



MUSÉE DU PETIT PALAIS
DE LA VILLE DE PARIS
DU 7 MAI AU 5 SEPTEMBRE 1982

*Le Portrait
en Italie
au Siècle de Tiepolo*

CIVICO MUSEO
BIBLIOGRAFICO MUSICALE
BOLOGNA

Sur la couverture : *La femme au perroquet*
par Giambattista Tiepolo, détail. (Oxford,
Ashmolean Museum, n° 48.)

MINISTÈRE DES RELATIONS EXTÉRIEURES
ASSOCIATION FRANÇAISE D'ACTION ARTISTIQUE



CIVICO MUSEO
BIBLIOGRAFICO MUSICALE
BOLOGNA

INVENTARIO 18296
DATA 1982

Cette exposition
est placée sous le Haut Patronage
de M. Sandro PERTINI
Président de la République Italienne
et de M. François MITTERRAND
Président de la République Française

Elle est organisée dans le cadre de l'accord culturel
entre l'Italie et la France,
par l'Association Française d'Action Artistique
et la Ville de Paris

Sous les auspices
du Ministère des relations extérieures
du Ministère de la Culture de la République Française
du Ministère des Affaires Étrangères
et du Ministère des Biens Culturels et de l'Environnement
de la République Italienne.

FRANCE

COMITÉ D'HONNEUR

M. Claude CHEYSSON
Ministre des relations extérieures

M. Jacques CHIRAC
Maire de Paris

M. Jack LANG
Ministre de la Culture

M. Pierre BAS
Adjoint au Maire chargé de la Culture

S. Exc. M. Gilles MARTINET
Ambassadeur de France en Italie

COMITÉ D'ORGANISATION

M. Louis JOXE, Ambassadeur de France, Président de l'Association Française d'Action Artistique.

M. Jacques THIBAU, Directeur Général des Relations Culturelles, Scientifiques et Techniques au Ministère des relations extérieures.

M. Jacques SALLOIS, Directeur du Cabinet du Ministre de la Culture.

M. Hubert LANDAIS, Directeur des Musées de France.

M. André GADAUD, Sous-Directeur des Échanges Artistiques au Ministère des relations extérieures, Directeur de l'Association Française d'Action Artistique.

M. Michel BOUTINARD-ROUELLE, Directeur des Affaires Culturelles de la Ville de Paris.

M. Bruno de SAINT-VICTOR, Sous-Directeur du Patrimoine Culturel de la Ville de Paris.

M. André ZAVRIEW, Conseiller Culturel près l'Ambassade de France en Italie.

M. Yves MABIN, Chef du Bureau des Arts Plastiques à la Sous-Direction des Échanges Artistiques au Ministère des relations extérieures.

M. Fernand G. ANDRIEU, Administrateur, Chef du Bureau des Musées de la Ville de Paris.

Commissaires artistiques :

Mme Adeline CACAN DE BISSY, Conservateur en Chef du Musée du Petit Palais.

Mme Marie-Christine BOUCHER, Conservateur au Musée du Petit Palais.

Commissaire administratif :

M. Max MOULIN, Bureau des Arts Plastiques, Europe de l'Ouest, Association Française d'Action Artistique.

ITALIE

COMITÉ D'HONNEUR

M. Emilio COLOMBO
Ministre des Affaires Étrangères

M. Vincenzo SCOTTI
Ministre des Biens Culturels et de l'Environnement

M. Raffaele COSTA
Sous-Secrétaire d'État au Ministère des Affaires Étrangères

P. Pietro MEZZAPESA
Sous-Secrétaire d'État
au Ministère des Biens Culturels et de l'Environnement

S. Exc. M. Walter GARDINI
Ambassadeur d'Italie en France

COMITÉ D'ORGANISATION

M. Sergio ROMANO, Directeur Général des Relations Culturelles du Ministère des Affaires Étrangères.

M. Guglielmo TRICHES, Directeur Général de l'Office Central pour les Biens Artistiques, Historiques et Architecturaux au Ministère des Biens Culturels et de l'Environnement.

M. Paolo Massimo ANTICI, Vice-Directeur Général des Relations Culturelles du Ministère des Affaires Étrangères.

M. Filippo CAPECE MINUTOLO, Chef du Cabinet du Ministère des Biens Culturels et de l'Environnement.

M. Giovanni CASTELLANETA, Conseiller Culturel près de l'Ambassade d'Italie à Paris.

M. Massimo BAISTROCCHI, Chef du Bureau III de la Direction Générale des Relations Culturelles du Ministère des Affaires Étrangères.

Mme Rosetta MOSCO, Chef de la Division VII de l'Office Central des Biens Artistiques, Historiques et Architecturaux du Ministère des Biens Culturels et de l'Environnement.

M. Luciano BERTI, Surintendant des Galeries de Florence et Pistoia.

M. Bernardino OSIO.

Commissaire Artistique :

M. Marco CHIARINI, Directeur de la Galerie Palatine de la Surintendance des Galeries de Florence et Pistoia.

Une exposition d'art italien au Petit-Palais est toujours un enchantement pour les yeux et celle que nous présentons aujourd'hui consacrée au *Portrait en Italie au siècle de Tiepolo* permettra en plus de la délectation, d'étudier un thème qui n'a été traité que partiellement ces dernières années. Les peintures et les quelques sculptures rassemblées dans nos salles apporteront une vision nouvelle de chefs-d'œuvre de l'art en Italie au XVIII^e siècle. Ils sont pour la plupart conservés dans des musées ou des collections particulières italiennes mais aussi dans des musées étrangers telle la magnifique *Femme au perroquet* de Tiepolo. Cette exposition révélera également quelques peintures de grande valeur peu connues.

Le Professeur Marco Chiarini, véritable *inventeur* de cette manifestation est également l'auteur de ce catalogue. Il explique dans son introduction le sens de ses recherches et la genèse de son travail, qu'il soit vivement remercié pour cette remarquable étude qui facilitera la compréhension de cet art pour nos visiteurs, ils pourront ainsi saisir toutes les subtilités de la peinture de portrait en Italie au XVIII^e siècle.

Cette exposition est le résultat d'inlassables efforts en Italie, il est toujours difficile de rassembler et de faire voyager des œuvres de très grande qualité. Nous ne saurions trop remercier Son Excellence M. l'Ambassadeur Sergio Romano, Directeur Général de l'Office Central du ministère pour les Affaires Culturelles et l'Environnement, d'avoir permis la réalisation de ce remarquable projet. Nous exprimons notre plus vive gratitude à Son Excellence M. Walter Gardini, Ambassadeur d'Italie en France, à M. G. Castellaneta, Conseiller pour l'Information et les Affaires Culturelles, à M. Caruzo, Directeur de l'Institut Culturel Italien à Paris, auprès desquels nous avons trouvé l'aide la plus aimable.

A Paris, cette manifestation est organisée par M. Jacques Thibau, Directeur Général des Relations Culturelles, Scientifiques et Techniques au ministère des relations extérieures, par M. Louis Joxe, Ambassadeur de France, Président de l'Association Française d'Action Artistique, assistés de M. André Gadaud, Sous-Directeur des Échanges Artistiques au ministère des relations extérieures, Directeur de l'Association Française d'Action Artistique et de M. Yves Mabin, Chef du Bureau des Arts Plastiques et de leurs collaborateurs qui trouvèrent la compréhension la plus large auprès de M. Jacques Chirac, Maire de Paris, de M. Pierre Bas, Maire-adjoint chargé de la culture, de M. Michel Boutinard-Rouelle, Directeur des Affaires Culturelles de la Ville de Paris, de M. Bruno de Saint-Victor, Sous-Directeur du Patrimoine Culturel, de M. Ferdinand-Gabriel Andrieu, Administrateur, Chef du Bureau des Musées. Qu'il me soit permis de leur donner ici témoignage de notre reconnaissance pour la confiance dont ils ont fait preuve à notre égard, notre tâche s'en est trouvé largement facilitée.

Nous tenons à exprimer tous nos remerciements à notre collègue et ami, M. Pierre Rosenberg, Conservateur au Département des Peintures du Musée du Louvre, pour les conseils et les encouragements qu'il nous a si largement prodigués tout au long de l'élaboration de cette exposition et l'attention qu'il a bien voulu apporter à la préparation du catalogue.

Le catalogue a été traduit par Mlle Claude Lauriol, qui a accepté de nous faire bénéficier de sa large expérience et par Mme Egly Alexandre, nous les en remercions très vivement.

Il me reste à citer ma plus proche collaboratrice, Mme Marie-Christine Boucher, Conservateur au Petit-Palais, qui a assumé toute la coordination du catalogue et l'organisation générale, qu'elle soit assurée de ma profonde reconnaissance pour cette tâche aussi passionnante qu'ingrate. Je n'aurai garde d'oublier M. Christian Landes et Mme Béatrice Riottot-El Habib mis souvent à contribution, ni l'ensemble des membres de la conservation.

Nous espérons que les Parisiens viendront nombreux faire un petit voyage en Italie...

Adeline CACAN DE BISSY,
Conservateur en Chef du Musée du Petit-Palais.

L'idée de cette exposition est née il y a environ deux ans de conversations avec l'Ambassadeur Bernardino Osio, alors Conseiller de l'Ambassade d'Italie à Paris. Il me proposa ce sujet qui se concrétisa dans le projet d'exposition que je présentai au Directeur Général des Échanges Culturels du Ministère des Affaires Étrangères, l'Ambassadeur Sergio Romano, et au Directeur Général de l'Office Central du Ministère pour les Affaires Culturelles et l'Environnement, le Docteur Guglielmo Triches. Tous deux accueillèrent et appuyèrent chaleureusement la proposition, je les en remercie vivement, ainsi que l'ambassadeur Osio qui, ayant « parrainé » cette manifestation, l'a suivie avec grand intérêt depuis l'origine.

Cette exposition a été réalisée à Paris par l'Association Française d'Action Artistique sous les auspices du Ministère des relations extérieures et présentée au Musée du Petit Palais grâce à la bienveillance de la Ville de Paris.

Dans la préparation et l'organisation de cette exposition, j'ai reçu l'aide cordiale et généreuse de nombreuses personnes qui se sont dépensées sans compter pour sa réussite, tant à Paris qu'en Italie. En premier lieu, j'aimerais citer Mme Adeline Cacan de Bissy, Conservateur en Chef du Musée du Petit Palais responsable de l'organisation de l'exposition à Paris, sur laquelle j'ai pu m'appuyer pour tous les problèmes qui découlent d'une manifestation de ce genre ; très librement nous avons pu discuter ensemble de toutes les décisions à prendre, pendant la réalisation de l'exposition. Avec Mme de Bissy, je remercie chaleureusement Mme Marie-Christine Boucher, Conservateur au Musée du Petit Palais qui s'est chargée de l'édition française du catalogue et qui m'a aidé pendant tout ce travail, sans épargner ses efforts. M. Pierre Rosenberg, Conservateur au Musée du Louvre, m'a apporté un appui constant et amical dans la préparation de l'exposition. Il m'a fait bénéficier de sa riche expérience et je lui en suis infiniment reconnaissant. La traduction du catalogue a été partagée entre Mlle Claude Lauriol et Mme Egly Alexandre ; qu'elles soient assurées de ma gratitude, ainsi que Mlle Sandra Costa, pour l'aide qu'elles ont bien voulu apporter à l'exposition. Je nommerai aussi le Docteur Massimo Baistrocchi, le Docteur Maddalena Capotondi, de la Direction Générale des Échanges culturels du Ministère des Affaires Étrangères et le Docteur Giovanni Castellaneta, Conseiller pour l'Information et les Affaires Culturelles auprès de l'Ambassade d'Italie à Paris.

Parmi les amis et collègues qui m'ont aidé généreusement et de diverses manières, répondant à toutes mes demandes, je remercie : M.T. Balboni Brizza du Museo Poldi Pezzoli, Milan ; Dante Bernini, Surintendant aux Biens Artistiques et Historiques du Latium ; Carlo Bertelli, Surintendant aux Biens Artistiques et Historiques de Lombardie ; Luciano Berti, Surintendant aux Biens Artistiques et Historiques de Florence ; Giorgio Busetto, Vice-Directeur de la Pinacoteca Querini-Stampalia, Venise ; Caterina Caneva de la Galerie des Offices, Florence ; Raffaello Causa, Surintendant aux Biens Artistiques et Historiques de Naples ; J. Carter Brown, Directeur de la National Gallery de Washington ; G.C. Cavalli, Directeur des Musei Civici, Bologne ; Élisabeth Conran, Directeur du Bowes Museum, Barnard Castle ; Gemma Cortese Di Domenico, Directrice du Museo di Roma ; Michele d'Elia, Surintendant

aux Biens Artistiques et Historiques de Basilicate; Andrea Emiliani, Surintendant aux Biens Artistiques et Historiques de Bologne; Gerhard Ewald, Directeur du Kunsthistorisches Institut, Florence; Giorgio et Fiorella Falcidia, de l'Université de Rome; Oreste Ferrari, Surintendant de l'Institut Central de l'Inventaire et de la Documentation; le Docteur Gabriella Guandalini, Directrice des Musei Civici, Modène; Fausta Franchini Guelfi, de l'Université de Gênes; Lucia Fornari Schianchi, Directrice de la Pinacoteca Nazionale, Parme; Kenneth Garlick, Directeur de l'Ashmolean Museum, Oxford; Giovanni Gorini, Directeur du Museo Civico, Padoue; Rüdiger Klapproth et le Directeur de la Staatsgalerie, Stuttgart; Giuseppina Magnanimi, Directrice de la Galleria Nazionale d'Arte Antica (Palazzo Barberini), Rome; Eugenio Manzato, Directeur du Museo Civico, Trévise; S. Meloni Trkulja, Directrice de l'Office de Recherche de la Surintendance de Florence; Alessandra Mottola Molino, Directrice du Museo Poldi Pezzoli, Milan; Antonio Paolucci, Surintendant régional des Biens Artistiques et Historiques de Vénétie; Simon de Pury, Conservateur de la collection Thyssen-Bornemisza; Eugenio Riccòmini, Surintendant aux Biens Artistiques et Historiques de Parme; Aldo Rizzi, Directeur des Musei Civici d'Udine; Madeleine Rocher-Jauneau, Conservateur du Musée des Beaux-Arts de Lyon; Gian Domenico Romanelli, Directeur des Musei Civici de Venise; Antonio Romagnolo, Directeur de la Pinacoteca dell' Accademia dei Concordi, Rovigo; Francesco Rossi, Directeur de l'Accademia Carrara, Bergame; Maurice Sérullaz, Conservateur en chef du Cabinet des Dessins du Musée du Louvre; Antonio Spinosa, Surintendant adjoint aux Biens Artistiques et Historiques de Naples; Lady Stewart, Présidente du British Railways Pension Fund, Londres; Laura Tagliaferro, Inspecteur des Musei Civici de Gênes; Elisa Tittoni, Inspecteur des Musei Comunali de Rome; Alessandro Vaciago, Directeur de l'Institut Culturel Italien de Londres; Francesco Valcanover, Surintendant aux Biens Artistiques et Historiques de Venise; Horst Vey, Directeur de la Kunsthalle de Karlsruhe.

Il me faut remercier tout particulièrement Mina Gregori qui m'a aidé dans le choix des œuvres de Ceruti et a mis à ma disposition le manuscrit de sa monographie sur l'artiste qui paraîtra prochainement.

Mes remerciements les plus vifs vont naturellement à la générosité des prêteurs qui ont rendu possible la réalisation de l'exposition : aux Maires et Adjointes aux Affaires Culturelles des villes de Bergame, Bologne, Gênes, Matera, Milan, Modena, Naples, Padoue, Rome, Rovigo, Udine, Venise et Vérone; à la Curia Vescovile de Vérone; à l'On. Professeur Giuseppe Romanato, Président de l'Accademia dei Concordi de Rovigo; au Docteur Ing. Mario Scalia, Président de l'Accademia Carrara de Bergame; au Professeur Rodolfo Pallucchini, Président de la Commission de Restauration de la Fondation Querini Stampalia de Venise; au Docteur Luigi Lechi de Brescia; au Président du Pio Monte della Misericordia de Naples; au Président de la Fondation « Giorgio Cini » de Venise; au Président de l'Accademia di San Luca de Rome; au Surintendant au Civico Museo Bibliografico Musicale de Bologne; à l'Opera Pia Davia Bargellini; au Baron Thyssen-Bornemisza, à Monsieur le Maire de Lyon et à tous les prêteurs qui ont préféré conserver l'anonymat.

Marco CHIARINI.

Il y aurait quelque outrecuidance à présenter cette exposition comme un fait nouveau et original : l'art du portrait en Italie fut abordé plusieurs fois dans le passé, à commencer par l'impressionnante exposition de 1911, *Il Ritratto italiano dal Caravaggio al Tiepolo*, où l'on pouvait voir, alignés sur les murs du Palazzo Vecchio de Florence, plusieurs centaines de chefs-d'œuvre du portrait italien pendant deux siècles; certaines personnalités — par exemple Vittore Ghislandi dit « Fra Galgario » — y furent pour la première fois remises à l'honneur et consacrées à l'égal de peintres qui n'étaient jamais tombés dans l'oubli. Les résultats de l'exposition se concrétisèrent beaucoup plus tard, en 1927, dans un volume documentaire et critique portant le même titre et publié sous la direction d'Ugo Ojetti, auquel participèrent quelques-uns des meilleurs spécialistes de l'époque; il reste important comme témoignage d'un moment de « redécouverte » culturelle.

En 1922, toujours à Florence mais cette fois au Palazzo Pitti, fut offerte au portrait une occasion qui ne se reproduirait plus : l'exposition de *La Pittura del Sei e Settecento italiano*, si riche de conséquences pour la recherche critique et source de précisions fondamentales sur les artistes exposés (certains pour la première fois, comme Ceruti) qui trouvèrent en Roberto Longhi un champion à la plume acérée et combative.

A ces entreprises de grande envergure en succédèrent d'autres, plus limitées mais tout aussi mémorables, et dont les catalogues demeurent des instruments de recherche très valables. Il s'agit des expositions du *Sei e Settecento bresciano* et du *Settecento bolognese* en 1935, du *Barocco piemontese* en 1938, premières explorations qui amenèrent la prise de conscience d'une réalité « régionale » dans ces siècles mêmes dont on croyait que le langage artistique pouvait être étiqueté, sans distinction, sous les termes génériques de « Baroque » et « Rococo ». Dans ces expositions, le portrait était un aspect parmi d'autres d'un vaste panorama, mais elles permirent d'exhumer, une fois encore, des personnalités intéressantes et jetèrent une lumière nouvelle sur certains points que les expositions de 1911 et de 1922 avaient seulement effleurés.

On tendait alors, dans le domaine de l'art italien, à remettre en valeur le XVIII^e siècle tout entier, et pas seulement ce XVIII^e siècle vénitien toujours privilégié — aussi bien en Italie que sur le plan international — pour des motifs historiques et des raisons d'« affinités électives ». Le *Settecento italiano* fit l'objet, en 1929, d'une exposition à Venise, dont le catalogue purement descriptif n'aide pas beaucoup à la reconstitution critique de cette période, mais qui est impressionnante par le nombre et la qualité des œuvres exposées, même si le XVIII^e siècle vénitien y avait encore la part du lion. Cependant, deux initiatives du régime fasciste faisaient connaître en Europe certains domaines plus négligés de l'art italien; à la faveur des célèbres expositions qui montrèrent en 1930 à Londres et en 1935 à Paris *L'Art italien de Cimabue à Tiepolo*, le public put apprécier directement, outre les peintres dont le nom avait une résonance familière — Tiepolo, Rosalba Carriera, Batoni —, des personnalités comme Ghislandi, Pietro et Alessandro Longhi, Giaquinto, Amigoni, Pannini, Solimena et tant d'autres, qu'on verra aujourd'hui à Paris.

Si l'on omet quelques entreprises de médiocre intérêt culturel et scientifique, comme l'exposition du *Ritratto italiano nei secoli* à Belgrade en 1938, il fallut attendre la mémorable exposition des *Pittori della realtà in Lombardia*, organisée à Milan

en 1953 par Roberto Longhi, pour que fût dévoilé, de manière neuve et complète, un chapitre jusqu'alors méconnu — lombard en l'espèce — de l'histoire du portrait italien entre le XVI^e et le XVIII^e siècle. Le public eut pour la première fois l'occasion de voir réunis autant de Ghislandi et de Ceruti, qui constituèrent, à côté de Moroni, déjà beaucoup plus connu, la révélation et le pôle d'attraction de l'exposition. Le propos entamé par Longhi fut repris en 1955 avec l'exposition consacrée à *Fra Galgario e il Settecento a Bergamo* (Bergame 1955) et avec une autre sur *Fra Galgario nelle collezioni private bergamasche* (Bergame 1967), tandis que Giovanni Testori présentait à nouveau, au moins deux fois, la grande figure de Ceruti (*Giacomo Ceruti. Mostra di 32 opere inedite*, Milan 1966, et *Giacomo Ceruti e la ritrattistica del suo tempo nell'Italia Settentrionale*, Turin 1967).

Des expositions plus récentes complétèrent, au niveau international, la connaissance de certains aspects du portrait italien au XVIII^e siècle, avec des apports nouveaux et des indications qui ont beaucoup aidé nos recherches en vue de la présente exposition. Nous voulons parler du *Ritratto veneto da Tiziano a Tiepolo* (cat. par F. Valcanover), qui se tint à Varsovie en 1956, et de la *Pittura del Settecento italiano* (cat. par E. Riccòmini), qu'on put voir à Leningrad, Moscou et Varsovie en 1973; elles étaient toutes deux guidées par un sens de l'histoire et de la qualité artistique dont la manifestation parisienne d'aujourd'hui devait s'inspirer.

Mais que peut signifier de particulier pour le public parisien, et plus largement français, une exposition sur le portrait italien du XVIII^e siècle? En fait, après la prestigieuse exposition de 1935, qui avait familiarisé les Français avec la peinture italienne des origines à la fin du XVIII^e siècle, grâce au déplacement — inconcevable de nos jours — des chefs-d'œuvre les plus célèbres des musées, églises et collections privées d'Italie, en 1960-61 le gouvernement italien organisa à Paris une autre exposition digne de mémoire, consacrée cette fois à la seule *Peinture italienne du XVIII^e siècle*; alors furent présentés un bon nombre d'artistes que le public français va maintenant retrouver.

Le sujet choisi pourrait sembler marginal en regard de la production la plus connue et la plus typique du XVIII^e siècle italien qui, comme au siècle précédent, persévère dans la voie la plus traditionnelle de la peinture italienne : les grandes fresques décoratives et les tableaux d'autel pour églises ou chapelles privées. On trouverait encore d'autres explications au rôle secondaire d'un genre qui, en Italie, ne compte que de rares chefs-d'œuvre si on le compare à la peinture décorative ou aux tableaux de grand format; Tiepolo lui-même, le plus grand peintre italien du XVIII^e siècle, n'eut pas une véritable production de portraitiste au sens strict, même si le sujet de ses tableaux est parfois une figure isolée (nos 45, 47, 48). Mais la peinture italienne et la sculpture italienne (celle-ci à un moindre degré) réservent assurément beaucoup de surprises dans le domaine du portrait; et surtout pour le public français, qui a sous les yeux les exemples les plus remarquables de l'évolution du portrait depuis le début du XVII^e siècle. La confrontation entre portrait français et portrait italien pourra être fructueuse, car les peintres italiens du XVIII^e siècle qui s'adonnèrent, exclusivement ou partiellement, au portrait, le firent dans une perspective différente, avec un souci très original d'adhérer totalement au contexte social et au milieu historique sous-jacents à la représentation des personnages contemporains.

En Italie, le portrait s'était affirmé dans la Florence du XV^e siècle, où la riche bourgeoisie marchande avait demandé aux artistes d'aborder des « genres » inconnus au monde médiéval. L'apparition du portrait est marquée par un réalisme intense, souvent accompagné pourtant d'un goût pour l'abstraction typique des peintres et des sculpteurs de la Renaissance; ils imprimèrent à leurs modèles un « style » qui les intègre immédiatement dans le mouvement artistique habituellement défini sous le terme de Renaissance. Mais le véritable créateur du portrait « moderne », du portrait où l'on explore la psychologie du modèle, afin d'en donner une expression qui transcende la pure représentation, c'est Léonard de Vinci : le portrait constitue une part importante de son œuvre, il en suit toutes les vicissitudes. Tandis que Michel-Ange refusait délibérément la valeur traditionnelle de « memoria » conférée au portrait par la « ressemblance » (on connaît sa réponse à ceux qui lui reprochaient que ses statues des ducs de Médicis, à S. Lorenzo de Florence, ne ressemblent pas aux modèles : « dans cent ans personne ne s'en apercevra » — « tra cent'anni nessuno se ne accorgerà »), Raphaël poursuit au contraire dans la voie ouverte par Léonard, mais en accentuant, au lieu du rapport psychologique avec le personnage représenté, l'aspect physique et humain, en vertu d'une objectivité qu'il avait probablement admirée chez Piero della Francesca.

Mais il revenait à Titien — sans doute le plus grand portraitiste italien de tous les temps — de faire du portrait un instrument politique et historique. Il sut donner à la représentation du personnage une dimension historique et une profondeur psychologique qu'on n'a pas surpassées; son exemple pèsera en Italie au moins jusqu'à Ghislandi. Par ailleurs, dans la mise en page du portrait officiel, Titien annonce le portrait d'apparat tel qu'il se développe en France à partir de Rigaud; cependant, la constante recherche psychologique lui évite une insistance sur tous les éléments extérieurs qui s'ajouteront peu à peu au portrait officiel et au portrait de cour, tout au long des XVII^e et XVIII^e siècles.

Si l'exemple de Titien devait être suivi par Rubens et Van Dyck, ce genre de portrait ne connaît guère de prolongements chez les peintres italiens, en partie sous l'influence de conditions historiques différentes : lorsque les Médicis veulent se procurer un peintre de cour à la page, ils recourent à un Flamand, Juste Sustermans, dont la culture n'est certes pas italienne. Quant à l'exemple admirable de Pontormo et de Bronzino à Florence, il reste un épisode isolé; ailleurs, le portrait de la Renaissance exploite une veine « intimiste » et « réaliste » (qu'on pense à Parmesan ou à Lorenzo Lotto), qui demeure, semble-t-il, à la base de toutes les expériences postérieures. Même G.B. Moroni, l'un des plus grands portraitistes italiens du XVI^e siècle, tout en atteignant à la majesté dans ses portraits en pied de la noblesse bergamasque, se maintient dans le domaine de l'humain, immergeant ses personnages dans une atmosphère de sentiments bien réels et de familiarité avec l'environnement, d'où partiront plus tard les recherches de Ghislandi et de Ceruti. Cette attitude réaliste dans la perception et la représentation du monde ambiant culminera chez Caravage, qui parvint à la plus grande intensité d'expression dramatique et d'émotion humaine tout en se servant d'un langage objectif, collant à la réalité; mais cela l'empêche de traiter le portrait comme un « genre », puisque, de son propre aveu, « il fallait autant de peine pour faire un bon tableau de fleurs qu'un bon tableau de figures » (« tanta

manifattura era fare un quadro buono di fiori come di figura »). Caravage, en effet, ne fut jamais un portraitiste, ou, si l'on préfère, tous ses tableaux, des figures aux natures mortes, sont des portraits, grâce à cette faculté insurpassable qu'il eut de faire passer dans la matière picturale une « présence » humaine toute objective et temporelle, ce à quoi aucun artiste ne devait plus parvenir, même les peintres réalistes du XIX^e siècle.

Le XVII^e siècle italien n'accorda pas grande importance au genre du portrait, dominé qu'il était par un baroque essentiellement décoratif, prodigué sur une grande échelle et bien loin de cette réalité contingente à laquelle appartient par définition le portrait. Certes, il y a des exceptions, mais dans ce domaine la production semble se limiter à l'indispensable, à la part concédée au portrait officiel, tandis que rares sont les exemples de portraits « bourgeois » ou simplement privés.

Au XVIII^e siècle, le cas est bien différent. Vers la fin du XVII^e siècle et le début du siècle suivant s'esquisse une tendance, de plus en plus forte et autonome dans les différentes écoles italiennes, à assigner un rôle important, parfois prédominant, au portrait. Il offrira désormais, plus qu'à toute autre époque, une gamme très étendue de sujets, une « coupe » de la société contemporaine, d'une situation sociale et culturelle observée par un œil capable de discerner entre réalité et mythe, entre image et représentation. La nouvelle manière de percevoir le modèle, de le sentir dans son contexte réel, se diffusera probablement en partie sous l'influence de cette peinture en mineur, œuvre d'artistes surtout hollandais, que propagèrent en Italie Pieter van Laer, « Il Bamboccio », et ses imitateurs, surnommés les peintres de « bambochades ». La conscience qu'il existait une autre réalité à côté de la classe dominante a dû engager aussi le portrait dans une voie nouvelle ; il s'oriente alors — du moins pour le courant dont les meilleurs représentants sont Ceruti en Italie septentrionale et Traversi en Italie méridionale — vers l'étude de certaines « présences », au sein de la société contemporaine, qui n'étaient pas seulement celles des riches et des puissants.

Dans un siècle où, sous les étiquettes du rococo et des Lumières, tous les produits paraissent analogues et interchangeable, le portrait italien se différencie au contraire selon les régions et les écoles, comme c'était d'ailleurs la tradition ; si on ne peut pas parler pour la France d'un portrait « parisien », en Italie existent un portrait lombard, vénitien, bolonais, florentin, romain, napolitain, définis chacun par des caractères spécifiques, que l'exposition aura, nous l'espérons, montrés avec une clarté suffisante.

C'est cette implantation régionale qui donne au portrait italien du XVIII^e siècle son originalité ; elle invite à l'étudier dans la perspective historique d'une région déterminée, donc selon les expressions d'une langue locale quoique enracinée dans une commune culture humaniste. De même que pour la poésie en dialecte d'un Belli ou d'un Porta, on ne saurait taxer ce langage de « provincialisme » : il s'agit d'un phénomène autochtone, né d'expériences locales et qui aboutit à des œuvres d'une poésie comparable à celle de Georges de la Tour en France, un siècle plus tôt. Faute d'une telle approche, nous serions incapables de comprendre des personnalités aussi fortes que le Bolonais Crespi, le Bergamasque Ghislandi et le Brescian Ceruti, les Vénitiens Pietro et Alessandro Longhi ou Rosalba Carriera, en Italie du Nord, les Napolitains Bonito et Traversi en Italie méridionale. Ces artistes nous transmettent

dans leurs œuvres l'essence d'une réalité historique et sociale étrangère au portrait de goût « international » qui se manifeste à Venise — et pas seulement là — avec Amigoni et triomphe dans l'œuvre du Lucquois Batoni ; l'aspect européen ne permet alors plus de savoir où et quand le portrait a été exécuté, et finalement il y a moins de différence entre Batoni et Mengs, entre Angelica Kauffmann et Domenico Pellegrini, et même entre ce dernier et Reynolds ou Romney qu'entre Fra Galgario et Ceruti.

Pour toutes ces raisons il est impossible d'élaborer une « histoire » du portrait italien, même à propos du seul XVIII^e siècle. Des réalités aussi diverses, qui n'ont pas été unifiées par des facteurs historiques comme on le constate dans la France et l'Angleterre de l'époque, ont produit des œuvres extrêmement différentes ; non parce que dues à des personnalités différentes (c'est toujours le cas!), mais parce que nées dans un milieu qui reflétait encore des conditions socio-culturelles hétérogènes, correspondant à une vieille tradition de langages locaux. Il y a là une exception dans l'histoire de la culture occidentale. Quand le « dialecte » s'exprime avec tant de bonheur, il accède, on l'a déjà dit, à la dignité de « langue » et peut être comparé à n'importe quel exemple européen de l'époque ou d'un siècle antérieur.

Si la peinture vénitienne est la plus populaire sur le plan européen, en tant qu'instigatrice de beaucoup de nouveautés dans l'art du siècle et aussi par sa diffusion hors des frontières de l'Italie grâce à l'activité de Sebastiano Ricci, Jacopo Amigoni, Giannantonio Pellegrini, les Tiepolo et Rosalba Carriera, il en va de même pour le portrait : en effet, certains artistes vénitiens réussirent à renouveler le genre par une vision qui devient interprétation personnelle, et fort heureuse, de toute une société. Par exemple, Pietro Longhi et son fils Alessandro. Le premier, bien que son inspiration dérive de Crespi, parvient à transmettre une image de la société vénitienne contemporaine dont seules les célèbres comédies de Carlo Goldoni donnent l'équivalent. Plus que les portraits proprement dits, qui font toutefois preuve d'une véritable pénétration psychologique (n^o 37), les scènes de la vie quotidienne peintes par Pietro Longhi excellent à illustrer un moment particulier, à l'instar des *Baruffe chiozzotte* de Goldoni. Dans ces intérieurs si simples, dans ces petites figures dégingandées et légèrement ridicules, on remarque une finesse et une aptitude à atteindre le fond des choses presque inégalées. Alessandro, doué de la même qualité que son père — l'adhésion à une réalité particulière — donne une importance accrue au « personnage », qu'il rend d'ailleurs avec une humanité très directe et que son ironie subtile dépouille d'une quelconque majesté ; le tout dans un jeu raffiné de valeurs et de tons typiquement vénitien, mais qui semble anticiper certains tableaux modernes. Le style de Rosalba Carriera est bien différent : cette galerie inimitable de visages et de noms connus (n^{os} 25, 29) apparaît quelque peu superficielle si l'on ne dépasse pas la maîtrise sans égale avec laquelle sont rendus, dans ses pastels, la douceur et la chaleur des carnations, le reflet des perles, le bruissement des soies dans un nuage de poudre. Mais déjà Roberto Longhi (dans *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Florence 1946, p. 36) avait dit : « Il faut une imagination aussi puissante, autant de force morale pour rendre la légèreté que l'énergie, de sorte qu'il ne serait pas inexact... de dire que Rosalba sut exprimer avec une force incomparable la délicatesse évanescence de l'époque. » On ne prétendra pas qu'Amigoni, Cignaroli et Zuc-

carelli soient du niveau de Rosalba Carriera, mais parfois Amigoni se surpasse et crée des portraits parfaitement en accord avec le courant rococo international (n° 22) et analogues, par le raffinement de la forme et de la couleur, aux œuvres parisiennes les plus sophistiquées.

Il en va tout autrement des Tiepolo, puisqu'aucun d'eux ne fut un véritable portraitiste, même si l'exposition présente des figures isolées de Gian Battista, Gian Domenico et Lorenzo. Par là, ils se rattachent à une certaine tendance de la peinture européenne, qui traite la figure isolée comme un sujet de « genre » et non comme un individu (n° 48), mais il l'expriment avec une intelligence et une clarté formelle ancrées, en quelque sorte, dans la réalité.

Si l'on revient sur la terre ferme, le contraste saute aux yeux, bien qu'il s'agisse toujours de la Vénétie. Vittore Ghislandi et Giacomo Ceruti nous introduisent dans un monde profondément différent du monde vénitien, imprégné d'une vérité humaine coulée dans le moule du réel, ce qui rappelle leurs origines lointaines : la peinture de Moretto, Romanino, Moroni et Caravage. En fait, sans une telle ascendance, il serait impossible d'expliquer ces deux personnalités hors du commun; Ghislandi et Ceruti, bien qu'ayant étudié à Venise et connu certainement la peinture du XVI^e et du XVII^e siècle dans la lagune, se libèrent de ces souvenirs pour créer un monde d'images absolument autonome. Dans les toiles de Ghislandi, la densité des empâtements lumineux n'a pas grand chose à voir avec la peinture tonale vénitienne, et le rendu tactile de la matière évoque plus les Le Nain ou Chardin que les minces glacis sous des vernis colorés d'un Titien, d'un Tintoret ou d'un Véronèse. Le modelé, réalisé directement sur la toile au moyen d'une pâte grasse qu'il étalait au pinceau ou même, au dire de son biographe F.M. Tassi, avec les doigts, semble annoncer Courbet, comme l'a remarqué G. Testori. Avec le *Portrait de gentilhomme au tricorne* du Museo Poldi Pezzoli (n° 14), Ghislandi a certainement peint le plus beau portrait italien du XVIII^e siècle, qui constitue aussi l'un des sommets de l'art du portrait en Europe.

Bien que le registre de Ceruti soit moins dramatique sur le plan psychologique (nos 2, 3, 7), la qualité de sa peinture n'est pas moindre. Sa force de pénétration réaliste semble remonter à l'exemple de Caravage, mais filtré pour ainsi dire par la lumière des Le Nain : dans la *Jeune fille à l'éventail* (n° 7), l'empâtement des blancs et des bleus clairs suscite des valeurs lumineuses dignes de Chardin, tandis que la *Vieille paysanne* (n° 5 A) possède l'intensité dramatique d'un Géricault. Ce cas extraordinaire dans l'Italie de l'époque se relie évidemment à toute une tradition lombarde de réalisme appuyé, qui dans la figure humaine cherche à rendre des valeurs morales plutôt qu'un « portrait » ; Ceruti exprime ces valeurs morales en peignant une humanité souffrante, le peuple pauvre et abandonné des campagnes ravagées par les disettes.

A Gênes, outre Magnasco, représenté ici par le seul portrait que l'on connaisse de lui — exemple impressionnant d'un art halluciné (n° 20) — nous rencontrons deux personnalités mineures, Mulinaretto (n° 19) et Niccolò Cassana (n° 18). Mais il faut descendre jusqu'à Bologne pour trouver un portraitiste de la trempe de Crespi, qui insuffla, et dans d'autres domaines aussi, plus d'une idée aux peintres vénitiens

(qu'on pense à Piazzetta ou à Pietro Longhi). Sa personnalité, pleine de chaleur humaine, s'exprime, comme celles de Ghislandi et de Ceruti, en une peinture succulente, riche de sève, parce qu'en prise directe sur le réel et reposant sur une perception tactile de la matière. Il y a dans ces figures et dans ces visages une variété d'humeurs et de sentiments, une charge savoureuse d'affectivité qui ne disparaît même pas dans le cas du portrait officiel ou d'apparat (n° 56) : au contraire, la qualité humaine l'emporte sur l'intention triomphaliste. La manière inaugurée par Crespi se poursuit avec son fils Luigi et avec Lucia Casalini Torelli, à qui on doit l'une des plus tendres images d'enfant de tout le XVIII^e siècle italien (n° 52), avec les Gandolfi et avec Baldrighi ; ce dernier découvert depuis peu par E. Riccòmini, qui a souligné ses dons singuliers de portraitiste.

En Toscane, le portrait ne prend pas l'importance qu'on attendrait, peut-être parce qu'à cette époque la peinture, et surtout la peinture florentine, paraît avoir découvert, dans le sillage de Luca Giordano et de Sebastiano Ricci, les possibilités décoratives du baroque et du rococo. Cependant Sagrestani (n° 66), Ferretti (n° 64) et Montauti (n° 68) en offrent quelques exemples intéressants. A Rome et à Naples en revanche, pour des raisons historiques et sociales particulières, le portrait s'est développé au point de rayonner en Europe. Grâce aux découvertes archéologiques et à l'intérêt pour l'antiquité, Rome jouera le premier rôle dans la diffusion d'un nouveau style ; Naples s'impose — ainsi que l'ont montré les grandes expositions de 1979-80 sur *La Civiltà del Settecento a Napoli* — comme un des centres artistiques les plus vivants et les plus homogènes, et trouve, mais différemment de Rome, des prolongements en Europe.

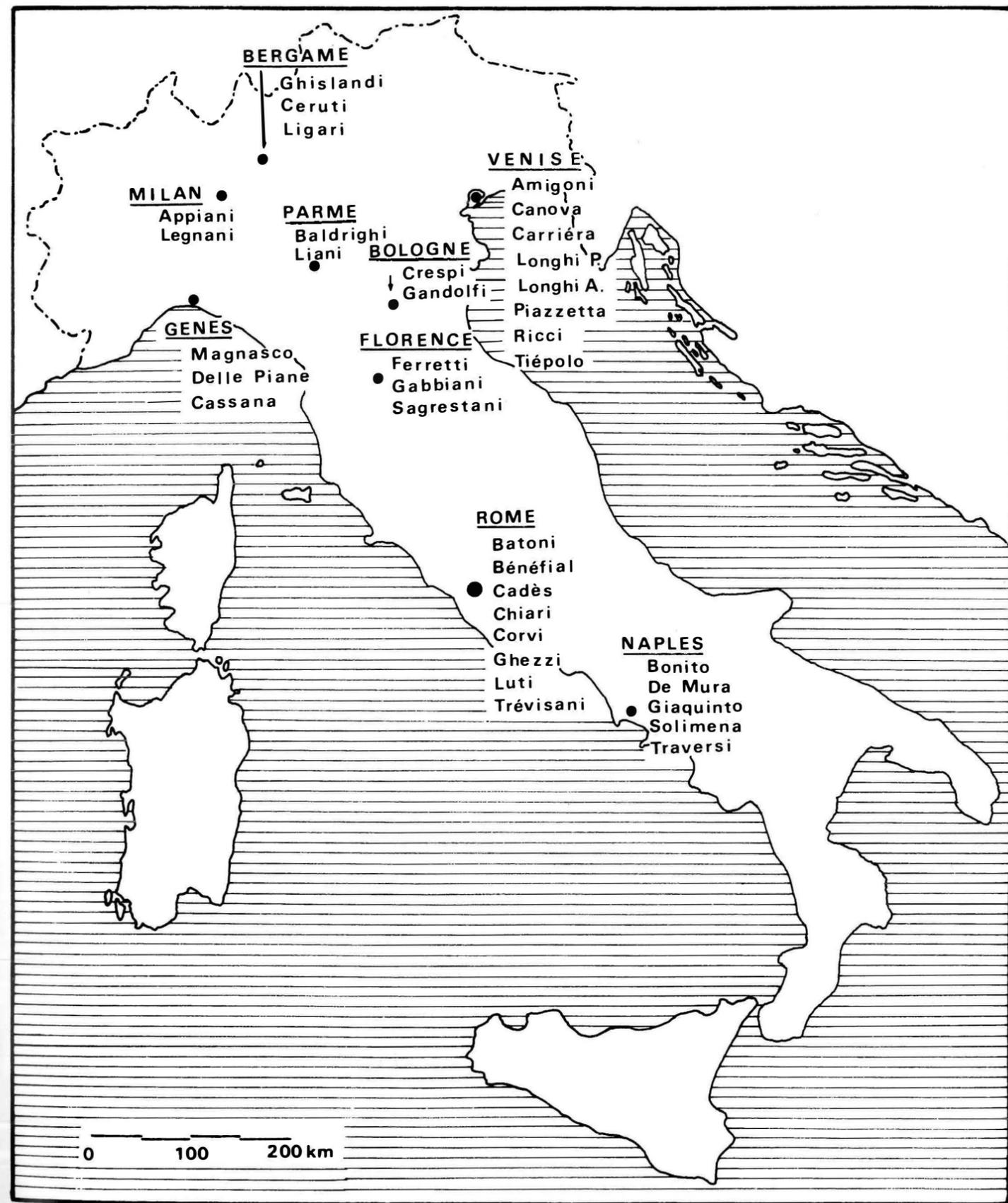
Le type de portrait officiel instauré à Rome par Carlo Maratta avait une fonction précise, mais ses nombreux élèves et les artistes qu'il influença en donnèrent des interprétations extrêmement personnelles. Tout d'abord Francesco Trevisani, dont le *Cardinal Ottoboni* (n° 83) inaugure le siècle par un chef-d'œuvre ; l'aspect officiel, à la Maratta, s'efface devant un sentiment plus aimable, dans le cadre toutefois d'un dessin rigoureux qui sera l'un des traits de l'« académisme » des peintres romains. La gamme du portrait romain apparaît alors très étendue : de Luti — dont nous aurions aimé exposer ce *Portrait de Maria Camilla Rospigliosi Pallavicini* (Rome, Galleria Pallavicini) que F. Zeri définit comme le chef-d'œuvre du portrait romain au XVIII^e siècle — à Benefial, Giaquinto ou Chiari, de Ghezzi à Cades et Cavallucci, tous représentés dans l'exposition, on constate maintes possibilités de lecture du personnage ; il en va de même pour la sculpture contemporaine, chez les interprètes tardifs de Bernin, comme Bracci et Della Valle (n° 85), ou les adeptes du langage nouveau de Canova, comme Ceracchi (n° 84) ; nous regrettons de n'avoir pu, pour des raisons de conservation, montrer à l'exposition un des portraits de Canova qui appartiennent encore au XVIII^e siècle. Du pittoresque et de la spontanéité d'un Ghezzi ou d'un Cades, on passe au formalisme strict d'un Benefial, qui, parallèlement au Français Subleyras, poursuit une recherche psychologique approfondie et tournée vers l'analyse intime ; ou encore au modelé lisse d'un Corvi ou d'un Cavallucci, prélude à cette perfection néo-classique que tous ambitionnent désormais. L'œuvre du Lucquois Pompeo Batoni, le portraitiste le plus célèbre sur le plan européen, représente l'accomplissement, et peut-être le sommet, du portrait romain.

Il sut définir un langage formel qui servira de base aux expériences postérieures : comme le note A.M. Clark (cat. exp. 1967, *Pompeo Batoni*, Lucques, p. 36), « la synthèse de la minutie hollandaise et des dons exceptionnels de Batoni pour la fraîcheur du coloris, les tonalités naturelles, l'autorité et l'élégance du personnage, dépassent la mode d'une époque et atteignent un niveau de qualité assez rare dans la peinture italienne et même européenne ».

Tandis qu'à Rome s'édifiaient ainsi les fondements d'un style qui, né au début du siècle, allait aboutir, en passant par différentes phases d'interprétation du rococo, au goût néo-classique, à Naples la peinture suivait un cours différent, autonome, étroitement lié aux ambitions de Charles III de Bourbon, qui, en rapports intimes avec l'Espagne, se fit — au moins jusqu'en 1759, date de son avènement au trône d'Espagne — le protagoniste de la « renaissance » du XVIII^e siècle à Naples. Les peintres napolitains du XVIII^e siècle, héritiers du naturalisme caravagesque qui remontait au séjour du grand artiste dans leur ville, adaptent ce langage direct, immédiat, au goût baroque, mais en laissant à la figure tout le poids d'humanité typique de la sensibilité méridionale. Les efforts de pénétration psychologique tentés par Solimena, De Mura, Traversi ou Bonito dans leurs portraits aboutissent à des réussites surprenantes, tant ils adhèrent à la réalité : certains — par exemple le mélancolique portrait de *Femme de qualité* par Solimena, dans la collection Pisani de Naples (n° 92) — constituent une sorte de parallèle à l'art de Crespi et autres artistes émiliens, par la densité de la matière et la force de l'image ; mais autant la peinture émilienne déborde de joie de vivre, autant la peinture napolitaine est portée à l'introspection, élégiaque et d'une richesse intérieure dont on trouve un des meilleurs exemples dans le visage inoubliable de la *Paysanne* de Traversi au Museo Civico de Matera (n° 93). Quand ils s'essaient au portrait officiel, Solimena (n° 91), Bonito (n° 87) et les autres trouvent des accents dramatiques, au point que le *Duc de Maddaloni* de Solimena prend valeur d'exemple pour toute l'époque.

L'exposition s'achève sur quelques œuvres — d'Appiani, de Canova peintre, de Domenico Pellegrini et de Hayez — qui servent de conclusion à ce panorama du portrait, de l'aube du XVIII^e siècle aux toutes premières années du XIX^e. A l'exception du tableau de Hayez qui, exécuté au XIX^e siècle, se ressent encore de l'esprit du siècle précédent, ces œuvres appartiennent au XVIII^e siècle, mais on y respire déjà un autre parfum, on y observe une manière différente de présenter le personnage : manière caractéristique de la période nouvelle que l'accélération de l'histoire nous a habitués à nommer « moderne ».

Marco CHIARINI.



Giaquinto, né à Molfetta, fut l'élève et le collaborateur de Solimena à Naples. Établi à Rome en 1723, il y devint l'élève et l'assistant de S. Conca, dont le style, déjà ouvert au rococo, conduisit Giaquinto sur les voies plus nouvelles de la culture vénitienne contemporaine. Très tôt, l'artiste se révéla un créateur original de décorations qui s'adaptaient bien au nouveau goût en matière d'intérieurs. S'étant rendu à Turin pour la première fois en 1733, il collabora avec Crosato à la décoration de la Villa della Regina et eut des contacts avec F. Juarra. Revenu à Rome, il y déploya une intense activité, surtout comme décorateur de chapelles nobiliaires ou d'églises (Santa Croce in Gerusalemme). Il retourna à Turin en 1740-42 et exécuta un cycle décoratif pour l'église Santa Teresa. Il travailla aussi beaucoup dans des églises et palais des Marches et de la Romagne, avant de partir pour Madrid en 1753, sur l'invitation de Ferdinand VI d'Espagne. Là, il dirigea l'Académie San Fernando, dirigée auparavant par Amigoni, dont Giaquinto reprit aussi le titre de « peintre de la Chambre du Roi ». Sa production espagnole, très vaste (palais royal, Buen Retiro, palais d'Aranjuez, université de Grenade, sans compter des décorations moins importantes), exerça une grande influence sur la génération suivante. A. Gonzáles Velázquez, Fernando et José del Castillo, Francisco Goya furent ses élèves. Il mourut à Naples, où il était rentré en 1762. La peinture de Giaquinto, nourrie de la tradition napolitaine — de Luca Giordano à Solimena — mais modernisée au contact du rococo international, représente une des manifestations les plus originales de ce style dans la peinture italienne du XVIII^e siècle. Il existe sur l'artiste une monographie de M. D'Orsi (1958), qui doit être mise à jour à la suite des importantes contributions apportées depuis par différents auteurs.

89 Le chanteur Carlo Broschi dit Il Farinelli

Toile. H. 3,000; L. 1,800. Signé.

Hist. : Inconnu.

Exp. : 1922, Florence, n°10 (attr. à J. Amigoni); 1935, Paris, n° 7 (attr. à Amigoni); 1973, Leningrad-Moscou-Varsovie, n°33.

Bibl. : Ojetti, 1922, p. 170 (attr. à Amigoni); Nugent, 1925, pp. 379-381; Longhi, 1927, p. 147; d'Orsi, 1958, pp. 111-114, n°s 126 et suiv.

Le tableau était autrefois attribué à J. Amigoni (voir exp. 1922, Florence); cette attribution pouvait se justifier par l'amitié existant entre Farinelli et le peintre vénitien. En fait, Amigoni fit au moins deux portraits du chanteur : celui de Stuttgart, exposé ici (voir n° 22, auquel nous renvoyons pour les renseignements sur Farinelli) et dans un portrait de groupe, aujourd'hui à la National Gallery of Victoria de Melbourne.

Cependant, dès 1927, Longhi avait donné l'attribution correcte, d'après le style du tableau, avant que fût réapparue la signature de Giaquinto, qui confirma cette intuition. L'attribution à l'artiste des Pouilles avait d'ailleurs été adoptée par D'Orsi dans sa monographie.

Comme l'a noté D'Orsi, le portrait dut être exécuté par Giaquinto peu après son arrivée en Espagne en 1753, puisqu'au fond, vers le centre, on voit, dans un médaillon dévoilé par des putti en vol, les portraits de Ferdinand VI et de Marie de Bragance. Au fond, à droite, apparaît l'autoportrait du peintre.

Tandis que dans le portrait d'Amigoni, le chanteur était représenté assis dans un paysage, il figure ici en pied, dans une attitude ostentatoire, revêtu du manteau et des insignes de l'ordre de Calatrava que lui avait conféré le roi; par terre, à gauche, sont montrés les symboles de sa gloire et de sa récente richesse.

Le tableau est peint avec une légèreté et une élégance qui soutiennent la comparaison avec le magnifique portrait d'Amigoni; typique de Giaquinto est le recours à des formes mouvementées et enveloppantes, avec ici les putti et les figures en vol.

Bologne, Civico Museo Bibliografico Musicale.



1967 Lucques, Palazzo Ducale, *Mostra di Pompeo Batoni* (essais de A.M. Clark, A. Marabottini, F. Haskell, I. Belli).

1968 Poznan, *Bacciarelli*.

1968-69 Bregenz-Vienne, Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, *Angelika Kauffmann und Ihre Zeitgenossen*.

1969 Florence, Orsanmichele, *Arte e Scienza in Toscana*.

1969 Florence, Palazzo Pitti, *Artisti alla corte granducale*.

1969 Gênes, Palazzo Bianco, *Mostra dei Pittori genovesi a Genova nel'600 e nel'700*.

1969 Venise, Palazzo Ducale, *Dal Ricci al Tiepolo*.

1970 Rome, Accademia Nazionale di San Luca, *Mostra di ritratti di accademici del Settecento e dell'Ottocento*.

1970 Bologne, Archiginnasio, *Natura ed espressione nell'arte bolognese - emiliana*.

1970-71 Chicago, Chicago Art Institute, Toledo, Minneapolis, *Painting in Italy in the Eighteenth Century: Rococo to Romanticism*.

1971 Paris, Orangerie des Tuileries, *Venise au XVIII^e siècle*.

1971 Passariano (Udine), Villa Manin, *Mostra del Tiepolo*.

1971 Pordenone, Museo Civico Palazzo Richieri, *Michelangelo Grigoletti e il suo tempo*.

1972 Rome, Palazzo Barberini, *Nuove acquisizioni per la Galleria Nazionale d'arte antica*.

1973-74 Gorizia, Palazzo Attems, *I maestri della pittura veneta del'700*.

1973 Leningrad, Musée de l'Ermitage, *Ital'janskaja Živopis XVIII veka iz muzeer Italii* (exp. présentée à Moscou et Varsovie).

1974 Rome, Palazzo Barberini, *Nuove acquisizioni per la Galleria Nazionale d'arte antica*.

1974 Detroit, Institute of Arts — Florence, Palazzo Pitti, *Gli ultimi Medici - Il Tardo Barocco a Firenze 1670-1743*.

1975-76 Toledo-Chicago-Ottawa, *Le siècle de Louis XV*.

1976-77 Passariano (Udine), Villa Manin, *Capolavori d'arte in Friuli*.

1978 Vérone, Palazzo della Gran Guardia, *La pittura a Verona tra Sei e Settecento*.

1978 Londres, Chaucer Fine Arts Gallery, *Old Master Painting*.

1977-78 Stuttgart, Staatsgalerie, *Das Jahrhundert Tiepolos*.

1979 Bologne, Palazzo del Podestà et del re Enzo, *L'arte del Settecento Emiliano*.

1979 Parme, Palazzo della Pilotta, *L'arte a Parma dai Farnese ai Borbone*.

1979-80 Naples, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte-Palazzo Reale, etc., *Civiltà del' 700 a Napoli. 1734-1799*.

1980 Esslingen, *Venetische Malerei des 18 Jahrhunderts*.

1980 Bologne, Palazzo Pepoli Campo-grande, *Arte e Pietà*.

1980-81 Modène, Palazzo dei Musei, *Mostra di opere restaurate*.

1982 Paris, Petit Palais, *Collection Thyssen-Bornemisza*.

ITALIE

BERGAME

Accademia Carrara, n° 7, 9, 10, 11, 13, 51.

BOLOGNE

Civico Museo Bibliografico Musicale, n° 89.
Collezioni Comunali d'Arte, n° 57.
Museo Davia Bargellini, n° 52, 59.
Pinacoteca Nazionale, n° 55, 56, 60, 61.

BRESCIA

Collection Lechi, n° 2.
Collections particulières, n° 3, 5.

FLORENCE

Galerie des Offices, n° 1, 27, 34, 43, 66, 68, 79, 81, 81bis.
Palais Pitti, n° 18, 31, 65, 69.

GÈNES

Galleria Civica di Palazzo Bianco n° 19, 84.

MATERA

Pinacoteca d'Errico, n° 93.

MILAN

Museo Poldi Pezzoli, n° 4, 14.
Pinacoteca di Brera, n° 16, 17, 64.

MODÈNE

Galleria Civica Campori, n° 6, 53.

NAPLES

Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, n° 63, 82, 91, 95.
Museo Nazionale di San Martino, n° 87, 90.
Quadreria del Pio Monte della Misericordia, n° 88.

PADOUE

Museo Civico, n° 33.

PARME

Galleria Nazionale, n° 62.

ROME

Accademia Nazionale di San Luca, n° 24, 76.
Collection particulière, n° 25.
Galleria Capitolina, n° 67.
Galleria Nazionale d'Arte Antica (Palais Barberini), n° 44, 71, 72, 86, 94.
Museo di Roma, n° 74, 78, 85.

ROVIGO

Pinacoteca dell' Accademia dei Concordi, n° 32, 41, 42, 45, 77.

TRÉVISE

Museo Civico « Luigi Bailo », n° 15.

UDINE

Museo Civico, n° 21, 46.

VENISE

Fondazione « Giorgio Cini », n° 75.
Galleria dell' Accademia, n° 8, 38, 39.
Galleria Querini Stampalia, n° 35.
Museo Correr, n° 23, 28, 29, 30, 36, 37, 50.

VÉRONE

Biblioteca Capitolare, n° 12.
Collections particulières, n° 20, 73, 92.

ALLEMAGNE

STUTTGART

Staatsgalerie, n° 58, 80.

KARLSRUHE

Kunsthalle, n° 22, 54.

ÉTATS-UNIS

WASHINGTON

National Gallery of Art, n° 47.

FRANCE

LYON

Musée des Beaux-Arts, n° 49bis.

PARIS

Musée du Louvre, n° 26.

GRANDE-BRETAGNE

BARNARD CASTLE

The Bowes Museum, n° 83.

LONDRES

British Railways Pension Fund, n° 49.

OXFORD

The Ashmolean Museum, n° 48.

SUISSE

LUGANO

Collection Thyssen-Bornemisza, n° 40.

	Pages
Préface	9
Remerciements	11
Introduction	13
Carte	21
Catalogue	23
Index des artistes	171
Index des personnages représentés	172
Bibliographie articles et ouvrages cités en abrégé	173
Expositions citées en abrégé	177
Index des prêteurs	179