780, I, p. 328).  
 S. Giov. Battista, tela; chiesa di S. Omobuono, sagristia, Roma (NIBBY, *Roma nell'anno 1838*, ed. Roma, 1839, I, p. 566; ARMELLINI, *Le chiese di Roma*, 1887, p. 493).  
 SS. Salvatore in fractione panis, con cornice dorata; nel 1695 il q. veniva lasciato in eredità a Mons. Ferdinando Nuzzi dall'arch. Mattia de Rossi (BERTOLOTTI, *Artisti subalpini a Roma*, 1884, p. 195).  
 Studi per i mosaici della cupoletta del battistero di S. Pietro; tra le opere dell'ultima attività (PASCOLI, *op. cit.*, p. 205; SOPRANI, *op. cit.*, II, p. 85).  
 Tela ordinata dai Gesuiti di S. Ignazio e lasciata incompiuta per mutamento di disegno; prima del 1685 (BERTOLOTTI, *op. cit.*, p. 195).  
 Trionfo di Cristo, bozzetto per il soffitto di SS. Apostoli a Roma; fu donato al card. Giorgio Cornaro, vescovo di Padova (SANTILLI, *La ch. di SS. Apostoli*, cit., p. 56).  
 Quadri per il card. Imperiali vecchio (PASCOLI, *op. cit.*, p. 202; SOPRANI, *op. cit.*, p. 81).  
 Quadri per il principe Altieri (PASCOLI, *ivi*; SOPRANI, *ivi*).  
 Quadro per il re Giovanni dopo la liberazione di Vienna (PASCOLI, *ivi*; SOPRANI, *ivi*).  
 Quadri per il card. Ottoboni, tra essi quello "della Diana", che, insieme con altri tre, era custodito nel 1730 dall'abate Adami (PASCOLI, *op. cit.*, p. 203; SOPRANI, *op. cit.*, p. 82).  
 Quadri per mons. Spinola (PASCOLI, *op. cit.*, p. 203).

#### RITRATTI

Clemente X; Gio. Batta Gaulli del. pinx.; incis. P. Simon il vecchio; cfr. *Cat. galleria pal. Massimo*, ottobre 1677 (ORBAAN, *op. cit.*, p. 517).  
 Innocenzo XII (PASCOLI, *op. cit.*, p. 207; SOPRANI, *op. cit.*, p. 85).  
 Card. Altieri Palazzo, 1671; incis. A. Clouwet (GOLZIO, *Doc. cit.*, 1939, p. 291, n. 1411; ORBAAN, *op. cit.*, p. 519).  
 Card. Fulvio Astalli, el. nel 1686; Jo. Batta Gaulli pin.; inc. Jac. Blondeau (*Effigies... Innocentii XI et... Card. nunc viventium*, ed. De Rubeis, Romae, s. a.).  
 Card. Antonio Bichi, el. nel 1657; Gio. Batti Gaulli pinx.; inc. A. Clouwet (*Effigies... Alexandri Papae VII et... Card. nunc viventium*, ed. de Rubeis, Romae, s. a.).  
 Card. Pietro Bonzi, el. nel 1672; Jo. B. Gaulli pinx.; inc. Jac. Blondeau (*Effigies... Inn. XI, cit.*).  
 Id.; Bachichi pinx.; inc. P. Schuppen (NAGLER, *Kstlex*, 1837 s. v.).  
 Card. Angelo Celsio, el. nel 1667; Gio. B. Gaulli pi.; inc. A. Clouwet (*Effigies... Alex. VII, cit.*).  
 Card. Flavio Chigi, 1669; fu inviato a Siena (GOLZIO, *Doc. cit.*, 1939, p. 118).  
 Id., 1674, in tela d'imperatore (GOLZIO *Doc. cit.*, 1939, p. 292, n. 1557).  
 Card. Sigismondo Chigi; el. nel 1667; Jo. B. Gaulli pinx.; inc. A. Clouwet (*Effigies... Alex. VII, cit.*).  
 Card. Sigismondo Chigi, 1669 (GOLZIO, *Doc. cit.*, 1939, p. 289).  
 Card. Nicola Conti, el. nel 1664; G. B. Gaulli pin.; inc. A. Clouwet (*Effigies... Alex. VII, cit.*).  
 Card. G. Batt. Costaguti, el. nel 1690, Jo. B. Gaulli pinx.; inc. Jac. Blondeau (*Effigies... Inn. XI, cit.*).  
 Card. Durazzo; n. 118, pal. Durazzo, Genova (ALIZERI, *op. cit.*, II, p. 126).  
 Card. Giacomo Franson, el. nel 1658; Jo. B. Gaulli pinx.; inc. A. Clouwet (*Effigies... Alex. VII, cit.*).  
 Card. Marco Galli, el. nel 1681; Jo. B. Gaulli pinx.; inc. Jac. Blondeau (*Effigies... Inn. XI, cit.*).  
 Card. Lorenzo Imperiali (SOPRANI, *op. cit.*, p. 81).  
 Card. De Janson de Forbin, el. nel 1690; J. B. Gaulli pinxit; inc. Jac. Blondeau (*Effigies... Inn. XI, cit.*).  
 Card. Alfonso Litta, el. nel 1664; Gio. Batta Gaulli p.; inc. A. Clouwet (*Effigies... Alex. VII, cit.*).  
 Card. Galeazzo Marescotti, el. nel 1675; Jo. B. Gaulli pinx.; inc. A. Clouwet (*Effigies... Inn. XI, cit.*).

Card. Giov. Francesco Nigrone, el. nel 1686; Jo. B. Gaulli pinx.; inc. A. Blondeau (*Effigies... Inn. XI, cit.*).  
 Card. Giacomo Ninio, el. nel 1664; Jo. B. Gaulli pin.; inc. Fr. Spierre (*Effigies... Alex. VII, cit.*).  
 Card. Ottoboni, el. nel 1689; Jo. B. Gaulli pinx.; inc. Rob. Audenaerd (*Effigies... Inn. XI, cit.*).  
 Card. Fabrizio Pauluzi, el. nel 1697; Jo. B. Gaulli pinx.; inc. Ar. Westerhout (*Effigies... Inn. XI, cit.*).  
 Card. Celio Piccolomini, el. nel 1664; Jo. Batta Gaulli pinx.; inc. A. Clouwet (*Effigies... Alex. VII, cit.*).  
 Card. Mich. Stef. Radziejowski, el. nel 1679; Gio. B. Gaulli pinx.; inc. Peter Schenk (*Zeitschrift f. die Gesch. und Altertumskunde Ermlands*, 20 H. 2 (1929), tav. 20, p. 570).  
 Card. Cesare Rasponi, el. nel 1664; Jo. B. Gaulli pin.; inc. Vischiar (o Visscher); (*Effigies... Alex. XII, cit.*).  
 Card. Rospigliosi, 1669 (GOLZIO, *Doc. cit.*, p. 289, n. 118).  
 Card. P. Sabelli Peretti, el. nel 1664, Gio. B. Gaulli pinx.; inc. L. Coenradt (*Effigies... Alex. VII, cit.*).  
 Card. Sacripanti, el. nel 1695; Jo. B. Gaulli pinx.; inc. R. Audenaerd (*Effigies... Inn. XI, cit.*).  
 Card. Sforza Pallavicini, el. nel 1657; G. B. Gaulli pinx.; inc. A. Clouwet (*Effigies... Alex. VII, cit.*).  
 Card. Fabrizio Spada, el. nel 1675; Jo. Bap. Gaulli pinx.; inc. A. Clouwet (*Effigies... Inn. XI, cit.*).  
 Card. G. B. Spinola, el. nel 1695; Jo. Bapt. Gaulli pinx.; inc. Ben. Farjat (*Effigies... Inn. XI, cit.*).  
 Card. Taurusi, el. nel 1695; Jo. B. Gaulli pinx.; inc. Rob. Audenaerd (LEBLANC, *op. cit.*).  
 Monsignor Lancisi, cfr. *Nota dei quadri posseduti da Mons. Lancisi* (CAMPORI, *Racc. di cat. ed inv. inediti...*, Modena, 1870 p. 515).  
 Lorenzo Invrea, doge di Genova (PASCOLI, *op. cit.*, p. 203; SOPRANI, *op. cit.*, p. 83).  
 March. Ippolito Centurioni (PASCOLI, *op. cit.*, p. 203; SOPRANI, *op. cit.*, p. 84).  
 Duchessa Laura, cfr. *Cat. dei quadri del Principe d'Este*, 16 giugno 1685 (CAMPORI, *op. cit.* p. 325).  
 Due ritratti in piedi, uno della Regina d'Inghilterra putta e l'altro del Sr. Duca putto (cfr. *Cat. dei quadri del Principe d'Este*, cit.).  
 Sette copie di ritr. dei signori Rospigliosi, 1669 (GOLZIO, *Doc. cit.*, 1939, p. 289, n. 118).  
 Un ritratto per l'Anticamera del Papa, 1671 (GOLZIO, *Doc. cit.*, 1939, p. 291, n. 1411).

#### INCISIONI

Allegoria: il doge di Venezia, seguito dai barbari, si inginocchia dinanzi al papa; in alto un cartiglio "Ponam inimicos tuos scabellum pedum tuorum", Gio. Batta Gaulli in., inc. N. Dorigny. Gab. Naz. Stampe, Roma.  
 Collera di Achille, tesi dedicata a Innocenzo XII; inc. Rob. van Audenaerd (LEBLANC, *Manuel de l'amateur d'estampes*, Paris, 1854-88, s. v.).  
 Poesia e Giustizia, frontispizio; inc. Rob. van Audenaerd (LEBLANC, *op. cit.*, s. v.).  
 Ritr. di Vitale Giordano Bitontino. Jo. Bapt. Gaulli delin., inc. Ben. Farjat. Gab. Naz. Stampe, Roma.  
 Dio Padre, inc. Frey (*Th. Beck.*, s. v.).  
 S. Chiara dinanzi alla Vergine, inc. Desplaces. Gab. Naz. Stampe, Roma. (SOPRANI, *op. cit.*, p. 90; LEVIN, *Rep. d. bei d. Kgl. Kst. Ak. zu Düsseldorf aufbew. Samml.*, 1883, p. 109).  
 S. Giuliano, Jo. B. Gaulli pinx., inc. Frey, dal disegno in possesso di G. B. Spinola (SOPRANI, *op. cit.*, p. 90). Gab. Naz. Stampe, Roma.  
 S. Ignazio, inc. Gomier (*Th. Beck.*, s. v.).  
 S. Pietro mostra un libro con scritto "Juris Prudentia sacra", in alto un cartiglio retto da angeli, J. Bapt. Gaullus del; inc. Arn. Westerhout. Gab. Naz. Stampe, Roma.  
 S. Venanzio come santo protettore di Camerino; Gio. Bat. Gaulli inven.; inc. Dorigny (*Th. Beck.*, s. v.). Gab. Naz. Stampe, Roma.  
 Stimmate di S. Francesco, J. Batt. delin.; inc. Arn. Westerhout. Gab. Naz. Stampe, Roma