



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
In Storia delle Arti e Conservazione dei
Beni Artistici

Tesi di Laurea

I soffitti sacri di Giambattista Tiepolo

Relatore

Prof. Sergio Marinelli

Correlatore

Prof.ssa Maria Chiara Piva

Laureando

Alex Berton

Matricola 840740

Anno Accademico

2017/2018

Indice.

Introduzione.	3
1. Giambattista Tiepolo.	4 - 6
1.1 Catalogo dei soffitti di soggetti sacri.	7 - 40
1.2 Iconografia, colore e luce dei soffitti tiepoleschi.	41 - 45
1.3 Un caso particolare: il soffitto della Chiesa degli Scalzi.	46 - 57
1.4 Il confronto tra soffitti sacri e soffitti profani.	58 - 66
2. I confronti con Tiepolo.	67
2.1 Antonio Zanchi: 'soffitti paradisiaci' versus 'soffitti infernali'.	68 - 76
2.2 Luca Giordano: anticipi e modelli.	77 - 89
2.3 Sebastiano Ricci: un diverso approccio al modello veronesiano.	90 - 103
2.4 Giovanni Battista Piazzetta: un confronto con un bozzetto tiepolesco.	104 - 112
Conclusioni.	113 - 117
Bibliografia.	118 - 127

Introduzione.

Giambattista Tiepolo è certamente uno degli artisti più rilevanti del XVIII secolo; con questo studio vogliamo andare ad analizzare i suoi soffitti a tema sacro. L'artista veneziano è indiscutibilmente uno degli affrescatori più bravi del panorama artistico di quegli anni.

Nella prima parte della tesi, cercheremo di catalogare le opere a soffitto dell'artista, provando anche a differenziare gli affreschi unitari da quelli a partizione; ci soffermeremo inoltre con maggiore interesse sul soffitto distrutto durante la prima guerra mondiale della Chiesa dei Carmelitani Scalzi, per infine cercare delle differenze o delle analogie con i cieli a tema profano.

Nella seconda parte andremo a confrontare le opere di Tiepolo, con quelle di altri quattro artisti: Antonio Zanchi, Luca Giordano, Sebastiano Ricci e Giovanni Battista Piazzetta. Quali sono i confronti possibili con questi maestri? Sicuramente i soffitti tenebrosi di Antonio Zanchi costituiscono un'ottima antitesi con i cieli luminosi di Giambattista; i lavori di Luca Giordano rappresentano un buono spunto per cercare in Tiepolo degli anticipi e dei modelli per le sue opere; per quanto riguarda il confronto con Ricci, sarà interessante capire come questi due artisti elaborino in due maniere molto diverse il modello veronesiano; infine, avvicinandoci al periodo tiepolesco, le differenze con l'unica opera decorativa di Piazzetta, ci darà modo di capire come due artisti veneziani, quasi contemporanei, abbiano un linguaggio decisamente diverso, ma come entrambi non riescano a non prendere spunto l'uno dall'altro.

Alla fine dello studio qui proposto cercheremo di tirare le somme e di capire quanto Tiepolo abbia imparato dai precedenti, ma anche quanto abbia rinnovato il gusto dell'epoca.

1. Giambattista Tiepolo.

Giambattista Tiepolo nacque a Venezia il 5 marzo 1696¹, sesto figlio dei coniugi Orsetta e Domenico Tiepolo. Il padre è descritto come un mercante, facente parte del ceto medio; quindi una famiglia abbastanza agiata dal punto di vista economico. Purtroppo il padre venne a mancare l'anno successivo alla nascita di Giambattista, lasciando alla famiglia denaro sufficiente per tirare avanti. Giambattista non discendeva dunque da una famiglia di artisti, però già nel 1710 lo si registra all'interno della bottega di Gregorio Lazzarini come garzone². Giambattista, secondo la fonte principale per la sua giovinezza, ovvero Da Canal nel 1732, lo troviamo a bottega da Lazzarini fino al 1717 circa. Questo è anche l'anno che ci interessa maggiormente; difatti è attorno a questo periodo che facciamo risalire il primo soffitto sacro che andremo a trattare in seguito: l'*Assunta* della Chiesa parrocchiale di Biadene (cat. 1).

La vita di Giambattista fino a questo punto è abbastanza frammentata e dibattuta, tanto che le sue prime opere hanno subito spesso vari cambi cronologici e spesso contraddittori³.

Un fatto che segna la vita di Tiepolo è il matrimonio con Cecilia Guardi, la sorella del noto Francesco Guardi, dalla quale ebbe nove figli; tra cui Giandomenico, che seguirà le orme del padre.

Possiamo notare che fino alla *Santa Teresa* nella Chiesa degli Scalzi (cat. 3), vi è evidente il richiamo di Tiepolo per Piazzetta⁴ e ancora un legame con quelli che si definiscono i 'tenebristi'. Tra il 1725 e il 1729, Giambattista è chiamato a

¹ La data di nascita si deve al suo certificato di battesimo pubblicato da Urbani De Gheltof nel 1879. M. Gemin e F. Pedrocco, *Giambattista Tiepolo. Dipinti*, 1993, p. 15.

² M. Gemin e F. Pedrocco, *Giambattista Tiepolo*, p. 17.

³ M. Gemin e F. Pedrocco, *Giambattista Tiepolo*, p. 17.

⁴ Vedremo nel capitolo 2.4 come la situazione risulti molto più complessa per quanto riguarda quest'opera.

Udine per affrescare il Palazzo Patriarcale (cat. 6-7-8); ed è proprio qui che iniziamo ad osservare un graduale distacco dai suoi modelli giovanili. Tiepolo a Udine è certamente veronesiano e molto devoto a Sebastiano Ricci.

Come sappiamo, la finzione scenica nelle opere di Giambattista è essenziale e predominante. Le quadrature infatti all'interno delle opere dell'artista veneziano sono, senz'ombra di dubbio, relevantissime; da qui si spiega il rapporto stretto con Girolamo Mengozzi Colonna⁵. Con il quadraturista ferrarese Tiepolo lavorerà a Udine, a Palazzo Labia a Venezia (fig. 12), ma soprattutto nella volta della Chiesa veneziana dei Carmelitani Scalzi (cat. 19).

Negli anni trenta del secolo, l'artista veneziano compie numerosissimi lavori che lo porteranno alla fama. Sono gli anni che segnano una prima maturità del pittore; egli ha appena assimilato e rielaborato, scomponendolo e riutilizzandolo sapientemente, il colorismo e la luce di Veronese⁶. A questi anni si fanno risalire i lavori nei palazzi Archinto e Dugnani a Milano, nella Cappella Colleoni a Bergamo, del soffitto nella Chiesa dei Gesuati a Venezia tra il 1737 e il 1739 e i dipinti della Chiesa dei Carmini e per quella di Sant'Alvise⁷.

Da qui in poi, la vita di Tiepolo si fa sempre più ricca di commissioni; è dopo questo periodo che comincia la grande decorazione anche a Venezia; basti pensare alla Scuola Grande dei Carmini (1739-1749) (cat. 17) oppure anche alla stupenda volta della chiesa degli Scalzi (1745) (cat. 19 e fig. 3). La fama dell'artista cresce anche in Europa; è nel 1750 che Tiepolo riceve la sua prima chiamata all'estero: a Würzburg. Gli affreschi della Residenz sono eccezionali (figg. 8-9); noi li tratteremo in parte perché sono tutti di tema profano, ma non possiamo non dire che qui Tiepolo si esprime in un virtuosismo coloristico e stilistico mai visto prima nelle sue opere.

⁵ Nato a Ferrara nel 1688 circa e morto a Verona nel 1772 circa; <http://www.treccani.it/enciclopedia/girolamo-mengozzi-colonna/> consultato il 17 ottobre 2017.

⁶ M. Gemin e F. Pedrocco, *Giambattista Tiepolo*, p. 65.

⁷ <http://www.treccani.it/enciclopedia/giambattista-tiepolo/> consultato il 17 ottobre 2017.

Di ritorno da Würzburg, Tiepolo passerà ancora un decennio in Italia, dove compirà alcune opere della sua maturità. L'artista torna dalla terra tedesca con un nuovo spirito e uno stile rinnovato. Si occuperà delle opere all'Oratorio della Purità di Udine (cat. 21), degli affreschi alla Villa Valmarana di Vicenza, in terra veneziana a Ca' Rezzonico e Palazzo Ducale, a Villa Pisani a Stra⁸ (fig. 10).

Tiepolo nel 1762 è chiamato in Spagna per affrescare Palazzo Reale a Madrid. L'artista ci andò con i due figli pittori. Giambattista resta in Spagna fino alla sua morte sopraggiunta il 27 marzo 1770.

Prima di iniziare, e per rendere più comprensibile il mio lavoro sui soffitti sacri di Tiepolo, seguirò a compilare una catalogazione delle opere relative a questo artista in ordine cronologico.

⁸ M. Gemin e F. Pedrocchi, *Giambattista Tiepolo*, pp. 165-193.

1.1 Catalogo dei soffitti di soggetti sacri.

1. *Assunta*

Affresco entro cornice ottagonale.

Biadene, chiesa parrocchiale vecchia.

Datato verso il 1716.

Soffitto a composizione unitaria.

Il soffitto contenuto nella chiesetta di Biadene si fa risalire al 1716 grazie agli studi di Mariuz e Pavanello ed a una iscrizione riportante la data sulla parete sinistra del presbiterio. I due studiosi di sono rifatti a un documento del Da Canal del 1732 in cui si parlava di un lavoro di Tiepolo all'interno della chiesa.

Bibliografia:

Da Canal 1732; Mariuz e Pavanello 1985, pp. 101-113; Mariuz e Pavanello 1988, pp. 1-20; Gemin e Pedrocco 1993, p. 222.



2. *Santa Lucia in gloria*

Affresco entro cornice circolare.

Vascon, chiesa parrocchiale.

Datato 1722.

Soffitto a composizione unitaria.

Si tratta di un affresco ritenuto scomparso dalla critica - tra cui Fiocco nel 1921, Morassi nel 1962 e Anna Pallucchini nel 1968 - che solo con Moretti venne ritrovato nel 1984. L'affresco presenta un pesante restauro evidentemente ottocentesco, anche se i colori sono ancora molto brillanti e si può notare la tipica chiarezza di Tiepolo. Aikema fa notare molto bene le influenze non solo veronesiane e pellegriniane, ma anche la derivazione da Dorigny per quanto riguarda i volti della santa e dei cherubini.

Bibliografia:

Moretti 1984, pp. 379-380; Aikema 1985, pp. 441-444; Gemin e Pedrocco 1993, p. 233.



3. Apoteosi di Santa Teresa

Affresco.

Venezia, chiesa di Santa Maria di Nazareth (Scalzi).

Datato 1722.

Soffitto unitario.

Il soffitto si trova all'interno della chiesa degli Scalzi di Venezia, di cui parleremo più approfonditamente nel capitolo seguente, nella seconda cappella a destra. Sulla datazione dell'opera si è discusso molto; Gemin e Pedrocco riportano precisamente le datazioni avanzate dai vari studiosi, per poi confermare l'ipotesi di Aikema, una volta riconosciuta anche da Barcham, che vede collocare il soffitto al 1722. La data ci ricorda il precedente affresco rappresentante Santa Lucia nella chiesa di Vascon in quanto è lampante la somiglianza dei due soffitti sotto l'aspetto sia figurativo che coloristico.

Sicuramente Tiepolo deve aver visto sia il bozzetto, che il completamento del soffitto alla Chiesa dei Santi Giovanni e Paolo di Piazzetta; altrimenti quest'opera non sarebbe potuta essere concepita. Quest'ultimo è certamente il dubbio maggiore, cercheremo di chiarirlo nel capitolo riguardante Piazzetta.

Bibliografia:

Mariuz 1966, p. 84; Aikema 1985, p. 443; Barcham 1989, p.56; Gemin e Pedrocco 1993, p. 233; Pavanello e Gransinigh 2011, p. 182.



4. *San Domenico in gloria.*

Tela, 78x77 cm.

Venezia, Gallerie dell'Accademia.

Datato 1723.

Bozzetto per soffitto.

Ci troviamo davanti ad un interessante opera tiepolesca, che ha però movimentato molto il panorama della critica per quasi tutto il XX secolo. Il piccolo dipinto era entrato a far parte della collezione delle Gallerie dell'Accademia di Venezia dopo l'acquisto nel 1922; prima era stato in varie collezioni private. La piccola tela fu acquistata come autografo di Piazzetta ed esposta l'anno stesso alla *Mostra della pittura italiana del Seicento e del Settecento* a Firenze con l'attribuzione a Jacopo Guarana. Lo si riconduce a Tiepolo grazie a Voss, che nel 1922 dichiara che, a suo parere, si tratterebbe di un bozzetto col quale Tiepolo avrebbe partecipato al concorso per la decorazione del soffitto della cappella di San Domenico all'interno della chiesa dei Santi Giovanni e Paolo attorno al 1723, la quale sappiamo essere stata affrescata poi dal sopracitato Giambattista Piazzetta. Il parere di Voss nel corso del secolo è stato messo in dubbio moltissime volte, ma nel 1985 il Moretti pubblica ulteriori documenti d'archivio che confermano a pieno l'ipotesi dello studioso tedesco.

Bibliografia:

Voss 1922, p. 429; Moretti 1985, pp. 375-378; Gemin e Pedrocco 1993, p. 235; Pavanello 2012, p. 435.



5. *Angeli in volo*

Affresco.

Udine, cattedrale.

Datato 1726.

Soffitto a partizione.

Nella volta a semiottagono della cappella della navata di destra della cattedrale di Udine è rappresentato un gruppo di angeli in volo, essi sono caratterizzati da un forte cromatismo. Lo inseriamo nel gruppo dei soffitti a partizione in quanto la volta si divide in otto settori distinti e separati da dei costoloni. Questo soffitto è certamente frutto dell'attenzione di Tiepolo per Veronese; la struttura infatti dell'affresco richiama molte delle opere dell'artista cinquecentesco.

Bibliografia:

Gemin e Pedrocco 1993, p. 250.



6. *Caduta degli angeli ribelli e otto scene della genesi*

Affresco.

Udine, scalone del Palazzo Patriarcale.

Datato 1726.

Soffitto a partizione.

Ci troviamo di fronte a una delle opere che una parte della critica riteneva tra le meno riuscite del Tiepolo; la causa va rintracciata forse nel fatto che il soffitto si trova ad una grande altezza sullo scalone del palazzo. L'artista decide di rappresentare l'arcangelo Michele intento a cacciare gli angeli ribelli dal paradiso; per evidenziare quest'ultimi Tiepolo ricorre all'*escamotage* di modellare alcune parti con lo stucco. Il comparto centrale è inserito all'interno di una cornice a stucco di gusto ancora pienamente barocco. A fianco della scena principale vi sono collocate otto scene della genesi, due per lato, dalla *Creazione di Adamo* fino alla *Cacciata di Adamo ed Eva dall'Eden*; gli otto affreschi sono realizzati a monocromo malva su fondo giallino. Il maestro intellettuale a cui possiamo ricondurre questi monocromi, è Louis Dorigny; è lui il vero specialista in materia e Tiepolo, certamente, lo sapeva e lo ha guardato.

Bibliografia:

Rizzi 1922, pp. 393-400; Rizzi 1971, p. 20; Morassi 1975, p. 43; Gemin e Pedrocco 1993, pp. 252-253; Barcham 2013, pp. 23-44.



7. *Sacrificio di Isacco, Agar nel deserto e il Sogno di Giacobbe*

Un affresco entro cornice mistilinea e due all'interno di cornici ovali.

Udine, galleria del Palazzo Patriarcale.

Datato 1727.

Soffitto a partizione.

L'intera decorazione della galleria si incentra sui racconti dei primi patriarchi: nel soffitto notiamo tre storie inserite dentro cornici: il *Sacrificio di Isacco* è inserito all'interno della cornice mistilinea centrale, mentre ai suoi lati entro due medaglioni vi sono il *Sogno di Giacobbe* e *Agar nel deserto*. Qui è accreditato l'aiuto dato all'artista da Girolamo Mengozzi Colonna.

Vi si nota ancora qualche richiamo al tenebrismo, ma con una spinta verso una chiara visione prospettica; c'è l'abbandono dell'illusionismo tipico barocco. La scena del *Sogno di Giacobbe* e quella del *Sacrificio di Isacco*, sembrano uscire dalle cornici ed hanno certamente delle forti connotazioni realistiche. Si distingue molto di più dalle altre l'episodio di *Agar nel deserto*, qui infatti si può notare come Tiepolo collochi le figure ai lati, in una sorta di controcanto opposto ad ampie zone più chiare.

Bibliografia:

Rizzi 1922, pp. 398-399; Gemin e Pedrocco 1993, pp. 254-255.





8. *Il giudizio di Salomone (e quattro profeti)*

Affresco.

Udine, sala del tribunale civile ed ecclesiastico o sala rossa del Palazzo Patriarcale.

Datato 1728.

Soffitto a partizione.

Ci troviamo di fronte all'ultimo soffitto all'interno del Palazzo Patriarcale di Udine: anch'esso lo inseriamo tra i soffitti a partizione in quanto abbiamo una scena centrale rappresentante *il giudizio di Salomone* e quattro scene poste agli angoli del soffitto che raffigurano quattro profeti (*Isaia, Geremia, Ezechiele e Daniele*). La scena centrale è autografata in basso a destra «*Gio. Batta. Tiepolo f.*». La luce qui risulta molto più accesa e i colori più brillanti, che non nel resto delle scene del Palazzo. Le tinte vengono messe in risalto da una luminosità che non le corrode, ma ne esalta la purezza.

Bibliografia:

Rizzi 1922, p. 402; Barcham 1989, p. 55; Gemin e Pedrocco 1993, p. 256.





9. *Il giudizio finale*

Tela, 146x200 cm.

Venezia, Cassa di Risparmio.

Datato 1731-1732.

Bozzetto per soffitto.

Si tratta certamente di un bozzetto di grandi dimensioni che servì forse per la realizzazione o di un soffitto andato distrutto o per uno mai realizzato. Giunge a noi con la sicura attribuzione a Giambattista Tiepolo da parte della critica, ma con l'incertezza sulla datazione. Modigliani, che nel 1933 fu il primo a inserire il bozzetto tra le opere di Tiepolo, propendeva per una datazione più matura, ovvero verso il 1745-1750. In realtà, come spiega bene Anna Pallucchini, la datazione dell'opera è da far risalire al periodo degli affreschi di Palazzo Archinto a Milano; la tesi è sostenuta facendo notare che la luce emessa dalla figura di Cristo - il quale è il perno della composizione - è senz'altro riconducibile alla figura di Fetonte nell'affresco all'interno del palazzo milanese. La datazione è inoltre supportata anche da analogie sia coloristiche che figuristiche.

Bibliografia:

Modigliani 1933, pp. 143-146; A. Pallucchini 1968, n. 66; Gemin e Pedrocco 1993, pp. 69 e 275.



10. *Cristo nell'orto degli ulivi*

Affresco monocromo.

Venezia, Chiesa di Santa Maria di Nazareth.

Datato 1732.

Soffitto unitario.

L'affresco decora la volta della prima cappella a sinistra della chiesa. Si tratta di un'opera che possiamo collocare tra la giovanile *Santa Teresa* e il soffitto del 1743-1744. Il controllo sui visi dei protagonisti è senza dubbio dosato con precisione, i volti sono in ombra e la luce proviene dalle loro spalle: un virtuosismo che Giambattista userà molto spesso. Anche qui l'artista, come vedremo per il soffitto, si avvale dell'aiuto di Gerolamo Mengozzi detto il Colonna.

Bibliografia:

Zanetti 1733, p. 420; Gemin e Pedrocco 1993, p. 278.



11. *Assunta*

Tele, 72x65 cm.

San Daniele del Friuli, Duomo.

Datato 1733.

Bozzetto per soffitto.

Questo bozzetto - assieme agli altri due rappresentanti *l'Elemosina di San Giovanni* e la *Decollazione del Battista* - fu realizzato da Giambattista sicuramente per la decorazione del soffitto del Duomo di San Daniele. Il soffitto non venne mai realizzato sulla base di questi bozzetti, i quali sono conservati all'interno del duomo.

Bibliografia:

Gemin e Pedrocco 1993, p. 291.



12. *Assunta*

Tela circolare, diametro 51,5 cm.

Ascott House, National Trust.

Datato circa 1733.

Bozzetto per soffitto.

Per molti aspetti questo bozzetto viene paragonato al precedente per lo stile e per le figure molto affini. Il soffitto non venne probabilmente mai realizzato. Qui è possibile notare un segno molto rapido che denota una certa nervosità - come suggerisce Anna Pallucchini - ma che fa di questo bozzetto un'opera estremamente squisita. Anche quest'opera è decisamente d'ispirazione veronesiana.

Bibliografia:

Morassi 1963, p. 2; A. Pallucchini 1968, n. 103; Gemin e Pedrocco 1993, p. 292.



13. *Santa Caterina e angeli*

Affresco riportato su tela circolare, diametro 200 cm.

Venezia, collezione privata.

Datato 1734.

Siamo di fronte a un'opera che sembrerebbe essere ad affresco, poi strappata dalla sua collocazione originaria e riportata su tela. Molto probabilmente si trattava di un soffitto di un ambiente religioso, ma le fonti non ci danno modo di verificare se ciò è vero, resta quindi un dubbio. Se quest'opera è veramente un affresco strappato è molto interessante vedere come qui sia quasi del tutto assente lo slancio verso l'alto tipico dei soffitti di Tiepolo. Gemin e Pedrocco fanno notare che non paiono evidenti i richiami a Giulio Carpioni, menzionati invece da Anna Pallucchini.

Bibliografia:

R. Pallucchini 1944, p. 15; A. Pallucchini 1968, n. 92; Gemin e Pedrocco 1993, p. 305.



14. *Apoteosi di San Bernardo*

Affresco.

Milano, Basilica di Sant'Ambrogio (distrutto).

Datato 1737.

Soffitto unitario.

Il seguente soffitto raccontava la gloria di San Bernardo (molto particolare trovare la gloria di un santo che non sia il dedicatario della chiesa e nemmeno il santo seguito dall'ordine religioso dei frati che la frequentano), che si trovava al centro della composizione; in basso vi erano rappresentate le personificazioni di *Fede*, *Carità* e *Speranza* assieme al pastorale del santo. In alto, sopra al santo, troviamo i tipici putti volanti. L'affresco venne distrutto in un bombardamento durante la seconda guerra mondiale, nel 1943.

Bibliografia:

Morassi 1962, p. 25; Gemin e Pedrocco 1993, p. 319.



(Ed. Bruni) 14480. MILANO - Chiesa di S. Ambrogio (Sagraeria). La Gloria di S. Bernardo; affresco del Tiepolo.

15. *Soffitto della navata centrale della Chiesa di Santa Maria del Rosario (Gesuati)*

Affresco.

Venezia, Chiesa di Santa Maria del Rosario o dei Gesuati.

Datato 1737-1739.

Soffitto a partizione.

Con la commissione per la decorazione della Chiesa dei Gesuati a Venezia, Tiepolo fa un notevole salto avanti. Egli per la prima volta nella sua città natia è chiamato per un'opera nel campo della grande decorazione, grazie alla quale poi sarà, senz'altro, il protagonista principale indiscusso del panorama artistico veneziano del Settecento. Tratteremo nello specifico il soffitto della navata, dove possiamo notare una composizione a partizione divisa in tre parti della vita di San Domenico: nelle due scene laterali, più piccole, troviamo la *Gloria di San Domenico* e *l'Apparizione della Vergine a San Domenico*, mentre nella scena più grande, ovvero la principale, vi è rappresentata *l'Istituzione del Rosario* (si estende per ben 12 metri lungo la navata). Il tutto contornato da sedici *grisailles* in color verdino-ocra. Sono comunque da sottolineare anche gli affreschi di Tiepolo per la cupola dell'altare maggiore e il soffitto del coro.

Appena si entra nella chiesa la prima scena che incrociamo sul soffitto è la *Gloria di San Domenico*: eccezionale qui è l'abilità del Tiepolo nel scorciare le figure in modo da farle sembrare veramente fluttuanti nel cielo; in questo caso San Domenico ci appare come se davvero stesse ascendendo. Di certo il modello è ancora il bozzetto per il concorso per la decorazione del soffitto della Chiesa dei Santi Giovanni e Paolo di pochi anni prima; nonostante ciò, comunque, Tiepolo preparò un bozzetto che oggi è conservato nella *Johnson Collection* di Filadelfia. La scena principale della navata è *l'Istituzione del Rosario*. Questa certamente è la parte del soffitto che si fa notare di più, non solo per la sua grandezza ma anche per lo stile e per il fatto che sappiamo che Tiepolo impiegò solamente ventuno giorni per la sua realizzazione. Certo, ci vollero ben tre bozzetti per decidere la

composizione finale che soddisfacesse sia i committenti sia Tiepolo stesso, ma resta il fatto che è una delle sue opere più grandi e magnifiche, completata in un così breve lasso di tempo. Si può notare che vi sono due scene ben distinte: la consegna del Rosario da parte della Vergine a San Domenico e l'inizio della predicazione della nuova devozione mariana, con la consegna simbolica del Rosario, questa volta al doge, da parte di San Domenico. Il tutto è racchiuso in una cornice architettonica grandiosa ed imponente, costituita da un colonnato ed una grande scalinata di quindici gradini (il numero non è casuale, ma rappresenta il numero dei misteri del Rosario). In questo affresco Levey, nel 1988, ci fa notare che Tiepolo tenne sicuramente presente, per quanto riguarda l'impaginazione architettonica della scena, il soffitto della Chiesa dell'Umiltà alle Zattere (ora nella cappella del Rosario ai Santi Giovanni e Paolo) realizzato da Paolo Veronese. Ancora una volta Tiepolo prende spunto da quello che possiamo considerare il suo maestro spirituale.

Infine, avvicinandosi al presbiterio troviamo *l'Apparizione della Vergine a San Domenico*: qui Tiepolo certamente si rifà a una sua opera precedente: la *Gloria di Santa Teresa* all'interno della Chiesa degli Scalzi. La composizione, come nei due casi precedenti, fu studiata da Giambattista attraverso un bozzetto (oggi conservato a Boston). Certamente l'intento iconografico è quello di rendere omaggio alla gloria dell'ordine domenicano. Inoltre possiamo notare come i personaggi siano fortemente caratterizzati, ciò fa pensare a una volontà o del Tiepolo, ma molto più probabilmente dei committenti, di rendere omaggio a coloro che si adoperarono maggiormente per la realizzazione della chiesa.

I sedici misteri a *grisailles* sono molto interessanti e interrompono la vivacità della scena centrale. Partendo da sinistra troviamo *L'Annunciazione* con l'angelo che esce da un portico settecentesco e con la Vergine dipinta con il tipico volto ovale delle Madonne tiepolesche; a seguire vi è *La Visitazione* che si svolge sui gradini della casa di Santa Elisabetta, con un arco di sfondo; poi *La Natività* è ambientata in un fienile della campagna veneta; *La Purificazione* ritrae una Vergine

dal volto scarno e teso nell'ascolto delle profezie del sacerdote Simeone; ne *La disputa di Gesù con i dottori nel Tempio* l'ambientazione è la Chiesa dei Gesuati stessa, molto interessante questo *escamotage* tiepolesco; *L'agonia di Gesù nell'orto* è certamente una delle *grisailles* più patetiche, si presenta in una potenza tragica del notturno, di reminiscenze tizianesche; vi è poi *La flagellazione di Gesù alla colonna*; a seguire *L'incoronazione di spine*; *L'avvio al Calvario*; *La Crocifissione*; nelle tre successive, ovvero *La Resurrezione*, *L'Ascensione* e *La Discesa dello Spirito Santo*, possiamo notare la mancanza della mano di Tiepolo, queste tre opere sono senza dubbio della bottega; mentre ne *L'Assunzione di Maria* ritorna il solito volto ovale tipico di Tiepolo e un forte gioco luministico; a seguire troviamo *L'incoronazione di Maria*, dove la Vergine è tipicamente tiepolesca, ma le figure di Cristo e del Padre Eterno sono da attribuire alla bottega; infine, ne *La Gloria del Rosario* tutti gli elementi risultano ancora tiepoleschi, precludendo la soluzione più composta dello stesso tema nel soffitto della Scuola dei Carmini.

Bibliografia:

Niero 1979, pp. 112-116; Gemin e Pedrocco 1993, pp. 92 e 326-328, Niero e Pedrocco 1994, pp. 15-29.



16. *Scoperta della vera croce*

Tela circolare, diametro 486.

Venezia, Gallerie dell'Accademia.

Datato 1744-1745 (?).

Soffitto unitario.

Questa tela, prima degli editti napoleonici, si trovava all'interno della Chiesa delle Cappuccine a Castello; venne trasferita dapprima nei depositi demaniali e successivamente alle Gallerie dell'Accademia, dove possiamo vederla ancora oggi. Si tratta d'una grande tela circolare a soffitto. Quest'opera fu molto ammirata ed apprezzata dagli scrittori dell'epoca, tra cui anche Antonio Maria Zanetti. La critica ha evidenziato somiglianze con i primi bozzetti che Tiepolo preparò per la Scuola dei Carmini. Forte è il cromatismo e anche la tecnica del sottoinsù che Giambattista va perfezionando negli anni. Per la realizzazione della tela Tiepolo si servì di un bozzetto, a questo però tolse il grande senso di rotazione verso l'alto in favore di una composizione molto più pacata. La datazione è incerta, ma non di molto distante dal lavoro di Tiepolo ai Carmini.

Il bozzetto differisce molto dalla stesura finale: infatti viene definito spesso come prima idea e fu fino al 1949 attribuito al figlio Giandomenico. Le differenze principali sono, oltre a una composizione meno rotante e più pacata, da rintracciare nelle figure: vediamo infatti che la Sant'Elena nel bozzetto si trovava di spalle; la croce occupa uno spazio maggiore rispetto a quello nella composizione finale; molte figure sono state cambiate, come i soldati oppure la scala.

Bibliografia:

Zanetti 1771, p. 468; Moschini e Marconi 1970, pp. 112-113; Gemin e Pedrocco 1993, pp. 105 e 346.



17. *La decorazione della Scuola Grande dei Carmini*

Tele, misure varie.

Venezia, sala superiore della Scuola Grande dei Carmini.

Datate 1739-1749.

Soffitti a partizione.

Ci troviamo di fronte a un lavoro che Tiepolo protrae per molto tempo, nonostante il fatto che la scadenza per la consegna dei lavori è di molto precedente al 1749. L'incarico consisteva inizialmente solo nella realizzazione dei comparti laterali del soffitto della sala superiore della Scuola, però Giambattista presentò anche un bozzetto per una nuova tela centrale che andava quindi a sostituire l'*Assunta* di Padovanino. Il pittore presentò due progetti, il secondo fu quello approvato perché ritenuto il più idoneo per il luogo. Erano, e sono state realizzate, nove tele. Tiepolo promise la consegna delle tele entro il 1741, in realtà le laterali furono consegnate nel 1743, mentre la centrale solo nel 1749. Nonostante questo ritardo dobbiamo ammettere che il lavoro del Tiepolo è, come sempre, impeccabile; il tutto è perfettamente studiato per il luogo. Difatti già Zanetti ci dice che con questo lavoro si meritò il titolo di «*pittore più eccellente del nostro tempo, su tutti gli altri.*».

Al centro è rappresentata *La Vergine consegna lo scapolare al beato Simone Stock*; nei quattro scomparti laterali invece vi sono *Un angelo mostra lo scapolare alle anime purganti*, *Un angelo salva un operaio devoto alla Vergine*, *Un angelo con rotoli e putti che portano il libro della Scuola* e *Un angelo con gigli e un putto che porge lo scapolare*. Nei restanti quattro comparti angolari invece sono raffigurate le Virtù a gruppi: *Fede, Speranza e Carità*; *Prudenza, Sincerità e Temperanza*; *Fortezza e Giustizia*; *Pazienza, Innocenza e Castità*. L'intera composizione di Tiepolo è di una straordinaria bellezza, i colori come sempre sono ben dosati, il tutto trasmette una sorta di leggerezza che contrasta con la pesantezza delle cornici in cui sono inserite le tele. Il riferimento comunque è chiaro: Veronese a

Palazzo Ducale. Ovviamente Tiepolo ne tiene conto ingentilendo e rendendo attuali i modelli della tradizione veronesiana.

Parlando della tela centrale di questa composizione, bisogna tenere presente la *Madonna del Carmelo e santi* conservata a Brera. Certamente l'impostazione è diversa, in quanto uno è un soffitto mentre l'altra è una tela; però la figura della Madonna - o Vergine nel caso dei Carmini - è certamente la stessa con però dieci anni di differenza. Possiamo notare il progressivo schiarimento della tavolozza di Giambattista, il quale si sta allontanando sempre di più dal mondo tenebrista che aveva abbracciato all'inizio della sua produzione pittorica.

Bibliografia:

Zanetti 1771, p. 468; Zanetti 1792, p. 268; Gemin e Pedrocco 1993, pp. 352-354.





18. *Due putti in volo*

Tela, 78x67 cm.

Firenze, Galleria degli Uffizi.

Datata 1743-1744.

Si tratta di uno dei due frammenti (l'altro è *l'Angelo della fama* conservato a Bergamo) del soffitto di una sala di palazzo Grimani ai Servi di Venezia. Giunge alla collocazione attuale nel 1900. Molto discussa è la datazione, quasi tutti concordano con quella riportata qui sopra, per l'affinità che i putti presentano con quelli dei comparti laterali del soffitto della Scuola dei Carmini. Anna Pallucchini invece dubita addirittura dell'autografia dell'opera.

Bibliografia:

Gemin e Pedrocchi 1993, p. 361; A. Pallucchini 1968, p. 136.



19. *Affreschi della volta della Chiesa degli Scalzi*

Affreschi (volta completamente distrutta, solo sette pennacchi superstiti).

Venezia, Chiesa degli Scalzi (ciò che rimane è conservato alle Gallerie dell'Accademia).

Datati 1745.

Soffitto unitario.

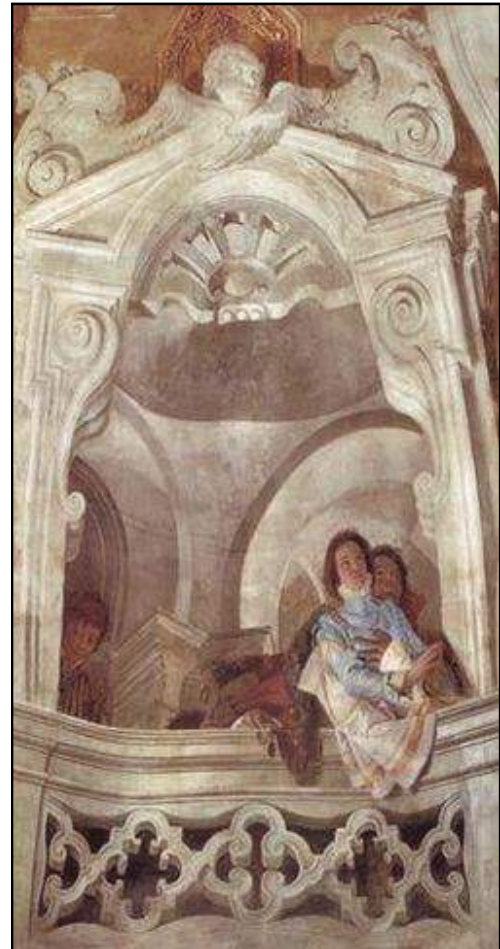
Ci troviamo ora a catalogare brevemente uno dei soffitti a cui dedicheremo poi un intero capitolo. Il soffitto che decorava la volta della Chiesa degli Scalzi ha come soggetto principale il *Trasporto della Santa Casa di Loreto*. Purtroppo ciò che ci rimane sono solo delle vecchie fotografie e sette pennacchi conservati alle Gallerie dell'Accademia di Venezia che raffigurano vari soggetti tra cui: tre pennacchi con *Figure di devoti affacciati a una loggia*, un' *Annunciazione a Nathan*, *Il re David chiede a Salomone di costruire il Tempio*, *Mosè e Aronne* e una *Loggia*. Salta all'occhio quest'ultima; una loggia rappresentata vuota è abbastanza insolita all'interno di un ambiente sacro, mentre risulta certamente più consona dentro un teatro.

La distruzione del soffitto si deve a un bombardamento avvenuto nella notte tra il 24 e 25 ottobre 1915; il bersaglio doveva essere la stazione di Santa Lucia. Tiepolo realizzò numerosissimi disegni e ben due bozzetti per la scena centrale. Il primo bozzetto è conservato alle Gallerie dell'Accademia di Venezia, ma è al secondo che dobbiamo fare riferimento (oggi depositato alla National Gallery di Londra), perché è qui che notiamo che Tiepolo si avvicina alla composizione finale dell'opera: la scena è modificata radicalmente con lo spostamento della casa a sinistra e con la previsione già dei principali gruppi. Quindi dal secondo bozzetto possiamo vedere: il Padre Eterno in alto con ai piedi una gloria di angeli musicanti; a destra alcuni angeli con le trombe; sotto, i dannati che precipitano. L'uno è certamente lo sviluppo dell'altro; interessante è la noncuranza di Tiepolo per la quadrettatura che sarà invece rilevante per quanto riguarderà poi il risultato finale del soffitto. L'opera finale ci pare, almeno da ciò che ci dicono le fonti e dalle fotografie pervenutaci, molto meno convulsa. Questo è quasi sicuramente da attribuire a

qualche probabile consiglio dato dai frati a Tiepolo, i quali già nella realizzazione della chiesa stessa diedero precise istruzioni.

Bibliografia:

Knox 1968, pp. 394-399; Levey 1988, pp. 111-114; Scirè Nepi 1991, pp. 247-249; Gemin e Pedrocco 1993, pp. 379-381;.





13369 - VENEZIA - Il trasporto della S. Casa - Tiepolo - S. Maria dei Scalzi Ripr. Int. - Anderson Roma

20. *Affreschi della Chiesa della Pietà*

Affreschi entro cornici ovali.

Venezia, Chiesa della Pietà.

Datati 1754-1755.

Soffitti unitari.

Siamo all'interno della fabbrica appena costruita su progetto dell'architetto Giorgio Massari. Nel 1754 i lavori del corpo principale erano già terminati quando a Tiepolo si affida il compito della decorazione. L'affresco della navata raffigura *l'Incoronazione di Maria Immacolata* - anche se per molto tempo, prima di Howard nel 1986 che elimina ogni dubbio, si era pensato al *Trionfo della Fede* - all'interno di una cornice ovale. Trovandoci all'interno di una chiesa molto legata alla tradizione della musica vivaldiana, calza a pennello l'idea tiepolesca di realizzare lungo il cornicione che contorna la scena delle figure di angeli musicanti e coriste che assistono alla scena principale. Al centro dell'affresco, è rappresentato il Padre Eterno nell'atto di incoronare la Vergine che sale verso di lui in una gloria di angeli. Sulla sinistra possiamo vedere lo Spirito Santo e il Cristo con la croce. Si è molto discusso sull'autografia dell'opera, in quanto quest'affresco è interamente giocato su tinte basse avvicinate ad altre molto più luminose. In realtà quest'opera è certamente tiepolesca, secondo alcuni questo sarebbe stato un omaggio di Tiepolo a Piazzetta, il quale era morto pochi giorni prima lasciando incompiuta la pala d'altare della chiesa stessa. Gemin e Pedrocco escludono, assieme alla maggior parte della critica, questa opzione affermando invece che si tratterebbe di una maturazione dello stile di Tiepolo dopo i lavori compiuti a Würzburg.

Nel soffitto del coro Tiepolo rappresenta le *Virtù Teologali*, dove notiamo molto forte il richiamo all'iconografia di quelle rappresentate alla Scuola dei Carmini, ma comunque del tutto stravolte e ripensate nell'impaginato per un'altezza notevolmente diversa e qui maggiore.

Bibliografia:

Gemin e Pedrocco 1993, pp. 434-435.



21. *Dipinti dell'Oratorio della Purità*

Affreschi entro cornici mistilinee.

Udine, Oratorio della Purità.

Datati 1759.

Soffitto a partizione.

Siamo all'ultimo dei lavori di Tiepolo inerenti i soffitti sacri e di conseguenza l'ultimo soffitto all'interno di un ambiente sacro. Fu chiamato a Udine dal patriarca Daniele Dolfin. Nel comparto centrale del soffitto troviamo l'*Assunta*, mentre sia sopra che sotto abbiamo la rappresentazione di *Angeli, putti e cherubini*. Nell'affresco centrale è evidente il richiamo allo schema compositivo utilizzato per il comparto centrale dei Carmini: quindi troviamo la Vergine in una gloria di angeli in alto, tre apostoli in basso in diverse pose, posti in penombra davanti al sarcofago.

Bibliografia:

Gemin e Pedrocco 1993, pp. 470-471.



1.2 Iconografia, colore e luce dei soffitti tiepoleschi.

Giambattista Tiepolo, come abbiamo avuto modo di vedere nella parte catalogale di questo studio, si rivela un grande pittore di soffitti; sia ad affresco che su tela. Quali sono però i suoi modelli? E come cambia la sua tavolozza e l'uso della luce nei suoi soffitti nel corso degli anni? A queste domande cercherò di dare risposta in questo capitolo, analizzando le principali fonti iconografiche di Giambattista, il progressivo schiarimento della sua tavolozza e l'uso che ne fa della luce.

L'artista viene definito spesso come «*Veronese ri-inventato*». Questa affermazione si deve analizzare molto bene: certamente Tiepolo ha guardato molto a Paolo Caliari (1528-1588), ma non dobbiamo trascurare l'ambiente e il periodo storico in cui Giambattista si è formato e ha vissuto. Come abbiamo accennato nel capitolo 1, il pittore veneziano si era formato inizialmente nella bottega di Gregorio Lazzarini. Questo primo periodo sarà certamente quello che aiuterà poi Tiepolo nel processo di tesi, antitesi e sintesi del modello veronesiano. Il maestro di Giambattista sappiamo non essere tra i più brillanti artisti del secolo, ma ha certamente lasciato nel giovane apprendista uno stimolo a guardare Veronese. Se pensiamo al soldato romano sulla destra nella *Morte di Didone* di Lazzarini, subito si nota il chiaro riferimento al giovane paggio veronesiano sulla destra nella *Famiglia di Dario*⁹. Il quadro di Gregorio che abbiamo appena citato, fu realizzato attorno al 1714, anno in cui Tiepolo era a bottega dal maestro. Lazzarini, quindi, nella sua opera ha vari spunti e richiami a Paolo; questo certamente ha influenzato il giovane Giambattista. Il nostro artista, però, appena inizia la sua carriera, decide di non seguire il modello imposto dalla bottega da cui

⁹ Wi. L. Barcham, *Giambattista Tiepolo e Paolo Veronese, un duetto a una sola voce*, in «I colori della seduzione: Giambattista Tiepolo e Paolo Veronese», a cura di L. Borean e W. L. Barcham, catalogo della mostra Udine, Castello, Salone del Parlamento, 17 novembre 2012 - 1 aprile 2013, p. 33.

veniva. Egli infatti seguirà la corrente più forte del periodo a Venezia: quella dei cosiddetti tenebristi o tenebroso.

Quindi abbiamo, per il primo periodo del nostro pittore, un momento di distacco dagli insegnamenti di Lazzarini - e dunque una repressione del linguaggio veronesiano - e un progressivo avvicinamento a quello che era il gusto più consolidato dell'epoca. Tra gli artisti tenebristi a cui guarda Giambattista ci sono sia Antonio Zanchi (le analizzeremo bene nel paragrafo 2.1) che Piazzetta (del confronto con lui ne tratteremo ampiamente nel paragrafo 2.4). Infatti nelle prime opere dell'artista possiamo vedere come la tavolozza sia composta da colori molto smorzati e fortemente chiaroscurati.

L'influenza di Paolo Veronese non viene mai comunque trascurata; se pensiamo ai soffitti di Udine, i quali segnano una decisiva svolta nello stile di Tiepolo verso una luminosità maggiore e un cromatismo più chiaro, il riferimento al pittore cinquecentesco è chiaro. Nel soffitto dello Scalone del Palazzo Patriarcale, dove Giambattista rappresenta *San Michele che scaccia gli angeli* (cat. 6), possiamo cogliere un'evidente rivisitazione del *Giove che folgora i vizi* di Paolo Caliari del 1553-1554, all'epoca visibile sul soffitto della Sala del Consiglio di Palazzo Ducale a Venezia e oggi conservato al Musée du Louvre di Parigi. Ripresi qui sono lo scorcio vertiginoso e l'impianto illusionistico, anche se si va verso una semplificazione della densità dei gruppi di figure con la riduzione del numero dei personaggi presenti nella composizione¹⁰. Entrambi i pittori usano nelle loro opere il colore in senso naturalistico, al fine di creare un forte impatto emozionale. Restando sempre a Udine, questa volta nella Sala Rossa o del Tribunale del Palazzo Patriarcale, nel *Giudizio di Salomone* (cat. 8) vediamo chiari richiami a *Venezia dominatrice con la Giustizia e la Pace* sempre di Veronese all'interno della Sala del Collegio a Palazzo Ducale. Certamente qui il confronto è meno lapalissiano; la scenografia e la composizione derivano dal dipinto del pittore cinquecentesco, la rampa di scale, la figura in trono e la gestualità presente nell'opera sono tutti

¹⁰ W. L. Barcham, *Giambattista Tiepolo e Paolo Veronese, un duetto a una sola voce*, p. 36.

retaggi veronesiani¹¹. Tiepolo si fa un grande interprete della pittura di Paolo, sicuramente molto di più di Sebastiano Ricci, il quale credeva fermamente di esserne l'erede spirituale.

Un altro esempio, di come Giambattista faccia suoi i modelli e le idee veronesiane, lo troviamo nel soffitto di Santa Maria del Rosario o Gesuati a Venezia (cat. 15). Qui l'artista settecentesco prende ancora ad esempio le tele del soffitto della Sala del Collegio di Palazzo Ducale, ponendo però l'attenzione sullo schema compositivo. Ai Gesuati, Tiepolo, si trova davanti ad una volta complessa, stretta e lunga e formata da sedici volte minori in quattro formati differenti tra loro; guardando quindi a Paolo Veronese a Palazzo Ducale, egli risolve il problema prendendo spunto dalla divisione che aveva fatto l'artista cinquecentesco del soffitto. La volta a Santa Maria del Rosario quindi fu divisa, nella parte centrale in tre settori e ai lati, tutto attorno, vennero creati quindici medaglioni rappresentanti i misteri del Rosario e uno puramente decorativo¹².

Giambattista Tiepolo quindi è il grande interprete settecentesco del linguaggio veronesiano, lui infatti non crea dei *pastiches* come nel caso di Ricci, egli scompone Veronese, lo fa suo e lo rielabora. Facendo questo riesce a creare delle opere che hanno solo un richiamo fortissimo a Paolo, ma che con lui non hanno un rapporto diretto: sono delle reinterpretazioni.

Le scene che Tiepolo vuole raffigurare sono solitamente poco rappresentate; questo significa che egli preferisce dipingere delle situazioni che non sono già state trattate in precedenza, per avere maggiore libertà. Infatti, le opere di maggiore rilievo sono quelle profane, come per esempio la raffigurazione di *Antonio e Cleopatra* a Palazzo Labia¹³. Per quanto riguarda i soffitti sacri, ci troviamo spesso ad avere temi già precedentemente raffigurati da altri artisti del passato; qui entra in gioco un'ulteriore abilità di Giambattista, che è quella di

¹¹ W. L. Barcham, *Giambattista Tiepolo e Paolo Veronese, un duetto a una sola voce*, pp. 38-39.

¹² W. L. Barcham, *Giambattista Tiepolo e Paolo Veronese, un duetto a una sola voce*, p. 39.

¹³ S. Alpers e M. Baxandall, *Tiepolo e l'intelligenza figurativa*, 1995, pp. 23-29.

riuscire a rappresentare dei soggetti sacri insoliti che fino ad allora non erano mai stati rappresentati¹⁴. Egli cerca di inserire elementi nuovi all'interno della composizione, di dare alle figure nuove posizioni, di creare un'opera che non possa avere un precedente figurativo pressoché uguale. Tiepolo, nelle sue opere, vuole «narrare per immagini [...] effettuando digressioni»¹⁵.

Nella vita artistica di Giambattista, ha certamente molta importanza la figura di Francesco Algarotti¹⁶. Quest'ultimo sente il ritorno a Veronese e stringe con Tiepolo un rapporto stretto, documentato da una serie di lettere. Fu proprio lui a incoraggiare il nostro artista perché integrasse vari orientamenti artistici in modo da creare un proprio linguaggio pittorico.

Da quest'ultima affermazione riusciamo anche a capire, e concludere, come Tiepolo riesca ad assorbire bene il linguaggio veronesiano. Nelle opere di Giambattista, Veronese è esplicitamente preso a modello solo nei soffitti di Udine e in quello dei Gesuati, come abbiamo visto sopra. Questo sta a dimostrare come poi il linguaggio veronesiano venga assimilato da Tiepolo a tal punto che, poi, non abbia avuto più bisogno di servirsi di un riferimento esplicito a Paolo¹⁷. Questo è un punto di forza eccezionale; infatti, anche con altri artisti abbiamo questa bellissima assimilazione di linguaggi pittorici, che vanno a caratterizzare bene l'arte di Tiepolo, senza renderlo un *pasticheur* (come, per esempio, potrebbe sembrarci Ricci nei confronti di Veronese).

Giambattista Tiepolo è uno dei più grandi frescantì del XVIII secolo, uno stile di pittura ben lontano dalla classica tela veneziana. Un'ipotesi sul perché egli decida di cimentarsi in una tale tecnica, lo possiamo trovare in Louis Dorigny: è

¹⁴ C. Whistler, *Tiepolo e l'arte sacra*, in «Giambattista Tiepolo. 1696 - 1996», catalogo della mostra, Venezia, Museo del Settecento Veneziano, 6 settembre - 9 dicembre 1996, p. 190.

¹⁵ S. Alpers e M. Baxandall, *Tiepolo e l'intelligenza figurativa*, p. 46.

¹⁶ Francesco Algarotti nasce a Venezia l'11 dicembre 1712, fu consulente artistico di Augusto III di Sassonia. Quest'ultimo era desideroso di mettere assieme una collezione di pittura, per questo si servì dei consigli di Algarotti.

¹⁷ W. L. Barcham, *Giambattista Tiepolo e Paolo Veronese, un duetto a una voce sola*, p. 44.

possibile che Giambattista abbia visto gli affreschi dell'artista francese a Ca' Zenobio degli Armeni, restandone colpito. Infatti, sappiamo bene che, le condizioni climatiche di Venezia, vanno contro la tecnica dell'affresco; la grande umidità della laguna fa sì che il deterioramento delle pareti affrescate sia più rapido che altrove. Non a caso, nel serenissimo capoluogo, si predilige una tela rispetto a una tavola dipinta. Proprio nell'affresco, Tiepolo, riesce a modellare e perfezionare il suo stile; i suoi colori chiarissimi e la luce che ne traspare sono resi alla perfezione con questa tecnica. La sua pittura è una sorta di glorificazione di spazio e luce. Egli inaugura un nuovo periodo di arte veneziana, non più tenebrosa come quella del secolo precedente, ma una pittura fatta di colore e luce¹⁸. Giambattista ci riporta - come scrive Mariuz - ad un nuovo rinascimento; lo vediamo anche da uno dei soggetti sacri preferiti per i soffitti tiepoleschi, ovvero la Vergine o la Madonna, la quale è la tradizionale protettrice della città lagunare. Tiepolo ricorda Veronese, sia per i soggetti, sia per i richiami stilistici e compositivi più o meno evidenti ed anche per il suo rapporto con Girolamo Mengozzi Colonna (lo abbiamo citato più sopra), che ci ricorda il binomio tra Paolo Caliari e Andrea di Pietro della Gondola, ovvero: Palladio¹⁹. L'architettura in Tiepolo ha un ruolo di rilievo; nei soffitti sacri molte volte è usata per creare scene ancora più scorciate e che creino una scenografia imponente.

Dopo aver constatato quali sono i modelli e lo stile in generale di Tiepolo, soprattutto nei soffitti di soggetti sacri, passeremo a trattare nello specifico il soffitto della Chiesa di Santa Maria di Nazareth (o degli Scalzi), che andò distrutto durante la Prima Guerra Mondiale.

¹⁸ A. Mariuz, *Tiepolo*, 2012, p. 314.

¹⁹ A. Mariuz, *Tiepolo*, p. 318.

1.3 Un caso particolare: il soffitto della Chiesa degli Scalzi.

Se dobbiamo pensare a una delle grandi opere a soffitto di tema sacro realizzate da Giambattista Tiepolo, non possiamo non pensare all'affresco della navata centrale della Chiesa degli Scalzi a Venezia.

Qui, Tiepolo, aveva già lavorato in precedenza - come abbiamo visto nel catalogo di questo studio - in due occasioni: dapprima nel 1722, affrescando l'*Apoteosi di Santa Teresa* (cat. 3) in una delle cappelle laterali; più tardi, attorno al 1732, sempre in una cappella laterale, dipinse *Cristo nell'orto degli Ulivi* (cat. 10). L'opera, però, di maggior rilievo è, senz'ombra di dubbio, il *Trasporto della Santa Casa di Loreto* (cat. 19). Si colloca cronologicamente dopo dieci anni dall'ultimo intervento di Giambattista all'interno della chiesa carmelitana. Si tratta del primo affresco a soffitto, per una navata, completamente unitario; per esempio ai Gesuati, pochi anni prima, l'artista aveva deciso di tripartire lo spazio disponibile, agli Scalzi, invece, Tiepolo decide di creare un bellissimo soffitto unitario.

Siamo nel 1745, quando viene incaricato Giambattista per la realizzazione del soffitto della Chiesa di Santa Maria di Nazareth. Il tema scelto dall'artista è relativo a una leggenda, la quale narra che nel 1291 la casa della Vergine fu trasportata dagli angeli, da Nazareth a Tersatto - una cittadina vicino a Fiume - per difenderla dall'invasione dei mussulmani; da lì, nel 1294, avrebbe ripreso il volo verso Loreto, nelle Marche, dove si trova tutt'oggi²⁰. Il tema scelto da Tiepolo è certamente molto caro all'ordine carmelitano.

Oggi, purtroppo, come abbiamo detto nella scheda catalogo nel capitolo 1.1, dell'affresco dell'artista veneziano non resta nulla, se non i pochi frammenti conservati alle Gallerie dell'Accademia che analizzeremo tra poco. Per dare un senso a questo studio, quindi, dovremo andare a riflettere sulle fotografie d'epoca rimaste (fig. 3), ma soprattutto sui due bozzetti preparatori (anche se sappiamo

²⁰ A. Michieletto, *Il bozzetto di Gianbattista Tiepolo*, in «Quaderni della Soprintendenza per i beni culturali e storici di Venezia», XXI, 1997, p. 55.

che Tiepolo si esercitò sul tema con un considerevole numero di schizzi). Abbiamo la fortuna di avere ancora queste due prove, che possono aiutarci con l'analisi dell'opera tiepolesca andata perduta nel bombardamento della notte tra il 24 e il 25 ottobre 1915.

La prima versione, è quella conservata alle Gallerie dell'Accademia di Venezia, per questo d'ora in poi, per semplicità, la chiameremo la versione 'italiana' (fig. 1); più tardi, invece, è il bozzetto conservato al Getty Museum di Los Angeles, lo definiamo quindi con l'accezione di versione 'americana' (fig. 2). Per quanto riguarda la versione 'italiana', possiamo vedere un gruppo centrale degli angeli, che trasportano la casa sulla quale sta la Vergine in piedi sul tetto; in basso a sinistra, in questo bozzetto, Tiepolo inserisce un solo elemento diabolico, ovvero un solo diavolo, contrapposto all'angelo in alto a sinistra, il quale sta a simboleggiare l'annunciazione, in quanto tiene in mano un giglio, che sta per essere consegnato a Maria. Sullo sfondo, possiamo notare un altro gruppo



1. Bozzetto conservato alle Gallerie dell'Accademia di Venezia.

angelico, con le figure ben definite di Cristo Portacroce e del Padre Eterno²¹. Questa versione, conservata alle Gallerie dell'Accademia, è inserita all'interno di una cornice ovale; questa è stata sicuramente aggiunta dopo la realizzazione dell'operetta, in quanto siamo sicuramente certi che, come era solito fare Tiepolo nei suoi lavori preparatori, il dipinto uscisse da questo bordo. Dobbiamo presupporre quindi che, successivamente alla realizzazione del bozzetto, qualcuno abbia deciso di tagliare l'opera per poi inserirla all'interno della cornice in cui la possiamo ammirare oggi. L'operetta è un olio su tela e misura 124x85 cm.

Nella versione 'americana', notiamo maggiori somiglianze con quella che sarà poi la versione definitiva. Con lo spostamento di alcuni gruppi, la sensazione di movimento ascensionale, risulta sicuramente maggiore rispetto alla versione precedente. Il gruppo principale, ovvero quello della casa, viene arretrato e



2. Bozzetto conservato al Getty Museum di Los Angeles.

²¹ A. Michieletto, *Il bozzetto di Gianbattista Tiepolo*, p. 57.

traslato verso sinistra e arricchito di figure; ciò concede un maggior respiro a tutti gli altri personaggi. La parte del maligno, è ora risolta con un gruppo di diavoli, e non più uno solo; inoltre viene spostato verso destra. Per quanto riguarda il gruppo del paradiso, il Padre Eterno prende il posto di Cristo tra gli angeli musicanti e al centro della scena viene inserito San Giuseppe in orazione al cospetto della Vergine col bambino²². Molto interessante è l'inserimento di questo santo, molto probabilmente ciò è dovuto al fatto che San Giuseppe era molto caro a Santa Teresa d'Avila, una delle sante predilette dai carmelitani. La tela del Getty, è a sfondo ocre con profilo rettangolare, dentro al quale è inserito l'ovale della superficie pittorica.

Oltre alle differenze compositive, che abbiamo analizzato sopra, sotto il punto di vista stilistico possiamo dire che la versione 'italiana' è certamente più dettagliata e precisa, mentre quella 'americana' è stata stesa di getto con maggiore attenzione alle masse di colore e alla composizione. Nel bozzetto di Los Angeles, infatti, possiamo vedere come i gruppi di personaggi restino pressoché invariati nella versione finale; anche se tra poco, con l'analisi delle foto che ci sono rimaste del soffitto, vedremo i piccoli accorgimenti di Tiepolo nella stesura definitiva.

Nel 1745 Giambattista sale sul soffitto degli Scalzi. Ha già le idee ben chiare su cosa rappresentare e come; dai suoi bozzetti però qualcosa cambia. L'artista inserisce una luna argentata alle spalle della Vergine per alludere, forse, all'Immacolata Concezione²³; per Marinelli si tratterebbe di una gigantesca aureola che ne accentuerebbe il «suo aspetto stellare e galattico»²⁴. Anche la posizione della casa viene aggiustata, spostandola più al centro e con un'inclinazione maggiore. Il Padre Eterno viene rimpicciolito, mentre vi è un richiamo lampante nel

²² A. Michieletto, *Il bozzetto di Gianbattista Tiepolo*, p. 57.

²³ W. L. Barcham, *Giambattista Tiepolo e Gerolamo Mengozzi Colonna, l'armonia pittorica a due pennelli e la mistica carmelitana*, in «La chiesa di Santa Maria di Nazareth e la spiritualità dei Carmelitani Scalzi a Venezia», a cura di G. Bettini e M. Frank, 2014, p. 204.

²⁴ S. Marinelli, *Giambattista Tiepolo nel cielo degli Scalzi*, in «Tiepolo e la prima guerra mondiale: dagli Scalzi alle Gallerie dell'Accademia», a cura di G. M. Elia e C. Piva, 2017, pp. 13-16.



3. Giambattista Tiepolo, *Il trasporto della Santa Casa*, foto d'epoca.

gruppo dei diavoli. Se andiamo a vedere l'affresco dello Scalone del Palazzo Patriarcale di Udine, dove viene messo in scena la *Caduta degli angeli ribelli* (cat. 6), noteremo che uno degli angeli che sta precipitando al di sotto di San Michele, è l'esatto corrispondente, solo che al rovescio, di uno dei diavoli della volta degli Scalzi (fig. 4). Una specie di autocitazione e autocelebrazione dell'artista stesso. L'esperienza d'insieme della volta doveva essere sicuramente trascendente anche per un non credente. Quindi, anche se con qualche importante aggiustamento, l'affresco doveva essere certamente molto simile al bozzetto del Getty di Los Angeles; il soffitto è sicuramente frutto delle maturazioni pittoriche degli anni

Quaranta dell'artista, pochi anni prima della sua esperienza a Würzburg. Rilevante è anche il ruolo della luce naturale della chiesa, alla quale Tiepolo ha sicuramente fatto attenzione. L'orientamento della fabbrica, con le finestre della navata esposte a nord e sud, determina una diffusione equilibrata della luce: al mattino ci sarà una luce più fredda, mentre durante la giornata la temperatura della luce si alzerà, accentuando il calore dei toni²⁵. Sapendo questo dettaglio possiamo comprendere che Tiepolo avrà utilizzato dei colori più o meno freddi e più o meno luminosi, in base alla loro posizione rispetto alla luce all'interno dell'edificio sacro. Questo lo mostra, ancora una volta, un maestro della luce.



4. Confronto tra l'angelo ribelle del soffitto dello scalone del Palazzo Patriarcale di Udine e il diavolo del soffitto degli Scalzi.

La scena centrale, che abbiamo appena descritto, si trova all'interno di una cornice mistilinea, e non più, come nei bozzetti, all'interno di una cornice ovale. Questa non è la sola scena che si poteva ammirare sul soffitto della Chiesa degli Scalzi: il comparto centrale era contornato da quattro pennacchi, raffiguranti delle balconate, e due scene veterotestamentarie per lato, per un totale di quattro. Queste sono le opere che si sono salvate dal bombardamento, ad eccezione di una scena laterale veterotestamentaria.

²⁵ M. Stavagna, *Struttura e decorazione. Lo spazio architettonico degli Scalzi da Longhena a Tiepolo*, in «Quaderni della Soprintendenza per i beni artistici e storici di Venezia», XXI, 1997, p. 42.

Partendo dai pennacchi troviamo: uno raffigurante devoti affacciati ad una loggia, con un ragazzo di aspetto nobile abbigliato di azzurro; un altro che rappresenta devoti affacciati ad una loggia, con il personaggio in primo piano che indossa un manto rosso. Questi primi due pennacchi sono i meglio conservati, in quanto sono i primi che furono esposti al pubblico, alle Gallerie dell'Accademia nel 1919²⁶. Gli altri due rappresentano, uno sempre dei fedeli affacciati a una loggia, mentre il quarto, il più interessante e il più dibattuto, raffigura esclusivamente una loggia vuota. Questo, certamente, crea scompiglio nella decifrazione degli intenti di Tiepolo. Resta sicuro, che non sapremo mai la vera funzione e il vero significato di queste logge; sta di fatto che sono state avanzate alcune ipotesi. Escluderei, secondo il mio pensiero, il parere di Barcham, secondo il quale i quattro pennacchi si identificherebbero come i quattro stadi della preghiera enumerati da Santa Teresa, trovando anche un parallelismo con i gesti dei fedeli all'interno della chiesa stessa²⁷. Secondo me la risposta è molto più semplice, e si concorda con l'idea di Marinelli: le quattro balconate non sono altro che dei palchi del gran teatro del mondo, dalle quali gli spettatori assistono al miracolo del trasporto della casa. La quarta balconata lo confermerebbe; inoltre potrebbe rappresentare il rifiuto della simmetria della cerimonia²⁸. Sta di fatto che, quasi certamente, le logge degli Scalzi stavano a rappresentare un teatro dal quale i protagonisti ammiravano il grande miracolo celeste centrale.

Le scene rappresentate nelle vele, sono molto più facilmente identificabili: in quelle di sinistra sono rappresentati *Mosè e Aronne* e *L'annuncio del profeta Nathan*; mentre a destra, in quella superstite troviamo *Davide e la moglie Mikol*, mentre in quella andata distrutta vi era una scena sempre di annunciazione difficilmente identificabile. Quindi sono tutte raffigurazioni del Vecchio

²⁶ G. Nepi Scirè, *La decorazione del soffitto della chiesa degli Scalzi*, in «Quaderni della Soprintendenza per i beni artistici e storici di Venezia», XXI, 1997, p. 21.

²⁷ W. L. Barcham, *Giambattista Tiepolo e Gerolamo Mengozzi Colonna*, p. 206.

²⁸ S. Marinelli, *Giambattista Tiepolo nel cielo degli Scalzi*, pp. 13-16.



5. L'interno della Chiesa degli Scalzi dopo il bombardamento dell'ottobre del 1915.

Testamento, sul tema dell'annunciazione; una scelta accuratamente studiata con il tema dell'affresco centrale²⁹.

La notte tra il 24 e il 25 ottobre 1915, con l'intento di colpire la vicina stazione ferroviaria di Venezia Santa Lucia, la Chiesa di Santa Maria di Nazareth venne centrata da una bomba aerea, la quale distrusse l'affresco di Giambattista Tiepolo (fig. 5). Analizzeremo ora le due fasi che vengono dopo questo fatto: la

²⁹ G. Nepi Scirè, *La decorazione del soffitto della chiesa degli Scalzi*, p. 21.

ricostruzione e la nuova decorazione della volta e gli interventi di restauro sui frammenti superstiti.

Dopo la distruzione della volta, ci vollero molti anni prima di tornare a vedere il soffitto ricostruito e decorato. Nel 1920, il monsignor Costantini, fondatore del mensile *Arte Cristiana*, inaugurò la Mostra d'Arte Sacra a Venezia, allestita al Palazzo Reale, che sarebbe l'odierno Museo Correr. In occasione della suddetta mostra, venne indetto anche un bando di concorso per decidere chi avrebbe affrescato la volta degli Scalzi, una volta terminati i lavori di restauro³⁰. Furono presentati ben 15 bozzetti, tutti anonimi - questo per evitare che il giudizio della giuria del concorso, venisse compromesso dal nome di un artista già conosciuto - con un motto come unico elemento di riconoscibilità. Vinse il giovane pittore milanese Cesare Fratino. Il suo bozzetto risultava, sia sotto l'aspetto cromatico, che compositivo, molto vicino allo stile di Tiepolo³¹. Il restauro della volta si concluse nel 1926, a quella data il bozzetto di Fratino - al quale sei anni prima si era chiesto un progetto definitivo, che non sappiamo come sia stato giudicato dalla commissione - era stato già dimenticato. Nel 1927 la Direzione Generale delle Antichità e delle Belle Arti, incaricava Ettore Tito per la decorazione del soffitto della chiesa carmelitana, giudicandolo positivamente «*per sicuro possesso della tecnica e per temperamento artistico, sia prossimo alla maniera di Tiepolo*»³². Il bozzetto venne approvato nel 1929. Le due importanti differenze con l'affresco distrutto di Giambattista furono: il soggetto dell'opera e la decisione di realizzare la scena centrale su tela e successivamente applicata al soffitto con la

³⁰ V. Pajusco, *Ettore Tito e il nuovo soffitto degli Scalzi*, in «La chiesa di Santa Maria di Nazareth e la spiritualità dei Carmelitani Scalzi a Venezia», a cura di G. Bettini e M. Frank, 2014, p. 209.

³¹ V. Pajusco, *Ettore Tito e il nuovo soffitto degli Scalzi*, pp. 210-211.

³² Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, *Cronache delle Belle Arti*, in «Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione», anno IX, serie I, luglio 1929, pp. 45-47.

tecnica del *marouflage*³³. Il nuovo tema scelto per la volta fu *La Gloria di Maria Trionfante dopo il Concilio di Efeso* (fig. 6). Tito si avvalse dell'aiuto del figlio Luigi e del frescante Giovanni Majoli; quest'ultimo servì all'artista per la realizzazione *in situ* dell'affresco delle parti laterali e dei pennacchi, proprio come fece Tiepolo. Ettore aveva pensato per queste parti a delle scene riguardanti la Prima Guerra



6. Ettore Tito, *La Gloria di Maria Trionfante dopo il Concilio di Efeso*, 1931-1933, soffitto, Chiesa degli Scalzi, Venezia.

³³ Dal francese *maroufler*, ovvero 'mettere in posa'. Termine che indica la tecnica di incollare permanentemente una tela a un muro, prima o dopo averla dipinta. L'adesivo usato tradizionalmente è la biacca di piombo in olio. Da <http://www.mam-e.it/dizionari/dizionario-arte/dizionario-2333/> consultato il 30 ottobre 2017.

Mondiale, quindi con soldati e cannoni. I cartoni preparatori furono esposti alla Biennale d'Arte del 1930, ma non vennero realizzati, perché giudicati non adatti al tema religioso: vennero dunque realizzate delle virtù e sibille³⁴. L'11 settembre del 1932 il soffitto era concluso; venne inaugurato solo il 25 aprile del 1933 in concomitanza con il nuovo ponte automobilistico, che collegava Venezia alla terraferma.

L'iconografia utilizzata da Tito è certamente distante dalla sensibilità tiepolesca. I cavalli, alla base della scena, ci ricordano Giulio Romano, un modello estraneo a Tiepolo. Probabilmente, lo stile e le caratteristiche di Giambattista non vennero comprese da Ettore Tito, il quale si rifà a modelli nettamente diversi per la realizzazione del soffitto.

Del soffitto tiepolesco, come abbiamo già detto sopra, rimasero solo i quattro pennacchi, tre vele e un frammento della quarta che andò perso successivamente. Dato che la ricostruzione della volta, con i frammenti del Tiepolo, sembrava impossibile, anche i pennacchi e le vele rimasero *in loco* per tre mesi per carenza di fondi. Gli affreschi restarono esposti agli agenti atmosferici per molto tempo, e quindi vi furono perdite di colore e formazione di fluorescenze saline³⁵. L'esame preliminare e il conseguente preventivo di spesa per il restauro, vennero chiesti al restauratore Francesco Steffanoni. Su due pennacchi, dato il loro buono stato di conservazione, fu utilizzata la tecnica dello stacco, e successivamente vennero montati su supporti lignei di noce e abete; mentre, per gli altri cinque, si operò con la tecnica dello strappo. I primi due frammenti vennero esposti nella sala XI delle Gallerie dell'Accademia; gli altri cinque, rimasero sulla tela di strappo per circa cinquant'anni arrotolati e conservati nel deposito di Palazzo Ducale, in attesa del restauro. Si deve a Francesco Valcanover, soprintendente, il restauro dei restanti due pennacchi e delle tre vele. L'intervento fu affidato al restauratore

³⁴ V. Pajusco, *Ettore Tito e il nuovo soffitto degli Scalzi*, p. 213.

³⁵ A. Michieletto e M. C. Maida, *Storia dei restauri precedenti*, in «Quaderni della Soprintendenza per i beni artistici e storici di Venezia», XXI, 1997, p. 45.

Clauco Benito Tiozzo³⁶. Il lavoro fu molto difficile, in quanto basta pensare che le colle usate per lo strappo potevano, se non rimosse con cautela e precisione, rovinare ulteriormente gli affreschi. Le tre vele vennero montate su telai di abete, con l'aggiunta di inserti di tela per permetterne una migliore tensione; i due pennacchi vennero montati su supporti simili a quelli adoperati da Steffanoni³⁷. Oggi sono tutti esposti alle Gallerie dell'Accademia di Venezia.

La distruzione del soffitto della Chiesa degli Scalzi fu una delle perdite più ingenti dell'arte di Tiepolo, ma ricordiamo che non fu il solo bersaglio della brutalità della guerra: venne colpito, sempre durante la Prima Guerra Mondiale, anche il ciclo della Villa Soderini a Nervesa. Durante la Seconda Guerra Mondiale, anche Palazzo Canossa a Verona, Palazzo Archinto a Milano, l'*Apoteosi di San Bernardo* (cat. 14) in Sant'Ambrogio, sempre a Milano; si perse anche una parte del soffitto di Villa Valmarana a Vicenza, oltre a danni meno significativi³⁸.

³⁶ A. Michieletto e M. C. Maida, *Storia dei restauri precedenti*, p. 48.

³⁷ A. Michieletto e M. C. Maida, *Storia dei restauri precedenti*, pp.49-50.

³⁸ S. Marinelli, *Giambattista Tiepolo nel cielo degli Scalzi*, pp. 13-16.

1.4 Il confronto tra i soffitti sacri e i soffitti profani.

Per completare lo studio sui soffitti sacri di Tiepolo, non possiamo tralasciare i soffitti a tema profano.

Sappiamo che il primo affresco a soffitto, con una rappresentazione profana, è *Il potere dell'Eloquenza* di Palazzo Sandi a Venezia; ma molto più rilevante è il lavoro che Tiepolo compie a Palazzo Archinto a Milano. Quest'ultimo lavoro era composto da ben cinque soffitti, andati distrutti durante il bombardamento dell'agosto del 1943. Qui i temi rappresentati sono dei più vari: *Il Trionfo delle Arti e delle Scienze*, *Il mito di Fetonte*, *Perseo libera Andromeda*, *Giunone, la fortuna e Venere* e come ultimo *Nobiltà*. Già da queste opere possiamo vedere alcuni dei temi ricorrenti nelle raffigurazioni profane di Giambattista: il mito di Fetonte, per esempio, è uno dei racconti più rappresentati; difatti lo ritroviamo anche nel soffitto di Palazzo Sagredo a Venezia, oltre che in alcune opere da parete. Sicuramente è, a mio parere, uno dei temi che più si addicono ad un cielo profano: il mito di Fetonte, il quale dopo aver preso il carro del padre Apollo, finisce per fare vari danni sia sulla terra che nel cielo, viene punito da Zeus, che lo fa precipitare nel mare. Per questo è uno dei miti che meglio si addice a un soffitto. A Palazzo Archinto, la scena era circondata da otto *grisailles* rappresentanti la storia di Apollo. La rappresentazione del carro del sole torna un'altra volta sui soffitti; è il caso di Palazzo Clerici, sempre a Milano, circa 10 anni dopo (fig. 7). Qui siamo di fronte a un'opera eccezionalmente complessa: la scena si svolge lungo il soffitto a botte della sala centrale, la quale sembra quasi una galleria. Tiepolo si trova a dover pensare ad un affresco per una volta lunga ben 22 metri e larga 5,40. Il tema principale è *La corsa del carro del Sole*, infatti al centro della composizione, troviamo, in un fulgore di luce, il carro trainato da quattro bellissimi cavalli bianchi; tutto attorno, tra le nubi, possiamo scorgere gli dei dell'Olimpo, raggruppati in modo da rievocare i principali eventi mitologici a loro connessi; nei bordi, invece, Tiepolo decide di inserire le personificazioni dei quattro continenti, assieme alle



7. *La corsa del carro del Sole*, visione d'insieme, Palazzo Clerici, Milano.

divinità minori dei mari e dei fiumi³⁹. In questo cielo profano, Tiepolo si distacca dai grandi predecessori come Pietro da Cortona e Andrea Pozzo; Giambattista, con la sua sensibilità cromatica e la sua rinnovata concezione luministica - basti pensare che siamo pochissimo dopo il lavoro ai Gesuati - supera le composizioni fredde e precise di Pozzo e i limiti posti dal saldo tessuto disegnativo di Pietro Da Cortona⁴⁰. A Palazzo Clerici gli spettatori si trovano di fronte ad un vero e proprio spettacolo teatrale, di cui il sapiente regista è Tiepolo⁴¹. Il tema diede a Giambattista molta libertà creativa sulla caratterizzazione degli dei, per questo lo si considera un autentico manuale di iconografia mitologica, contenente aspetti diversi dai precedenti tradizionali.

³⁹ M. Gemin e F. Pedrocco, *Giambattista Tiepolo. Dipinti*, pp. 332-333.

⁴⁰ P. d'Ancona, *Gli affreschi di Palazzo Clerici a Milano*, 1956, pp. 19-20.

⁴¹ Sappiamo che Tiepolo era molto legato all'ambiente teatrale, questo va a sostenere la tesi per cui, le logge del soffitto della chiesa degli Scalzi a Venezia, sono quasi certamente dei palchi teatrali dal quale gli spettatori assistono alla scena centrale.



8. *L'Olimpo e i Continenti*, scalone della Residenz, Würzburg.

Seguendo questa linea d'intreccio iconografico, tra i soffitti profani più famosi, possiamo arrivare direttamente a Würzburg; qui si trova certamente l'apice della carriera del pittore veneziano. Sono ben due i soffitti che richiamano il tema del cielo di Palazzo Clerici a Milano: *Apollo conduce al genio della Nazione germanica Beatrice di Burgundia* (fig. 9) e *L'Olimpo e i Continenti* (fig. 8). Nel primo, all'interno della *Kaisersaal*, la quadriga è certamente più scorciata che a Milano, ma sono senza dubbio gli stessi cavalli. Nel secondo, l'affresco dello scalone, abbiamo un richiamo specifico nel tema al soffitto di Palazzo Clerici: al centro dell'opera vi è Apollo, circondato dagli dei dell'Olimpo, il quale porta luce al mondo rappresentato dai Continenti collocati ai bordi dell'opera⁴². Le dimensioni di questo affresco sono sbalorditive: 19 metri di larghezza per 30,5 di lunghezza. Certamente l'opera di Würzburg è di un decennio più tarda rispetto a quella milanese, però è interessante vedere come certi temi ritornino in Tiepolo sia nei

⁴² M. Gemin e F. Pedrocco, *Giambattista Tiepolo*, pp. 141-161 e 422-427.

cieli sacri così come in quelli profani. L'opera tedesca di Giambattista è considerata uno dei suoi lavori più riusciti.



9. *Apollo conduce al genio della Nazione germanica Beatrice di Burgundia*, Kaisersaal della residenza, Würzburg.

Da Palazzo Clerici, però, Tiepolo prende ispirazione anche per un altro soffitto profano: quello del Palazzo Reale di Madrid. Ultimo cielo dell'artista prima della sua morte. Il soffitto in questione si trova nell'anticamera della Regina e rappresenta l'*Apoteosi della Monarchia spagnola*. Non fu però l'unico cielo dipinto da Tiepolo nel Palazzo Reale; nella sala del trono egli dipinse la *Gloria di Spagna*, che potrebbe sempre ricordare il lungo salone del palazzo milanese, ma che è sicuramente un po' più largo e molto più alto, un elemento da non trascurare. L'altezza rende molto difficile la comprensione d'insieme dell'opera.

Nella sezione dei soffitti profani, possiamo inserire anche tutti quegli affreschi che, trovandosi in ville e palazzi privati, raffigurano l'apoteosi della famiglia o del membro principale della stessa. Tra gli esempi che ritengo importanti da riportare troviamo: l'*Apoteosi dell'ammiraglio Vettor Pisani* nel

Palazzo Pisani Moretta a Venezia, un'apoteosi di famiglia sia a Palazzo Barbaro a Venezia, che a Villa Soderini a Nervesa della Battaglia, per non dimenticare quelle presenti anche a Palazzo Porto a Vicenza e a Villa Pisani a Stra. Queste apoteosi, sono stati realizzate in periodi diversi, ma contengono delle similitudini. Il primo particolare che salta all'occhio è la cornice mistilinea che caratterizza tutti questi affreschi; andando a vedere le composizioni, possiamo vedere che è ricorrente l'immagine trionfale, o del rappresentante più illustre della famiglia o la famiglia stessa, la quale è attorniata da virtù, solitamente ritroviamo nobiltà e valore.



10. *Apoteosi della famiglia Pisani*, Villa Pisani a Stra (Venezia).

Quest'ultime, come era solito Tiepolo in tutte le opere contenenti virtù, sono raffigurate secondo i canoni imposti da Cesare Ripa. L'affresco più impressionante è l'*Apoteosi della famiglia Pisani* a Stra (fig. 10): è il più esteso tra quelli affrescati dall'artista negli edifici privati. Questo soffitto è importante, perché con questo si può dire conclusa la tradizione della decorazione di villa tematicamente incentrata sull'esaltazione dei proprietari, attornati dalle virtù, che aveva avuto inizio con l'affreschi nella Sala dell'Olimpo di Paolo Veronese a Villa Barbaro a Maser⁴³. Ancora una volta Tiepolo e Veronese si richiamano, a due secoli di distanza, su tematiche e stili affini. In questa rappresentazione tiepolesca, è rilevante segnalare la presenza di bambini della famiglia all'interno della composizione; questo è un elemento insolito, che illumina la composizione.

I temi profani rappresentati più frequentemente sui soffitti, sono le classiche rappresentazioni delle Virtù: alla Villa Loschi Zilieri dal Verme al Biron a Vicenza⁴⁴, Palazzo Barbarigo a Venezia, Palazzo Trento Valmarana a Vicenza e soprattutto alla Villa Cordellina a Montecchio Maggiore. Quest'ultimo è importante per quanto riguarda il rapporto - già citato all'inizio di questo lungo capitolo - tra Tiepolo e Algarotti: si può, infatti, supporre che sia stato proprio l'intellettuale settecentesco a suggerire il tema del *Trionfo della Virtù e della Nobiltà sull'Ignoranza* per la villa⁴⁵ (fig. 11). Il tema infatti è estremamente illuminista e può dunque farci supporre che sia stato proprio suggerito da Algarotti, grande amico di Carlo Cordellina. Le figure del soffitto hanno un grande respiro all'interno della composizione, al contrario di quanto accadeva a Milano a Palazzo Clerici. Il cielo di Tiepolo alla Cordellina, si annerisce progressivamente verso l'Ignoranza, la quale sta cadendo, vengono anche rappresentati l'edera e il pipistrello, simboli della notte. La luce va

⁴³ A. Mariuz, *Tiepolo*, p. 159.

⁴⁴ Si tratta del primo intervento di Tiepolo nel vicentino. Qui è molto interessante sottolineare il rapporto con Bernini: una delle sculture dell'artista romano, rappresentante la Verità, è ripresa iconograficamente, nel soffitto dello scalone, con le stesse sembianze della scultura di Bernini.

⁴⁵ A. Mariuz, *Tiepolo*, p. 134.



11. *Trionfo della Virtù e della Nobiltà sull'Ignoranza*, Villa Cordellina, Montecchio Maggiore (Vicenza).

crescendo mano a mano che ci avviciniamo agli amorini opposti all'Ignoranza⁴⁶. I cieli di Tiepolo sono dei cieli estremamente astratti, opposti a quelli reali di Canaletto, ma proprio per questo creano un effetto trascendente che rende sia nelle composizioni sacre che in quelle profane.

⁴⁶ R. Schiavo, *Giovanni Battista Tiepolo alla Villa Cordellina di Montecchio Maggiore*, 1989, p. 102.

Gli dei greci e romani sono rappresentati in un palazzo veneziano importantissimo⁴⁷: Palazzo Labia. Qui troviamo due soffittini, non estesi, ma molto graziosi. A Palazzo Labia è la prima volta che la decorazione ad affresco delle pareti si estende fino al soffitto: nel salone da ballo troviamo nel tondo centrale *Bellerofonte su Pegaso* (fig. 12), nuovamente il cavallo, che ricorda i cavalli bianchi del carro di Apollo a Palazzo Clerici a Milano. La scena centrale è circondata da quattro affreschi rappresentanti: *Eolo*, *Plutone rapisce Proserpina*, *la Virtù vince l'Invidia* e *la Giustizia fa trionfare l'Armonia*. L'ambiente della sala è arricchita dagli affreschi a parete con le storie di Antonio e Cleopatra; siamo di fronte a una delle stanze di Tiepolo più belle, dove lo spazio illusorio si mescola con quello reale. Nella sala degli specchi, vengono raffigurati *Zefiro e Flora* all'interno di una cornice ovale, dalla quale strabordano le leggere nuvole tiepolesche.

Da questa breve analisi dei soffitti a tema profano, possiamo dire che certamente lo stile di Tiepolo è versatile; non importa che il soffitto sia di una chiesa o di una villa privata, lui cerca sempre di adattare la composizione a seconda del gusto del committente, ma senza rinunciare al suo stile leggero e luminoso - senza contare le prime composizioni tenebrose -. L'elemento più interessante è che, se andiamo ad analizzare le caratteristiche fisionomiche delle figure, possiamo notare che i modelli di Tiepolo sono ricorrenti: molte volte le Vergini nelle rappresentazioni sacre, sono molto simili ad alcune dee o Virtù dei soffitti profani. Inoltre in queste opere a tema profano, il carro del sole di Apollo prende il posto del Padre Eterno delle rappresentazioni sacre.

Con questo paragrafo, quindi, abbiamo voluto sottolineare la versatilità dell'artista, per vedere come egli si adatti al luogo in cui deve operare.

Nel capitolo successivo proveremo a raffrontarlo con quattro artisti con cui si è confrontato: Antonio Zanchi, Luca Giordano, Sebastiano Ricci e Giambattista Piazzetta.

⁴⁷ Li ritroviamo anche in altri palazzi minori che non analizzeremo qui.



12. *Bellerofonte su Pegaso*, salone da ballo, Palazzo Labia, Venezia.

2. I confronti con Tiepolo.

In questa seconda parte, analizzeremo quattro artisti - specialmente nella loro produzione artistica riguardante i soffitti - con Giambattista Tiepolo. Stiamo parlando di Antonio Zanchi (1631-1722), Luca Giordano (1634-1705), Sebastiano Ricci (1659-1734) e Giambattista Piazzetta (1683-1754). Cercheremo di trarre dei confronti utili per capire che uso fa Tiepolo dei modelli precedenti che può osservare a Venezia.

Partiremo con il confronto tra i 'soffitti infernali' di Zanchi, dei veri e propri inferni a soffitto, e i 'soffitti paradisiaci' di Tiepolo; l'artista che fa parte di quella che definiamo corrente dei 'tenebrosi' o 'tenebristi', certamente influenzerà Tiepolo nelle sue iconografie.

Luca Giordano ci darà modo di riscontrare alcuni anticipi e modelli di cui si servirà Tiepolo; saremo di fronte a un caso bizzarro, sembra illogico che due artisti così diversi abbiano qualcosa in comune, ma analizzando bene le opere di entrambi possiamo riscontrare delle costanti.

Per quanto riguarda Sebastiano Ricci, sarà molto interessante individuare il modello veronesiano in entrambi e capire come questo venga interpretato e poi utilizzato nella loro produzione artistica in maniera differente.

Infine ci concentreremo sul confronto con Giovanni Battista Piazzetta, di poco più vecchio di Tiepolo; partendo dall'unica opera a soffitto di Piazzetta, la confronteremo prima con il bozzetto tiepolesco, per poi passare in rassegna gli elementi in comune e quelli contrastanti tra i due artisti.

2.1 Antonio Zanchi: 'soffitti paradisiaci' versus 'soffitti infernali'.

I nostri confronti iniziano con il più antico degli artisti presi a riferimento: Antonio Zanchi. Nasce il 6 dicembre 1631 a Este, in provincia di Padova, da una famiglia di origine bergamasca. Il padre era fornaio, con questo mestiere assicurò alla famiglia una certa agiatezza. Già da giovane, Antonio, si rivela ben predisposto all'arte; frequenta quindi la scuola di Giacomo Petrali⁴⁸. Quest'ultimo, notato il talento del ragazzo - Zanchi aveva appena undici anni - decide di portarlo con sé a Venezia. Petrali però non fu il suo unico maestro, infatti abbiamo testimoniati altri due insegnanti: verso il 1650 si parla del cinquecentista dalmata Matteo Ponzone, il quale lo avvicina a Tintoretto. Solo sotto l'apprendistato di Francesco Ruschi, però, Antonio impara gli insegnamenti che lo porteranno a diventare uno dei più grandi pittori veneziani dell'epoca⁴⁹. Da Ruschi, a parer mio, possiamo far risalire quell'atmosfera romana che, non avendo testimonianza di alcun viaggio di Zanchi a Roma, caratterizza i quadri dell'artista atesino. Poche sono le notizie che ci sono giunte riguardo la sua attività giovanile, sappiamo di certo che egli aprì una accademia di pittura nel 1662 e che poco più tardi scrive un trattato - oggi non consultabile, se non nelle poche righe trascritte da Federico Cessi nel 1963, in quanto facente parte di una collezione privata - sulla pittura. Questo volume era quasi sicuramente rivolto ad un pubblico giovane, in quanto illustrava le teorie dell'arte, lasciandosi andare a qualche disquisizione sui valori dei generi artistici⁵⁰. Zanchi offre al mondo veneto un valido scritto, che voleva, nelle intenzioni, competere con quello fiorentino di Vasari⁵¹.

⁴⁸ Pittore bresciano che lavora a Venezia per la Chiesa di San Martino e risiede ad Este dal 1641.

⁴⁹ B. Andreose, *Antonio Zanchi «Prior della fraglia de' Pittori di Venezia»*, in «Antonio Zanchi "Pittor celeberrimo"», a cura di B. Andreose e F. Gambarin, Vicenza, 2009, p. 14.

⁵⁰ P. Zampetti, *Antonio Zanchi*, estratto da «I pittori bergamaschi», a cura della Banca Popolare di Bergamo, Bergamo, 1988, p. 393.

⁵¹ Per quanto riguarda la teoria sui valori della pittura, scultura e disegno.

Antonio fu uno dei pittori più richiesti della seconda metà del Seicento a Venezia, e non solo. La sua prima opera importante, che gli diede sempre grande rispetto anche durante l'Ottocento e il primo Novecento, fu *La peste a Venezia nel 1630*. Una grande tela, divisa in due, posizionata all'interno della Scuola Grande di San Rocco, proprio vicino alle grandi opere di Tintoretto, quello che lui considerava suo maestro spirituale. Si dice che Zanchi temesse il confronto con il grande artista; chiese dunque a Marco Boschini di poter testimoniare all'interno della seconda edizione delle *Ricche Minere*, che «egli soltanto per esserne stato comandato accettava di tributare le sue fatiche in quel Sacratio di devozione e di virtù, chiedendo perdono del troppo ardire a chi là si dimostra il Monarca dell'artificioso disegno»⁵². Gli episodi della peste vennero molto apprezzati e ammirati, da questo punto Zanchi poteva essere considerato uno dei maggiori artisti veneti del secolo. A dimostrare ciò vi è la commissione da parte del Senato Veneto, nel 1670, per una tela nel refettorio dei Padri Serviti, che andasse a sostituire quella veronesiana donata al Re di Francia nel 1664, rappresentante il *Convito in casa di Simone*. Purtroppo di questa pala, che sicuramente gli avrà giovato molti complimenti, è andata distrutta, o forse dispersa, quando la chiesa e il convento di Santa Maria dei Servi, a Cannaregio, vennero soppressi e poi demoliti nel corso del XIX secolo⁵³. Certamente, come afferma Zampetti, questa tela sarebbe stata utile per il confronto con Veronese, artista a cui, anche se di poco, Zanchi si avvicina durante il corso dell'ottavo decennio del secolo, e che lo consacra come uno dei primi ad aver riscoperto la luce dell'artista cinquecentesco. Questo lo avrebbe avvicinato di molto anche a Tiepolo, con il quale vedremo successivamente i relativi confronti; Giambattista, tra le altre cose, lavorerà ai Carmini, dove alcuni decenni prima anche Zanchi aveva realizzato tre grandi quadri. Un'altra sua opera importante è certamente la decorazione del lunettone

⁵² A. Riccoboni, *Antonio Zanchi, pittore veneto (1631-1722) nel secondo centenario della morte*, in «Rassegna d'Arte Antica e Moderna», anno IX, numero IV, Milano, 1922, p. 110.

⁵³ P. Zampetti, *Antonio Zanchi*, p. 396.

posto sopra l'ingresso alla Basilica Marciana; purtroppo non vi è rimasto a lungo a seguito del deterioramento del mosaico, dovuto all'imperfezione della realizzazione.

Per confrontare i soffitti sacri di Tiepolo con quelli di Antonio Zanchi, dobbiamo prima cercare di individuare quali sono e commentarli. Sono due i cieli che possiamo prendere in considerazione: *Il Giudizio Universale* dell'Ateneo Veneto (figg. 13-14) e *L'Apoteosi di San Gerolamo Miani* del Seminario Patriarcale di Venezia (fig. 15). Per quanto riguarda il *Martirio di Santa Margherita* dell'ex Chiesa di Santa Margherita di Venezia, ultimamente gli studi l'hanno disconosciuta come opera di Antonio Zanchi, attribuendola a Costantino Cedini, pittore successivo a Tiepolo.



13. Antonio Zanchi, *Giudizio Universale*, Ateneo Veneto, 1674, Venezia, visione d'insieme.

Iniziamo subito dall'analisi de *Il Giudizio Universale*: certamente è il soffitto che più ci colpisce di Zanchi, e che ci può dare un valido opposto ai soffitti sacri di Tiepolo. Premettiamo che, Antonio, si occupa per gran parte della sua produzione di soggetti sacri. Il tema del giudizio universale è molte volte ripreso dall'artista,

ma qui, all'Ateneo Veneto, il pittore dà il meglio di sé: ci troviamo di fronte a uno dei migliori, a mio parere, chiaroscuri veneti a soffitto.

Questa tela era stata realizzata per la sala dell'Albergo Nuovo della Scuola Grande di San Fantin e San Gerolamo (Ateneo Veneto); il tema prescelto era già stato trattato in passato da grandi artisti come Michelangelo e Tintoretto, ma sempre su pareti verticali, la difficoltà di Zanchi fu quella di dover riportare tale tema su un soffitto. Essendo il soffitto molto basso, poneva l'artista ancor più in difficoltà nei confronti della realizzazione del cielo. Antonio dunque immaginò al centro della composizione, sotto una cerchia di teste di cherubini, il Giudice sorretto dagli angeli con a fianco la Vergine. Alle estremità, collocò da una parte i reprobì e dall'opposta gli eletti; i quattro angeli con le trombe, stanno a raccordare le due schiere al centro luminoso del Paradiso. Da una parte vediamo Lucifero con la sua spada fiammeggiante, sotto la quale sembrano cadere e staccarsi dalla tela dei corpi nudi; mentre dalla parte opposta, possiamo vedere una folla di anime che risorgono e che sono condotte da un angelo verso una cerchia di Santi, ai piedi di Cristo⁵⁴.

Quest'opera ha un confronto diretto con *Il Giudizio Universale* di Tintoretto nella chiesa della Madonna dell'Orto: Zanchi prende l'opera di Robusti come modello, non tanto per il soggetto e per i suggerimenti iconografici che ne poteva dedurre, ma per gli ideali artistici nel quale egli si riconosceva e che aveva anche riportato nel suo trattato alcuni anni prima⁵⁵. Con quest'opera, come affermato sia da Riccoboni che da Lorenzetti, l'artista raggiunge il vertice delle sue possibilità stilistiche. Guardando attentamente la tela, sono inevitabili, almeno a mio giudizio, i confronti con due artisti che abbiamo sopraccitato: Michelangelo e Tintoretto. Jacopo Robusti lo riprendo di nuovo per un confronto interessante, un confronto stilistico che si può adattare benissimo a moltissime opere, specialmente giovanili,

⁵⁴ A. Riccoboni, *Antonio Zanchi e la pittura veneziana del '600*, estratto da «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», V, Firenze, 1967, pp. 27 e 51.

⁵⁵ A. Riccoboni, *Antonio Zanchi e la pittura veneziana del '600*, p. 27.



14. Antonio Zanchi, *Giudizio Universale*, dettaglio centrale della tela.

di Zanchi: la carica emotiva che trasmettono le opere dell'autore seicentesco, attraverso l'utilizzo del chiaroscuro, ricordano l'emotività della luce tintoretiana; Zanchi ha sicuramente studiato e preso a modello quello che era il *pathos* delle opere del maestro cinquecentesco e lo ha trasportato nelle sue tele. Alla carica emotiva della luce di Tintoretto, Antonio Zanchi, in quest'opera dell'Ateneo Veneto, rappresenta una moltitudine di corpi nudi, che possiamo associare alle figure michelangiottesche. Molti su questo mio ultimo giudizio potrebbero avere qualcosa da obiettare, ma secondo me è evidente come Zanchi abbia in mente quella che era la pittura di nudo del Rinascimento italiano, di cui possiamo, per la grandiosità dei corpi, far di Michelangelo il principale esponente.

Quest'opera è un esempio perfetto da confrontare, o per meglio dire, da opporre, ai soffitti sacri di Tiepolo. Zanchi crea una composizione di corpi affollatissima, molto scura, tanto che piace definirlo un 'soffitto infernale' - anche se di soggetto infernale ha poco, ovvero solo la parte dei reprobis con Lucifero - mentre nei cieli di Tiepolo, entriamo in un mondo luminoso, i suoi sono dei soffitti chiari, non troppo

affollati, con le figure ben ordinate in modo da far respirare i soggetti dell'opera; quelli tiepoleschi sono dei veri e propri 'soffitti paradisiaci', dove il paradiso non ne è solo soggetto, ma anche la tecnica, il colore, la luce ce lo possono far ricordare come è raffigurato nell'immaginario collettivo. Questo per quanto riguarda il confronto con i cieli di Tiepolo. Sappiamo bene che, nel primo periodo di attività, l'artista settecentesco crea delle tele a parete che richiamano molto i tenebrosi come Zanchi. Mano a mano, nel corso della sua formazione da artista, Tiepolo si libererà del chiaroscuro seicentesco, per arrivare alle sue grandiose opere cariche di luce. Un dettaglio da non trascurare è il lampante confronto con il bozzetto di



15. Antonio Zanchi, *Apoteosi di San Gerolamo Miani*, Seminario Patriarcale, Venezia, circa 1697.

Tiepolo rappresentante *Il giudizio finale* (cat. 9). Quest'opera tiepolesca ha un aspetto che ci può ricordare il soffitto zanchiano: al centro della composizione emerge la figura di Cristo, così come nel cielo di Zanchi, Gesù tiene alzato il braccio destro. Sembra un dettaglio da poco, ma all'interno di un'opera così differente, ritrovare la figura centrale esattamente nella stessa posizione in un contesto simile per soggetto, ma differente per stile, è sicuramente molto interessante (fig. 16).

Per quanto riguarda l'*Apoteosi di San Gerolamo* Miani del soffitto del Seminario Patriarcale di Venezia, Zanchi riprende, circa vent'anni dopo, siamo attorno al 1697, lo stesso schema compositivo del *Giudizio Universale*. Questo schema consta in una parte centrale con ai lati opposti, su quelli brevi del rettangolo della composizione, due gruppi affollati. Ritroviamo le teste di cherubini anche qui, elemento caratterizzante della pittura barocca non solo veneta. Anche questo cielo lo possiamo definire un 'soffitto infernale' - mai quanto quello dell'Ateneo Veneto, in quanto sappiamo che dopo il viaggio in Baviera la tecnica di Zanchi muta radicalmente - anche se permane ancora un'attenzione all'effetto patetico creato dal chiaroscuro.



16. Confronto tra *Il giudizio universale* di Antonio Zanchi e *Il giudizio finale* di Giambattista Tiepolo.

Prima di concludere volevo passare rapidamente in rassegna la critica di Antonio Zanchi, solo per il fatto che rende molto interessante il confronto con gli

artisti che tratteremo successivamente all'interno di questo capitolo. Zampetti all'interno del suo saggio ci da un perfetto computo dell'intera critica zanchiana. Sappiamo che i tenebrosi, tra cui Zanchi, saranno riabilitati pienamente solo verso la metà del XX secolo; nel nostro caso specifico, Antonio, sarà ripreso in forte considerazione da Riccoboni nel 1922, nel secondo centenario dalla morte dell'artista. Roberto Longhi negli stessi anni lancia critiche pesanti, definendo lo stile di Zanchi un'orribile moda che segue Ribera. Durante il secolo in cui vive, abbiamo potuto già dire che Zanchi fu estremamente ricercato e lodato per le sue qualità; da sottolineare però è anche la polemica che Boschini, all'interno de *La Carta del navegar pitoresco*, fa contro gli artisti che seguono quello che si può definire neocaravaggismo. Marco Boschini lo aveva elogiato per le sue tele all'interno della Scuola Grande di San Rocco, ma questi teleri rappresentano l'unica opera dell'artista che non è mai stata criticata. Dopo la morte di Zanchi, per circa cinquant'anni, non si parla più di lui, fino al giudizio di Antonio Maria Zanetti, che riprende la critica di Boschini. Riporto qui di seguito le parole di Zanetti:

Non so se dalla scuola del Rusca, o piuttosto dal proprio genio, tratto fosse il Zanchi a dipingere con ombreggiamenti assai caricati, e con tinte per lo più malinconiche, cercando forza e vigore, e non grazia e nobiltà. Questo nuovo stile [...] vantava soprattutto perfetta imitazione del naturale [...] questo nostro autore [...] era dunque pertanto buon naturalista, rappresentando la morbidezza e gli effetti della carne con intelligenza e facilità, dando rilievo alle figure sue con il mezzo di ombre gagliarde e masse grandi di scuro. [...] Felice lui se il caso gli avesse portato dinanzi modelli più nobili e più leggiadri, s'egli si fosse presa la cura di cercarli o di sceglierli⁵⁶.

Zanetti quindi esalta i meriti di Zanchi, ma ne mette in rilievo l'uso sbagliato. Luigi Lanzi pochi anni dopo, non da merito all'artista, per lui vi è un vero e proprio decadimento del colorismo veneto nel corso della seconda metà del Seicento. Lanzi esalta quelli che sono, secondo lui, gli artisti che riscatteranno il colorismo:

⁵⁶ A. M. Zanetti, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri*, Venezia, 1771, p. 357.

Ricci, Tiepolo e Canaletto. Pallucchini nel 1934, riconosce in Piazzetta una chiara influenza zanchiana: se pensiamo che uno degli allievi di Antonio Zanchi fu Antonio Molinari, il quale a sua volta fu maestro di Giambattista Piazzetta, il ragionamento regge perfettamente (vedremo in seguito Piazzetta e le sue fonti artistiche). Riccoboni, nel 1966, compila il primo catalogo su Zanchi: qui lui lo paragona a Langetti più che a Giordano, al contrario di Donzelli e Pilo che l'anno successivo scrivono che Antonio è stato sicuramente influenzato da Luca. Molto interessante è l'intuizione di Pallucchini che vede delle attinenze con il mondo veronesiano, quindi possiamo ricordare il mio confronto con l'opera di Tiepolo a Udine. Anche Zampetti riconosce uno slancio verso il Settecento con quest'opera, uno slancio che però si blocca ancora su uno stile ormai consolidato da tenebroso⁵⁷.

Con questo breve *excursus* di opere a soffitto di Antonio Zanchi abbiamo voluto sottolineare le similitudini, ma soprattutto le differenze che si vengono a trovare nel confronto coi cieli sacri di Giambattista Tiepolo. Un artista affascinante, che ha dato un grosso contributo alla pittura veneta del Seicento, e che, almeno in parte, ha avuto un peso nel periodo di formazione tiepolesca: vedremo che non sarà l'unico ad influenzare il nostro artista.

⁵⁷ P. Zampetti, *Antonio Zanchi*, pp. 419-438.

2.2 Luca Giordano: anticipi e modelli

Luca Giordano nasce a Napoli il 18 ottobre 1634, è il secondo pittore che andremo a confrontare con Tiepolo. Particolarissimo il percorso di formazione dell'artista napoletano, un pittore che viaggiò moltissimo, che si basa sui più differenti modelli. La sua produzione artistica nasce e si sviluppa sotto l'influsso di Giuseppe Ribera - pittore spagnolo, trasferitosi a Napoli - per poi mutare e prendere direzioni diverse nella maturità. Attorno agli anni '50 del secolo, Giordano arriva ad una piena presa di coscienza di quello che definiremo 'barocco'; arriva, cioè, ad un livello di pittoricismo più elevato, che si discosta dal precedente naturalismo delle sue prime opere. La maturazione stilistica, fino a questo periodo, seguirà di pari passo la maturazione di Ribera, anche se gradualmente Luca raggiunge livelli di *pathos* più elevati e concitati. Quando nel 1652 muore Ribera, è giunto per Giordano il momento di compiere il suo primo viaggio di studio; la sua prima tappa fu Roma. Qui l'artista napoletano studia e copia i grandi maestri, sia antichi che contemporanei, come Raffaello, Giulio Romano e Pietro da Cortona. Dopo il soggiorno romano il suo viaggio prosegue per Venezia, forse con una piccola sosta a Parma.

Nella città lagunare allo studio dei grandi modelli Cinquecenteschi, vi si accosta anche una fiorente attività; la riscoperta dei maestri veneziani del secolo precedente, lo si deve certamente all'attenzione che vi venne rivolta dagli artisti foresti a Venezia⁵⁸. Giordano guarda al neogiorgionismo di Pietro della Vecchia, guarda anche a Forabosco o Liss o Strozzi; ma il pittore sul quale si soffermerà di più sarà Paolo Caliari. Veronese suscita grande curiosità in tutti i pittori che arrivano a Venezia, di conseguenza anche su Luca. Vedremo poi, come questo elemento sarà fondamentale nel confronto con Tiepolo, ma anche con Zanchi e Ricci.

⁵⁸ N. Spinosa, *Spazio infinito e decorazione barocca*, in «Storia dell'arte italiana: Dal Medioevo al Novecento», a cura di F. Zeri, II, tomo 1, Torino, 1981, p. 338.

Nel 1653, intanto, Luca Giordano era tornato già a Napoli, con una cultura figurativa romana e veneziana che lo portava a distinguersi dagli altri pittori a lui contemporanei. I riferimenti veronesiani, che si notano specialmente nell'impianto scenico, ma anche nell'abbigliamento dei protagonisti delle opere, si traducono in un «*fervore nuovo, anche in una più moderna eccitazione del flutto di luce dorata*»⁵⁹. Non dobbiamo dimenticare che, Luca, è un artista che non dimentica mai le sue origini, per questo gli influssi più giovanili e ribereschi torneranno sempre nella produzione artistica del pittore napoletano.

Dopo la peste del 1656, a partire dall'anno successivo, Giordano ricevette moltissime commissioni; nelle opere di questo periodo, possiamo notare dei nuovi modelli presi da Luca per le sue opere. Memore sempre e comunque di Ribera, di Veronese e anche di Lanfranco, egli si avvicina molto a Mattia Preti e Rubens. Una grande abilità dell'artista è quella di saper fondere assieme basi di matrice veronesiane, con i fermenti rubensiani e gli esempi pretiani, che sono ciò di più nuovo che Luca aveva sotto gli occhi in quel periodo a Napoli. A volte in alcune opere l'esempio veneto è, invece che Veronese, Tiziano: la grandezza della pittura veronesiana non è abbandonata del tutto, ma viene accantonata in alcune immagini a favore di un sentimento più patetico e concitato, tipico di Tiziano.

Nel decennio 1654-1664, assistiamo dunque a una piena maturazione stilistica di Luca Giordano: da un primo momento estremamente neo-veneto, di chiara impronta veronesiana, con influenze rubensiane, ad un momento più rivolto verso una «*luminosità trasparente*»⁶⁰. Dopo questo decennio sarà molto più difficile seguire il percorso di sviluppo artistico del pittore napoletano. Pietro da Cortona inizia da questo momento a diventare ancora più rilevante nella sua produzione artistica, sempre con una certa lentezza.

Dall'ottavo decennio del Seicento, vediamo un cambiamento interessante nella tecnica: Luca si avvicina alla pittura ad affresco. Non più solo pittura da

⁵⁹ O. Ferrari e G. Scavizzi, *Luca Giordano*, Napoli, 1966, p. 44.

⁶⁰ O. Ferrari e G. Scavizzi, *Luca Giordano*, pp. 48-67.

cavalletto, inizia quindi una nuova stagione per Giordano, del tutto improntata sulla grande decorazione. Di sicuro è molto significativo, nel confronto con Tiepolo, che anche Luca, in un momento nella sua produzione, si sia dedicato alla tecnica principale dell'artista settecentesco. Sarà stato fondamentale il soggiorno a Roma, e l'influenza che da Cortona ha avuto su di lui, basti pensare ai grandi soffitti del pittore che il napoletano poté vedere nella capitale.

Un elemento molto importante, che può ricordarci Tiepolo, è il modo in cui l'artista napoletano analizza e prende a modello le sue fonti: egli guarda ai suoi modelli non copiandoli precisamente - non creando quindi dei *pastiches* - ma prende le sue fonti, le analizza e le fa sue, integrandole a pieno nella sua arte. Un'operazione, questa, da non sottovalutare; l'abilità dell'artista di fare propri i modelli a cui si ispira non è di certo una consuetudine. Quando prenderemo in considerazione Sebastiano Ricci, vedremo come lui non riesca a fare suoi i modelli a cui guarda, nella fattispecie Veronese, ma si limiti a crearne spesso delle copie. L'operazione che compie Giordano è molto simile a quello che fa Tiepolo; per Luca, trovandosi in un secolo ricco di modelli contrastanti, non è semplice conciliare ed unire all'interno della sua opera tutti gli esempi a cui guarda. Infatti, nelle sue composizioni, troviamo molti richiami ai più differenti artisti, dai romani ai francesi, passando per i veneti del Cinquecento; per questo, forse, è molto difficile stabilire l'esatta corrente a cui si ispira ed è altrettanto difficile trovare una cronologia corretta delle sue opere. Lo possiamo certamente definire un pittore nuovo per la sua generazione, molto probabilmente Tiepolo guarda a lui principalmente per questa sua abilità, in quanto non troviamo degli spunti giordaneschi nella produzione artistica del veneziano. Possiamo definire, quindi, Luca Giordano come artista versatile.

Nel 1680 viene chiamato a Firenze da Neri e Bartolomeo Corsini per affrescare la cupola di famiglia. Egli vi si recò poco dopo maggio e con una breve sosta a Roma. Questo fu il primo lavoro di Giordano a Firenze; è probabile che i Corsini avessero già sentito parlare del pittore grazie alla fama che aveva ottenuto

con gli ultimi cicli di grande decorazione. Nei due anni successivi tornò a Napoli, per poi di nuovo fare ritorno a Firenze; è in questo periodo che possiamo notare un riaccostamento alle fonti cinquecentesche venete, con una maggiore attenzione per Jacopo Bassano. Questo lo avvicinò a quella nuova pittura luminosa e che definiamo spesso con il termine: pittura di tocco. Senz'ombra di dubbio un passo avanti nella produzione del pittore verso il secolo successivo.

La prima decorazione profana di Luca fu proprio in terra toscana; a Firenze, in Palazzo Ricciardi, compie una decorazione a tema non religioso, attenendosi alle indicazioni che gli furono date anche leggendo *l'Iconografia* di Cesare Ripa. In quest'opera vediamo che Luca non fu un improvvisatore della pittura, ma, trovandosi di fronte a un tema a lui sconosciuto, lo vediamo impegnato a studiare il modo migliore per rendere l'opera: «Luca fa' presto», soprannome con cui lo troviamo in molte fonti dell'epoca, è qui smentito per quanto riguarda la nozione di improvvisatore⁶¹. Con quest'opera, infatti, si «denota un pieno svincolo ideologico dall'assunto celebrativo ed, invece, un atteggiamento liberamente 'profano', edonistico, che va ben oltre le tipiche implicazioni culturali del Barocco e precorre la sostanza più originale delle poetiche del Settecento»⁶², avvicinandolo, per quanto riguarda il nostro studio, ancora di più a Tiepolo.

Nonostante questo momento di grande similitudine con la poetica settecentesca, non dimentichiamo che Giordano è solito a tornare sui suoi passi, quindi non sarà difficile notare, nella successiva produzione, dei ritorni al focoso timbro coloristico del barocco. C'è dunque una continua oscillazione tra classico e barocco in tutta l'opera di Luca Giordano; questa cosa lo rende simile a Baciccio, altro artista che in questo periodo fatica a trovare una propria dimensione all'interno di questa dicotomia.

⁶¹ O. Ferrari e G. Scavizzi, *Luca Giordano*, p. 98.

⁶² O. Ferrari e G. Scavizzi, *Luca Giordano*, p. 99.

Un pittore, Luca Giordano, che cerca di abbracciare quanti più stili può; è Luigi Lanzi, infatti, che lo definisce come colui che ebbe l'abilità di contraffare ogni maniera.

L'artista napoletano tornò per un breve periodo anche a Venezia, per poi prendere, qualche anno più tardi, la strada per la Spagna. Gli anni spagnoli, nella nostra discussione non ci tornano utili, anche se sappiamo che Giordano lì ebbe molto successo; questo regno era carente di grandi decoratori e il napoletano, sicuramente, diede un grande slancio alla pittura spagnola. Uno slancio questo, che culminerà con l'arrivo più di mezzo secolo dopo del nostro Giambattista Tiepolo.

L'ultimo periodo della produzione artistica di Giordano, si svolge nei primissimi anni del Settecento con il suo ritorno a Napoli. Ormai è del tutto indirizzato verso la pittura di tocco; non serve dire che la critica non apprezzò questo cambiamento repentino nella tecnica giordanesca, sta di fatto che, però, è ciò in cui l'artista volle cimentarsi negli ultimi anni della sua vita.

Quest'ultima parte è sicuramente fondamentale per la pittura veneta settecentesca, anche se «*non vi è infatti alcun passaggio tra queste opere e Sebastiano Ricci o Giambattista Tiepolo; e se un passaggio potesse esservi lo sarebbe forse verso l'aspetto più vibrante e vitale del Piazzetta, ma li finirebbe per esaurirsi*»⁶³. Comprendiamo che Giordano fu estremamente importante, come vedremo adesso, nella pittura veneta del secolo dei lumi, ma che per quanto riguarda il nostro principale artista, Tiepolo, forse non fu importante nel suo processo di formazione.

L'influenza di Luca Giordano sull'arte a Venezia si manifestò in due precise direzioni: da una parte agì come innovatore, inserendo nella tradizione figurativa veneta una visione appassionata, calda ed umana, unita ad un pittoricismo vorticoso, quasi rubensiano; dall'altra parte diede un impulso e una spinta verso la nuova atmosfera più rococò. Sicuramente influenti furono molto di più le opere del

⁶³ O. Ferrari e G. Scavizzi, *Luca Giordano*, Napoli, 1966, p. 186.

suo primo periodo, quelle più patetiche e dal pittoricismo detto pastoso: i maestri veneti che guardarono a queste sono certamente Cervelli, Celesti, Carneo, Liberi, Negri e il nostro Zanchi, tutti facente parte della generazione di Giordano⁶⁴. Proprio con questa considerazione possiamo dire che il pittore napoletano fu importante nella formazione di Tiepolo: Giordano fu osservato da Zanchi e quest'ultimo rappresenta una delle prime fonti a cui Giambattista guarda nel suo periodo di formazione; quindi degli influssi zanchiani, che sono chiari riferimenti a Giordano, sono stati guardati e studiati da Tiepolo. Questo risulta essere un ragionamento alquanto complesso, ma non è del tutto errato; se pensiamo a quella concezione pittorica di un luminismo fortemente contrastato, di risalto a macchia, che possiamo sicuramente far risalire ad alcune tra le opere di Zanchi⁶⁵, vediamo che questo è frutto dell'eredità che Giordano lascia con il suo passaggio a Venezia. Tutto ciò, di certo non fu estraneo alla formazione sia di Tiepolo che soprattutto di Piazzetta, i quali ne faranno tesoro e riprenderanno molti degli aspetti stilistici e iconografici dell'artista napoletano⁶⁶.

Per quanto riguarda il secondo aspetto che abbiamo detto essere eredità del passaggio in laguna di Giordano, quindi l'anticipazione settecentesca che ritroviamo nella sua produzione più tarda, c'è da dire ancora qualcosa. Per questo aspetto i veneziani furono i primi ad accorgersi, negli affreschi fiorentini del pittore napoletano, del dissolvimento della forma in luce e atmosfera. Secondo Roberto Longhi, agli inizi del secolo scorso, Sebastiano Ricci fu il primo ad accorgersi che i soffitti più validi della fine del secolo, non sono quelli del Fumiani a San Pantalon, bensì quelli a Firenze o alla Certosa di Napoli di Luca Giordano; è proprio da qui che Ricci riuscirà ad inaugurare anche a Venezia la piena stagione settecentesca,

⁶⁴ O. Ferrari e G. Scavizzi, *Luca Giordano*, pp. 215-216.

⁶⁵ In molte opere del 1675 si notano queste similitudini con Giordano, specialmente nella grande tela in San Nicolò di Treviso.

⁶⁶ O. Ferrari e G. Scavizzi, *Luca Giordano*, p. 217.

grazie alla mediazione di Giordano⁶⁷. C'è quindi la nascita di un nuovo linguaggio, ma con un'attenzione sempre e comunque rivolta verso il passato, verso Veronese e i grandi maestri veneti del Cinquecento; ed è proprio, come nota argutamente Lanzi, l'amore per Veronese che lega Giordano e Ricci.



17. Luca Giordano, *Assunta*, Basilica di Santa Maria della Salute, Venezia.

Cerchiamo ora di analizzare alcune opere significative del maestro napoletano, in relazione allo stile di Tiepolo.

⁶⁷ O. Ferrari e G. Scavizzi, *Luca Giordano*, pp. 218-219.

La prima opera che ricondurrei, personalmente, in quanto a colore, alle opere del pittore settecentesco, è l'Assunta (fig. 17) contenuta all'interno della Basilica della Salute a Venezia. Si tratta di una pala, quindi distante dalle opere a soffitto realizzate ad affresco che ci interessano nel nostro confronto; è però da notare la parte superiore dell'opera. A parer mio, i toni cenerini e rosati delle apparizioni celesti, quindi nella parte alta del dipinto, dove si colloca Maria, sono dei colori che hanno certamente colpito Tiepolo. Questa grande luminosità dei toni, in forte contrasto con la parte inferiore, decisamente più chiaroscurata, sarà un ottimo modello per Tiepolo.



18. Luca Giordano, *Storie di San Benedetto*, Abbazia di Montecassino (distrutto).

Passando agli affreschi, decisamente più interessanti per la nostra discussione, troviamo come prima opera il ciclo delle *Storie di San Benedetto* (fig. 18), affrescato sul soffitto dell'Abbazia di Montecassino. Purtroppo oggi non lo possiamo ammirare, in quanto fu distrutto durante la seconda guerra mondiale, un destino analogo a quello riservato all'affresco tiepolesco degli Scalzi. L'opera fu completata attorno al 1677. Qui Giordano si dovette adattare ad una struttura a cinque campate, già completata ed ornata da stucchi bianchi e dorati che ornano la volta; di conseguenza ci troviamo di fronte ad un'affresco che ricorda ancora gli schemi tardo-manieristi⁶⁸. Questo schema obbliga l'artista in un vincolo compositivo che non lascia spazio alla creazione di un'opera caratterizzata da unità. Ogni scena è dunque pensata come un dipinto a sé stante. Qui non possiamo di certo pensare ad un riferimento con Tiepolo, se non lontanamente con le rappresentazioni alla Scuola Grande dei Carmini (cat. 17), anche se la situazione sia di spazio, che di tema, che di stile, è nettamente diversa. Lo stile di questo affresco giordanesco è di matrice cortonesca, con alcuni elementi ripresi dalla tradizione classicista.



19. Luca Giordano, *Gloria di Santa Brigida*, Chiesa di Santa Brigida, Napoli.

⁶⁸ O. Ferrari e G. Scavizzi, *Luca Giordano*, p. 75.

Ancora più distante da Tiepolo è la seconda grande decorazione a soffitto di Luca: la *Gloria di Santa Brigida* (fig. 19) all'interno dell'omonima chiesa a Napoli. Si può dire poco di questo affresco; i numerosi restauri e i ricorsi agli aiutanti, creano difficoltà nel riconoscimento delle parti autografe. Si può dire che Giordano fu abile nella creazione di un dipinto che da profondità alla cupola, la quale è a sesto ribassato, facendo chiaro riferimento all'opera di Lanfranco nella cupola della cappella di San Gennaro in Duomo.



20. Luca Giordano, *Gloria di San Gregorio Armeno*, Monastero di San Gregorio Armeno, Napoli.

Il terzo affresco, il quale per stile si avvicina ancora di più al Settecento e quindi alla poetica del Tiepolo, è la *Gloria di San Gregorio* (fig. 20) all'interno del complesso di San Gregorio Armeno a Napoli. L'opera all'interno della cupola mostra un nuovo colorismo di Giordano, con tinte decisamente più chiare e lievi trasparenze, che si discostano dal barocco più chiaroscurato di alcuni anni prima. Questo riguarda anche gli affreschi a parete del complesso, sempre realizzati da

Giordano. La freschezza che ritroviamo nei dipinti di San Gregorio Armeno, è certamente riconducibile a un nuovo modo di vedere l'arte del pittore napoletano; questo stile, questo colore nuovo, lo avvicinano molto alla maniera di Tiepolo, anche se il pittore veneto non ha di certo visto queste opere. L'unica cosa che non ci può ricordare l'artista settecentesco è la composizione dell'opera della cupola: troppo ricca di personaggi, abbiamo visto che Tiepolo è molto più pulito e lascia ampi spazi alle figure. La composizione delle figure, quindi, in Giordano, è certamente ancora legata ad un gusto decisamente più barocco.



21. Luca Giordano, *Gloria di Sant'Andrea Corsini*, Cappella Corsini all'interno della Chiesa di Santa Maria del Carmine, Firenze.

Il prossimo soffitto che andiamo ad analizzare è la *Gloria di Sant'Andrea Corsini* (fig. 21) all'interno della Cappella Corsini della Chiesa di Santa Maria del Carmine a Firenze. Si tratta dell'affresco della cupola della cappella; sarà molto interessante perché ha dei palesi riferimenti, secondo me, con un'opera di Antonio

Zanchi che è stata ammirata e presa a modello da Giambattista Tiepolo. La composizione è ancora certamente legata all'opera di Lanfranco, ma quello che mi ha colpito, e che analizzeremo di seguito è la figura centrale dell'opera: la posa che quest'ultima assume è di certo identica alla figura centrale del *Giudizio Universale* (figg. 13-14) di Antonio Zanchi all'Ateneo Veneto. Di conseguenza, come abbiamo visto nel paragrafo in cui abbiamo parlato di quest'opera, probabilmente Tiepolo si è rifatto a questa figura per il suo *Giudizio finale* (cat. 9). Non è da escludere, dato un ritorno a Venezia di Luca Giordano attorno al 1682, anno in cui sta realizzando l'affresco nella cappella Corsini, che il pittore napoletano abbia potuto vedere l'opera realizzata un decennio prima dall'artista veneziano. Questa sarebbe una visione del tutto nuova: non più Luca Giordano che influenza Antonio Zanchi, ma anche l'inverso. Molto interessante questo aspetto che sarebbe da appurare, ma che resta a mio parere una particolarissima visione dell'opera di Giordano (fig. 22).



22. A partire da sinistra: Luca Giordano, *Gloria di Sant'Andrea Corsini*; Antonio Zanchi, *Giudizio Universale*; Giambattista Tiepolo, *Giudizio finale*.

Un'ultima opera che è interessante verificare è il *Trionfo di Giuditta* (fig. 23) del 1703-1704 alla Certosa di San Martino a Napoli. Quest'opera segna il definitivo abbandono da parte di Luca Giordano dei retaggi caravaggeschi e un progressivo avvicinamento alle influenze di Pietro Da Cortona. Gli effetti luministi e prospettici stanno alla base del soffitto. L'opera rappresenta uno dei massimi esempi dell'arte

barocca e sarà molto osservata dagli artisti che si avviano al rococò. Sicuramente questo cielo rappresenta uno dei soffitti più tiepoleschi di Giordano, Tiepolo purtroppo non ha potuto vedere l'opera in sé, ma non bisogna escludere che abbia potuto consultarne una copia; se così fosse questa rappresenterebbe sicuramente uno dei maggiori riferimenti per l'arte di Giambattista.



23. Luca Giordano, *Trionfo di Giuditta*, Certosa di San Martino, Napoli, 1703-1704.

Abbiamo visto, dunque, l'influenza di Luca Giordano nella cultura figurativa veneta, e come non abbia, se non molto lontanamente, influenzato Tiepolo. D'altronde, però, abbiamo sottolineato come egli si imponga, in un certo qual modo, sull'opera di Sebastiano Ricci, che è l'autore che andremo di seguito ad analizzare.

2.3 Sebastiano Ricci: un diverso approccio al modello veronesiano.

«*Primo grande virtuoso del secolo*», così Anna Pallucchini definisce Sebastiano Ricci⁶⁹. Ci avviciniamo sempre di più al periodo del nostro Tiepolo, dunque non possiamo trascurare uno degli artisti, che fu per lui fondamentale. Sebastiano Ricci nasce a Belluno qualche giorno prima del 1 agosto del 1659. Nell'adolescenza si trasferisce a Venezia, dove apprende lezioni di disegno e di arte; su chi sia il suo vero primo maestro, le fonti contrastano: c'è chi, come Pascoli nel 1736, che afferma che sia stato messo a bottega presso Federico Cervelli; mentre Temanza nel 1738 sostiene che il suo vero e primo insegnante fu Sebastiano Mazzoni. Non sappiamo precisamente chi dei due abbia ragione, sta di fatto che è decisamente significativo come entrambi gli artisti non siano locali, bensì 'foresti'. Quindi i primi rudimenti sulla pittura, Sebastiano li apprende da qualcuno che non si avvale della tradizione manieristica veneta tardo-cinquecentesca; sono entrambi, Cervelli e Mazzoni, due artisti dalla forte originalità, che caratterizzerà la base dell'arte di Ricci⁷⁰.

Sebastiano sarà un artista che viaggerà moltissimo (sarà attivo a Firenze, Venezia, Roma, Milano, ma anche a livello europeo a Vienna e a Londra), con la conseguente voglia di apprendere ed assimilare il maggior numero di nozioni: vedremo come sarà influenzato da moltissimi artisti. Uno fra tutti Luca Giordano. Come abbiamo detto nella sezione precedente, l'arte del pittore napoletano ispirò moltissimo il giovane Ricci; la sua prepotente spinta innovativa sedusse l'artista bellunese, tanto che elementi giordaneschi emergeranno sempre nella sua

⁶⁹ Citazione presente in G. M. Pilo, *Sebastiano Ricci e la pittura veneziana del Settecento*, Pordenone, 1976, p. 11.

⁷⁰ A. Scarpa, *Suggestioni e ispirazioni nell'arte di Sebastiano Ricci*, in G. Pavanello (ed.), *Sebastiano Ricci 1659-1734*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Venezia, 14-15 dicembre 2009), Verona, 2012, pp. 155-157.

produzione pittorica⁷¹. Fu proprio Ricci a notare per primo i lavori a Firenze compiuti a palazzo Riccardi da Luca Giordano e a rimanerne fortemente colpito nel biennio 1706-1708, quando lavora nella città (fig. 24). Non solo dalle opere fiorentine l'artista bellunese rimarrà colpito, ma anche da quelle già presenti a Venezia nel suo primo soggiorno e da quelle dal gusto neoveronesiano e con inclinazioni cortonesche del periodo romano del pittore napoletano⁷².

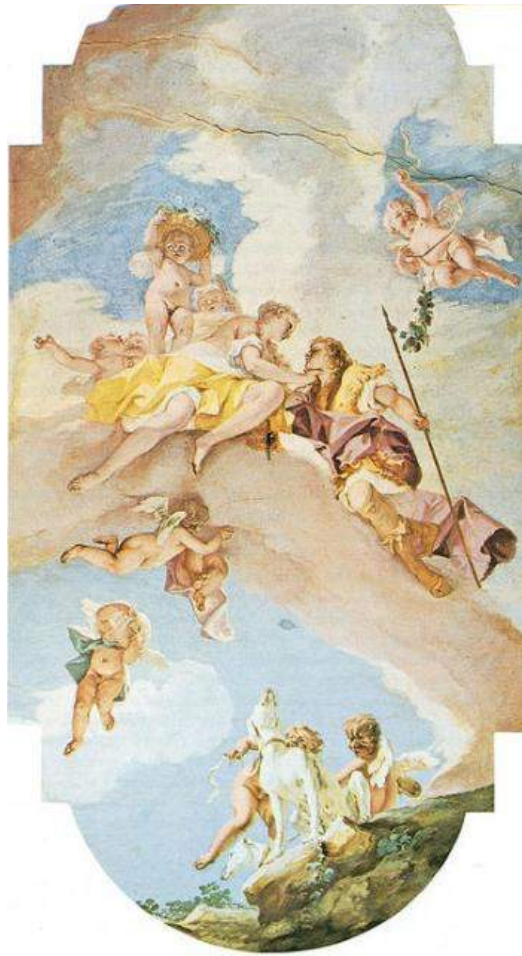
Ricci si avvicinerà ad una nuova concezione di arte che a Venezia prenderà il largo proprio nel Settecento: si guarda ai contemporanei, ma anche ai precedenti seicenteschi, fino a toccare anche la grande pittura veneta del Cinquecento, con grande attenzione per Tintoretto, ma specialmente per Veronese⁷³. Proprio con il suo terzo soggiorno veneziano, tra 1708 e 1711, con il bagaglio culturale derivato dai suoi primi viaggi, nella fattispecie quello fiorentino, si noterà nelle sue opere un netto passaggio da quello che prima era definito barocco a un quasi pieno rococò. Sarà proprio dopo la realizzazione del soffitto dell'antisala di Palazzo Pitti, che Ricci attingerà alla poetica del rococò. Con il soggiorno a Londra, successivo a questo terzo periodo veneziano, vedremo che la pittura dell'artista bellunese si avvicinerà notevolmente alla pittura di paesaggio tipica del luogo⁷⁴. Proprio Pilo, nella sua monografia sull'artista, dice che Sebastiano ha un'«*innata capacità [...] di inserirsi in ogni contesto nazionale e sociale in cui si trovasse ad operare*»; ciò ci fa capire bene l'abilità di Ricci di assimilare ogni tipo di arte che poteva apprezzare durante i suoi soggiorni italiani ed europei. Di certo non abbandonerà mai il legame con la pittura veronesiana, lo vedremo bene studiando i suoi soffitti.

⁷¹ A. Scarpa, *Sebastiano Ricci*, Mariano Comense (Como), 2006, p. 15.

⁷² N. Spinosa, *Dal barocco di Luca Giordano al rococò di Sebastiano Ricci: relazioni tra Napoli e Venezia tra fine Sei e inizio Settecento*, in G. Pavanello (ed.), *Sebastiano Ricci 1659-1734*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Venezia, 14-15 dicembre 2009), Verona, 2012, p. 175.

⁷³ G. M. Pilo, *Sebastiano Ricci e la pittura veneziana del Settecento*, Pordenone, 1976, p. 29.

⁷⁴ G. M. Pilo, *Sebastiano Ricci e la pittura veneziana del Settecento*, pp. 51 e 67.



24. Sebastiano Ricci, *Aurora e Cefalo*, Palazzo Pitti, Firenze.

'Grazia' e 'nobiltà': questi sono i due aspetti che caratterizzano la ricerca stilistica di Ricci; due fattori che ritroverà in Paolo Veronese⁷⁵. Con l'incarico dato a Sebastiano del rifacimento della decorazione del soffitto della cupola della chiesa di San Sebastiano a Venezia - decorazione ad oggi non del tutto scomparsa⁷⁶ -

⁷⁵ Già da *Apelle che ritrae Campaspe alla presenza di Alessandro Magno*, conservata nella Galleria Nazionale di Parma, ritroviamo i primi rimandi all'opera veronesiana: in particolar modo, vi sono analogie con *La famiglia di Dario ai piedi di Alessandro*, conservata oggi alla National Gallery di Londra, ma un tempo visibile a Palazzo Pisani Moretta a Venezia. La fisionomia stessa di Alessandro, il luminoso scenario architettonico, la tavolozza sontuosa e limpida ed anche la pittura di tocco, sono un chiaro rinvio all'opera di Veronese. Fu proprio concepita da Ricci, come un'omaggio alla pittura di Paolo.

A. Mariuz, *Il rinnovamento della pittura veneziana. Il primato di Sebastiano Ricci (1659-1734)*, in *Sebastiano Ricci. Il trionfo dell'invenzione nel Settecento veneziano*, catalogo della Mostra (Venezia, 24 aprile - 11 luglio 2010), Venezia, 2010, p. 31.

⁷⁶ Per la prima volta la notizia è stata riportata in S. Marinelli, *Veronese 2015*, in «Aldèbaran», III, 2015, pp. 93-108.

l'artista bellunese si trovò a contatto diretto con l'opera veronesiana. Questa vicinanza all'arte di Paolo, può aver di certo influito sull'ammirazione che Ricci provava verso quello che potremmo definire come il suo maestro spirituale. Non mi dilungherò su questo soffitto; ricordiamo solo che esistevano quattro lunette della stessa chiesa, rappresentanti i quattro evangelisti, che andarono a sostituire quelle affrescate proprio da Caliari. Le lunette sono difficilmente visibili, Marinelli nel suo saggio contenuto in *Aldèbaran III*, analizza per la prima volta le quattro opere, inserendo anche delle splendide fotografie⁷⁷.

La cena in casa di Simone, dell'artista bellunese, non può non far pensare ad un confronto diretto con le opere di Veronese, sia nel modelletto, sia nell'opera finale. La composizione, le architetture di stampo chiaramente veronesiane e il tema delle cene, caro al pittore cinquecentesco, ci fanno chiaramente pensare ad un confronto con le opere di Paolo. Molti sono i dipinti che si rifanno all'arte di Veronese, ma non mi dilungherò oltre su questi confronti, in quanto quello che ci interessa maggiormente è il rapporto tra Ricci e Tiepolo, in relazione all'artista cinquecentesco, nella produzione di cieli.

Come avevamo già accennato in precedenza, Ricci e Tiepolo prendono a modello Veronese in due maniere nettamente distinte: Giambattista guarda, studia e assimila le caratteristiche di Paolo, quasi mimetizzandolo nella sua opera, lo fa suo; Ricci lo interpreta diversamente. Sebastiano guarda moltissimo al pittore veneto del Cinquecento, ma, soprattutto dopo il periodo inglese, non riesce ad assimilarlo del tutto, come fa invece Tiepolo, quindi le sue opere risultano quasi delle copie delle tele di Veronese; anche lo stile sembra tipico del maestro cinquecentesco. Proprio nel periodo inglese ci accorgiamo di questa particolarità di Sebastiano Ricci: la matrice veronesiana è a quell'epoca ormai un tratto distintivo dell'arte del pittore bellunese, inoltre sappiamo bene la passione e l'apprezzamento che hanno gli inglesi nei confronti dei grandi maestri del Cinquecento veneto. Forse proprio da questi molteplici fattori, riscopriamo nella

⁷⁷ S. Marinelli, *Veronese 2015*, pp. 105-106.

produzione pittorica di questi anni delle chiare citazioni parallele, tematiche, fisionomiche, al punto che per alcuni in Inghilterra, Sebastiano Ricci, diventa il clone di Paolo Caliari; tanto che gli viene consigliato, anche dal suo stesso maggiore committente, Burlington, di «*continuare a fare Paolo Veronese*», perché quando egli «*fa Sebastiano Ricci*», la seduzione non è più la stessa⁷⁸.

Questo è uno dei tratti più caratteristici dell'artista bellunese, la sua vicinanza con l'opera di Veronese è molto forte, ma sarà molto utile alla formazione di Giambattista Tiepolo: la presa a modello di Caliari da parte di Ricci, sarà uno dei maggiori fattori di avvicinamento di Giambattista con Paolo, attraverso Sebastiano. Quindi, non tutti i mali vengono per nuocere, se di male si può parlare: l'abilità da copista di Ricci - appresa già durante il suo soggiorno romano, in cui studia copiando i grandi maestri romani - e il suo ispirarsi costantemente durante la sua produzione artistica al modello veronesiano, sarà fondamentale nel processo di formazione di colui che oggi conosciamo come il più grande artista e frescante del Settecento: Giambattista Tiepolo.

Il modello veronesiano, abbiamo visto, è preso e studiato dai due artisti in maniera differente; però entrambi si riconoscono, come primissimo e istintivo approccio, con Paolo Caliari. Il loro è, possiamo dire, un essere simili e contrastanti allo stesso tempo; si guarda a Veronese per copiarlo, nel caso di Ricci, e si guarda a Veronese per studiarlo ed assimilarlo nel caso di Tiepolo.

Per comprendere meglio come affresca i soffitti Sebastiano Ricci - sappiamo essere un grande maestro di questa tecnica - analizzeremo in breve alcune sue opere, cercando di trovare paragoni con altri artisti, in special modo con Tiepolo.

Il primo grande lavoro del pittore bellunese fu il soffitto della Chiesa di San Marziale a Venezia (figg. 25-26). Ci troviamo qui di fronte non ad affreschi, ma a tre tele inserite entro cornici lignee dorate: al centro vi è raffigurata *La gloria di San Marziale*, mentre ai lati vi sono, entro due tondi, *L'arrivo miracoloso della statua della Madonna* e *Gli angeli scolpiscono la statua della Madonna* (fig. 26). Le tre tele

⁷⁸ A. Scarpa, *Sebastiano Ricci*, p. 38.



25. Sebastiano Ricci, soffitto della Chiesa di San Marziale, Venezia.

rappresentano il momento di passaggio più chiaro tra un'arte ancora barocca, ad un tipo di raffigurazione più tipicamente settecentesca. Ci accorgiamo qui dell'abilità di Ricci di scorciare le figure, specialmente ne *L'arrivo miracoloso della statua della Madonna*, dove le architetture, la barca che trasporta la statua e la statua stessa, sono molto scorciate e si adattano perfettamente alla loro collocazione sul soffitto. Se volessimo trovare un confronto con Tiepolo, lo potremo certamente trovare nella tela centrale raffigurante *La gloria di San Marziale*. Nell'*Apoteosi di San Bernardo* (cat.14) di Giambattista nella Chiesa di Sant'Ambrogio a Milano, la posizione del santo e degli angeli che lo sorreggono sono estremamente simili; ma come succede spesso in Tiepolo, quando guarda ai suoi modelli, egli ha completamente ribaltato le figure, sicché possono apparirci simili, ma completamente stravolte e contestualizzate nella sua opera (fig. 27).

Di circa un decennio precedente, è la decorazione della cupola dell'Ossario a San Bernardino delle Ossa a Milano. Al centro Ricci vi rappresentò *l'Ascesa al cielo delle anime purganti* (fig. 28), mentre nei pennacchi vi sono le figure di *Santi in apoteosi*. Questi affreschi, con i loro colori luminosi e vivaci, fanno da contrappunto con l'atmosfera inquietante dell'Ossario. Qui vediamo come le due anime contrastanti di Sebastiano vengano a fondersi: quella più emiliana-



26. Sebastiano Ricci, *Gli angeli scolpiscono la statua della Madonna* (a destra) e *L'arrivo miracoloso della statua della Madonna* (a sinistra), Chiesa di San Marziale, Venezia.

correggesca, quindi fatta di luce e colore da una parte, con quella romana-cortonesca dall'altra, caratterizzata dal movimento e dalla torsione dei corpi⁷⁹. Senz'altro quest'opera si avvicina molto alle opere di Correggio a Parma: nella fattispecie *L'Assunzione della Vergine* sulla cupola del Duomo e nell'affresco della cupola della Chiesa di San Giovanni Evangelista. Sappiamo se Ricci ha visto di persona queste opere correggesche e, infatti, sono evidenti moltissimi richiami a questi due affreschi dell'artista emiliano. Quest'opera ha poco a che vedere con Tiepolo, ma costituisce uno dei primi momenti di sperimentazione dell'affresco di Ricci, così possiamo notare come poteva contendersi bene il titolo di miglior frescante del secolo con il nostro Giambattista; anche se prevale il giudizio che quest'ultimo lo superò.

Per quanto riguarda i suoi lavori all'estero, volendo considerare due casi: il soffitto del palazzo di Schönbrunn a Vienna e tra i soffitti inglesi, l'affresco del catino absidale della cappella del Royal Hospital di Chelsea, si adattano

⁷⁹ A. Scarpa, *Sebastiano Ricci*, p. 17.

S. Coppa, *Precisazioni sull'opera di Sebastiano Ricci a Monza e Milano*, in G. Pavanello (ed.), *Sebastiano Ricci 1659-1734*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Venezia, 14-15 dicembre 2009), Verona, 2012, pp. 235-239.



27. A partire da sinistra: Sebastiano Ricci, *Gloria di San Marziale*, Chiesa di San Marziale, Venezia; Giambattista Tiepolo, *Apoteosi di San Bernardo*, Basilica di Sant'Ambrogio, Milano (dettaglio, oggi distrutto).

maggiormente alla discussione sui cieli a tema sacro che abbiamo affrontato nel corso di questo studio⁸⁰.

A Vienna ci troviamo di fronte a un soffitto a tema profano, ma ci risulta molto importante in quanto si avvale di un modello che abbiamo studiato nei precedenti capitoli. Qui egli rappresenta il *Trionfo delle Virtù del principe* (fig. 29): la caratteristica più rilevante, che costituisce un elemento nuovo, mai visto prima, è l'invenzione di porre la nuvola che sorregge il principe, il quale viene condotto verso il trono dalla virtù e dal merito, in diagonale. Questa nuvola percorre tutta la lunghezza del soffitto. La luce e il colore della composizione, colpiscono tutti i pittori attivi in quell'epoca a Vienna. La grandiosità di questo soffitto ci può far venire in mente alcune delle opere magnifiche e vaste di Tiepolo, anche se non ho

⁸⁰ Ricordiamo che a Londra, Ricci, decorerà anche il soffitto e lo scalone della residenza di Lord Burlington; qui, con delle rappresentazioni che potremmo definire a tema profano, cita grandi artisti come Veronese, Tiziano e Annibale Carracci.

G. M. Pilo, *Introduzione a Sebastiano Ricci*, estratto da «Arte documento. Rivista di Storia e tutela dei Beni Culturali», numero 4, 1989, p. 132.

trovato un riscontro diretto con nessuna opera. Sicuramente questo dipinto apre all'arte di Veronese e costituirà per Giambattista un testo di lettura importante⁸¹. Quali sono i modelli che Ricci adopera per la realizzazione di questo affresco? Certamente si riallaccia alla sua esperienza romana di palazzo Colonna, difatti si notano gli echi dei grandi artisti come Da Cortona, Pozzo, Baciccio, ma l'artista che si rivela fondamentale qui è Luca Giordano⁸².



28. Sebastiano Ricci, *Ascesa al cielo delle anime purganti*, Ossario di San Bernardino alle Ossa, Milano.

Caso molto interessante è quello della decorazione del catino absidale del Royal Hospital di Chelsea. Il tema dell'affresco è la *Resurrezione di Cristo* (fig. 30). Non mi dilungherò sulla spiegazione della composizione dell'opera, ma volevo soffermarmi su un dettaglio che mi è saltato immediatamente agli occhi dopo aver analizzato il dipinto. Sicuramente Tiepolo non può aver visto l'opera realizzata, ma da qualche bozzetto forse poteva aver appreso due elementi che ritroviamo in

⁸¹ G. M. Pilo, *Introduzione a Sebastiano Ricci*, pp. 127-128.

⁸² F. Flores D'Arcais, *Sebastiano Ricci a Vienna*, in G. Pavanello (ed.), *Sebastiano Ricci 1659-1734*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Venezia, 14-15 dicembre 2009), Verona, 2012, pp. 253-257.

alcune sue opere: la posizione della tomba di spigolo e la posizione di Cristo. La posizione della tomba, cioè con l'angolo che punta verso l'osservatore, è un elemento abbastanza frequente nella storia dell'arte; però volevo far notare come sia nel catino absidale di Chelsea, che nel bozzetto dell'*Assunta* (cat. 12) di Tiepolo, conservato oggi all'Ascott House, ritroviamo la tomba rappresentata allo stesso modo. Molto probabilmente ci dobbiamo rifare ancora una volta a Veronese, che rappresenta sia nell'*Adorazione dei Magi* che nel *Sacrificio di Isacco* un *fac-simile* di tomba (fig. 31). Questo ricondurrebbe ad un'unica fonte primaria, nuovamente, questi due artisti. La posa di Cristo, invece, è nettamente somigliante a quella del *Giudizio finale* di Tiepolo (cat. 9).



29. Sebastiano Ricci, *Trionfo delle Virtù del principe*, Palazzo di Schönbrunn, Vienna.

Prima di arrivare all'opera più simile ad una di Tiepolo, mi volevo concentrare sulla *Caduta degli angeli ribelli* di Ricci (fig. 32), oggi conservata a Londra. Questa tela colpisce per due aspetti riguardanti la stessa figura: l'arcangelo Michele. Esso è rappresentato mentre scaccia gli angeli ribelli dal paradiso; la cosa che più ci colpisce sono i colori dei suoi abiti: ci fanno venire in



30. Sebastiano Ricci, *Resurrezione di Cristo*, Royal Hospital, Chelsea.



31. A partire da sinistra: Sebastiano Ricci, *Resurrezione di Cristo* (particolare);
Giambattista Tiepolo, *Assunta*, Ascott House, National Trust (particolare).

mente sicuramente il *San Michele sconfigge gli angeli ribelli* di Luca Giordano, conservato a Vienna. I colori adoperati da Ricci sono esattamente gli stessi che l'artista usa per il suo arcangelo. La posa è certamente differente, però questo fattore del colore ci avvicina ancora di più all'idea che Sebastiano si rifacesse molto a Luca Giordano. Il secondo aspetto di *San Michele* di Ricci, che ci interessa di più, è la sua posa: è identica a quella che Tiepolo usa per rappresentare il suo arcangelo nella *Caduta degli angeli ribelli* (cat. 6) dello scalone del Palazzo Patriarcale a Udine. L'angelo scaccia i ribelli nella stessa identica posizione dell'angelo ricceso; non c'è dubbio che in qualche maniera Giambattista sia

riuscito a vedere o il bozzetto o l'opera finita, la somiglianza è davvero impressionante (fig. 32).

L'ultimo soffitto, non per ordine cronologico, è l'Assunta dell'Oratorio della Madonna del Serraglio a Parma (fig. 33). Non vi è molto da dire, in quanto il tema è molto ricorrente nelle rappresentazioni sacre, ma se la mettiamo a confronto con



32. In alto: Sebastiano Ricci, *Caduta degli angeli ribelli*, Londra. In basso a sinistra: Luca Giordano, *San Michele sconfigge gli angeli ribelli*, Vienna. In basso a destra: Giambattista Tiepolo, *Caduta degli angeli ribelli*, Udine.

l'Assunta (cat. 1) di Biadene di Tiepolo - ricordiamo che è data come prima opera dell'artista - le somiglianze sono palesi. Di certo, come ricorda Marinelli, è quasi improbabile che Tiepolo abbia visto Parma, almeno a quell'età, ma forse potrebbe aver visto, come in altri casi da me elencati, o un disegno o un bozzetto dell'opera. Quindi Tiepolo guarda quasi certamente a Ricci, e la prova l'abbiamo proprio nella prima opera di Giambattista, dove ci sono già delle similitudini con l'opera parmense di Sebastiano (fig. 33).

Abbiamo dunque visto, come Ricci avesse la capacità e il vantaggio di assimilare, rubare e interiorizzare i modelli che aveva di fronte durante i suoi viaggi. A lui - dice Pilo - si deve il recupero veronesiano da parte di Tiepolo, soprattutto a partire dagli affreschi di Udine, e senza di lui Piazzetta non avrebbe schiarito la sua tavolozza⁸³. Proprio su Giovanni Battista Piazzetta andremo ora a concentrarci per concludere al meglio il panorama artistico che ha preceduto e ispirato Giambattista Tiepolo.

⁸³ G. M. Pilo, *Introduzione a Sebastiano Ricci*, p. 142.



33. A partire dall'alto: Sebastiano Ricci, *Assunta*, Oratorio della Madonna del Serraglio, Parma;
Giambattista Tiepolo, *Assunta*, Chiesa parrocchiale di Biadene (Treviso).

2.4 Giovanni Battista Piazzetta: un confronto con un bozzetto tiepolesco.

L'ultimo artista che conclude la nostra panoramica sui confronti con Tiepolo è Giovanni Battista Piazzetta. Nasce a Venezia nel 1682 da padre scultore. La professione paterna sicuramente ha influito sulla mentalità e sulla crescita dell'artista, ma da questa subito si discosta avvicinandosi alla corrente dei tenebrosi. Le fonti lo individuano a bottega da Antonio Molinari, artista facente parte di una corrente naturalista che si avvicina molto agli stilemi del tenebrismo. Qui Piazzetta ha la sua prima formazione; l'avvicinamento allo stile dei tenebrosi, ormai verso la fine del suo culmine seicentesco, sarà molto importante. Antonio Zanchi sarà per Giovanni Battista un modello fondamentale; ma non quello Zanchi vecchio, stanco ed ammanierato, ma quello giovane, che sa popolare ampie distese di tele, con figure robuste e un chiaroscuro decisamente personalissimo⁸⁴. Nella formazione dell'artista sarà sicuramente fondamentale il suo viaggio a Bologna attorno al 1703; qui Piazzetta si avvicinerà moltissimo all'opera di Giuseppe Maria Crespi. Questo fu l'unico viaggio intrapreso da Giovanni Battista, che entro il 1711 è già di ritorno a Venezia, dove, dopo l'assimilazione dell'opera di Crespi - in parte guardando anche a Guercino - riesce ad avvicinarsi meglio al cromatismo veneziano del Seicento, anche di Liss. A Bologna, Piazzetta, riesce a superare il manierismo tenebroso che aveva caratterizzato i suoi primi anni a Venezia. Le altre influenze, specialmente nel campo della grafia, piuttosto che su quello del colorismo, si rintracciano nell'arte di Solimena⁸⁵. Siamo certi delle influenze rembrandtiane all'interno delle sue opere. Questi saranno gli unici modelli a cui si rifà Piazzetta durante la sua produzione artistica; anche se, alcuni richiami a Veronese di certo non mancano e nemmeno qualche allusione a figure

⁸⁴ R. Pallucchini, *Giovanni Battista Piazzetta*, Bologna, 1934, p. 10.

⁸⁵ R. Pallucchini, *Giovanni Battista Piazzetta*, pp. 11-15.

presenti nelle opere di Ricci. L'aspetto che andremo a vedere meglio sarà il rapporto con Tiepolo, cercheremo di capire chi ha influenzato l'altro.

La produzione artistica di Giovanni Battista la possiamo dividere in tre periodi. Nel primo periodo, antecedente al viaggio a Bologna, abbiamo una pittura poco chiaroscurale, caratterizzata da colori chiari; purtroppo di questo periodo ci rimane un solo esempio. Entro gli anni trenta del secolo, il periodo di formazione di Piazzetta si può ritenere ormai concluso: la sua tecnica è ormai personale e affermata, oltre che molto apprezzata dal pubblico. Quindi il primo periodo è caratterizzato da una prima produzione artistica, oggi scomparsa, molto chiara, e da un successivo momento culminante con il viaggio a Bologna, e l'avvicinamento all'opera di Crespi, dove troviamo dei dipinti che diventano più marcatamente chiaroscurati. Di quest'ultima parte del primo periodo, che abbiamo definito di formazione, troviamo certamente l'opera più interessante per la nostra analisi con Tiepolo: il soffitto rappresentante la *Gloria di San Domenico* (fig. 35) per la cappella dedicata al santo all'interno della Basilica dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia, datata 1725. Di quest'opera parleremo più avanti in rapporto con l'opera di Tiepolo.



34. Giovanni Battista Piazzetta, *L'Indovina*, Gallerie dell'Accademia, Venezia.

Dopo di questo si apre un secondo periodo della produzione di Piazzetta, uno dei momenti più fecondi per il nostro artista. Abbiamo un fondamentale schiarimento della tavolozza attorno al quarto decennio del Settecento; possiamo supporre che vedendo le opere sia di Correggio attraverso Ricci, che di un giovane Tiepolo - che a questa data usa già una tavolozza più chiara - Piazzetta accolga anche nella sua arte questa nuova vivacità dei colori. Un'opera che possiamo citare per comprendere questo suo mutamento coloristico è certamente *l'Indovina* (fig. 34): qui la ricchezza cromatica sta alla pari di quella del soffitto della Scuola Grande dei Carmini di Tiepolo⁸⁶ (cat. 17).

Conclude la carriera artistica e la vita di Giovanni Battista, un periodo più triste, in cui l'artista ritorna a un ampio uso del chiaroscuro. Non sarà più un periodo ricco di opere, ma si denoterà sempre di più l'estrema lentezza dell'artista nel completare le pitture. Egli ritorna a riprendere schemi e atteggiamenti noti, ripetendoli. Ci ritroviamo quindi in un periodo con poche opere, in cui si cerca di portare al massimo il chiaroscuro, ottenendo però delle figure prive di vivacità ed energia.

L'arte di Piazzetta quindi rappresenta un *unicum* a Venezia; la sua tendenza al chiaroscuro lo porta lontano dal capoluogo lagunare, patria del colorismo (basti pensare solo a Veronese), quindi egli ha dovuto sforzarsi molto per riuscire a conciliare questi due elementi: il chiaroscuro e il colorismo veneto. Egli in parte ci riesce (allentando però un po' la sua matrice chiaroscurale), solo i grandi maestri della pittura riuscirono in tale impresa, ma purtroppo verso la fine della sua produzione ritorna sui suoi passi e annulla tutti i risultati che aveva ottenuto nella prima metà del secolo, con uno stile pesante e lento. Con il suo avvicinamento alla pittura emiliana, Piazzetta, cerca di attuare un rinnovamento della pittura veneziana. Purtroppo questa via intrapresa non ebbe molto successo, ma subito un artista a lui vicino capì le sue intenzioni: Tiepolo, compresa l'idea di rinnovamento iniziata da Piazzetta, userà questo nuovo stile 'piazzettesco' per farlo suo e trovare

⁸⁶ R. Pallucchini, *Giovanni Battista Piazzetta*, pp. 37 e 43.

il giusto metodo per esprimere se stesso e la sua pittura⁸⁷. Quindi Giovanni Battista ha un ruolo sicuramente fondamentale nel successo di Tiepolo: senza il primo, non avremmo potuto ammirare le opere del secondo. Avevamo già visto che l'abilità di Tiepolo sta nel assorbire e rielaborare le idee degli artisti per farle proprie e creare opere di estrema bellezza e novità. Piazzetta, non avendo lo stesso slancio del collega, farà un passo indietro e non completerà la sua riforma della pittura veneziana, aprendo la strada a quell'artista a cui aveva, anni prima, sottratto la commissione per la cappella di San Domenico nella Basilica dei Santi Giovanni e Paolo.



35. Giovanni Battista Piazzetta, *Gloria di San Domenico*, Basilica dei Santi Giovanni e Paolo, Venezia.

⁸⁷ R. Pallucchini, *Giovanni Battista Piazzetta*, p. 70.

Andremo ad analizzare la *Gloria di San Domenico* di Piazzetta (fig. 35), cercando differenze ed analogie con l'opera di Tiepolo; cercheremo di capire le influenze che l'uno ha avuto sull'altro.

Si tratta dell'unica opera decorativa di Piazzetta. La tela, di forma ovale, è inserita all'interno di una cornice lignea dorata, intagliata e scolpita da Francesco Bernardoni; l'intera opera è completata dai quattro medaglioni monocromi rappresentanti *Mansuetudine, Giustizia, Fortezza e Religione*⁸⁸. La vicenda storica dell'opera è molto simile a quella del soffitto degli scalzi di Tiepolo, anche il *San Domenico* di Piazzetta ha subito dei bombardamenti durante la prima guerra mondiale - con esiti di certo meno catastrofici che non per l'opera di Tiepolo - che hanno causato un'impoverimento della superficie pittorica⁸⁹. Anche l'umidità ha creato vari problemi alla tela. Il soffitto ha come scena principale l'ascesa al cielo del santo; lungo il cornicione sono disposti alcuni frati domenicani che osservano la scena principale, mentre solo uno di essi guarda all'osservatore, attirando il suo sguardo alla contemplazione del momento mistico. San Domenico è trasportato, su delle nubi, da un gruppo di angeli verso la Trinità, posta al culmine della rappresentazione. Nel gruppo celeste, collocato poco sopra il centro della tela, un ruolo fondamentale ha la Vergine, che accoglie il santo a braccia aperte. Tra il santo e la Trinità vi è un gruppo di angeli musicanti posti su delle nuvole; altri angeli sono rappresentati specularmente al gruppo dei frati, in cima alla tela, completando così la corona celeste⁹⁰.

In questa composizione, forte è sicuramente la dinamicità: il vortice che creano tutte le figure, a partire dai frati domenicani, che si innalza verso San Domenico, il quale spinge lo sguardo ancora più in alto verso la Trinità, è certamente un

⁸⁸ Molto si è discusso sull'identificazione di quest'ultima, ma nei più recenti studi si opta sempre per questa.

⁸⁹ G. Pavanello, *La Basilica dei Santi Giovanni e Paolo. Pantheon della Serenissima*, Venezia, 2012, p. 435.

⁹⁰ G. Pavanello, *La Basilica dei Santi Giovanni e Paolo*, p. 435.

esempio di assoluta maestria di Piazzetta, il quale si stava cimentando in una prova molto difficile per uno che come lui prediligeva l'uso del chiaroscuro. Qui vediamo che l'artista è certamente un genio del suo tempo, davanti a quest'opera Tiepolo non può che prenderne esempio: Pallucchini scrive

Questa costruzione di masse corporee, tanto arditamente scorciate e protese nello spazio, che viene a contrastare con i sistemi decorativi di Sebastiano Ricci e di Giannantonio Pellegrini, sarà normativa per il Tiepolo giovane, che verrà risolvendo problemi di prospettiva aerea «ad infinitum», lasciando alle figure la loro piena integrità formale [...] spetterà al Tiepolo di accostare i due termini apparentemente antitetici di volume e di luce⁹¹.



36. Marcantonio Franceschini, *Gloria di Santa Caterina*, Chiesa Corpus Domini, Bologna (oggi distrutto).

Quali sono i modelli rintracciati per quest'opera di Piazzetta? Sono, per la concezione d'insieme, la cupola di Marcantonio Franceschini con la *Gloria di Santa Caterina* (oggi distrutto) (fig. 36) nella Chiesa del Corpus Domini di Bologna dove è marcatamente simile lo schema compositivo, e il soffitto ad affresco di Crespi a Palazzo Pepoli Campogrande sempre a Bologna (fig. 37), dal quale prende lo

⁹¹ Rodolfo Pallucchini, *Piazzetta*, Milano, 1956, p. 21.

spunto per le figure ritte sul cornicione⁹². Anche con due opere di Sebastiano Ricci possiamo trovare delle analogie: nell'affresco *Esposizione dell'Eucarestia agli apostoli* eseguito nel 1700 sulla volta della cappella del Sacramento nella Chiesa di



37. A partire da destra: Giuseppe Maria Crespi, *L'Olimpo*, Palazzo Pepoli Campogrande, Bologna (dettaglio); Giovanni Battista Piazzetta, *Gloria di San Domenico*, Basilica dei Santi Giovanni e Paolo, Venezia (dettaglio).

Santa Giustina a Padova; nella tela di Piazzetta, la figura dell'angelo con la veste azzurra che sostiene San Domenico si rifà a una figura presente nella *Glorificazione delle Arti e delle Scienze* (fig. 38), sempre di Ricci. Quest'ultima figura che abbiamo citato è molto simile a un angelo che sorregge una corona di fiori nell'affresco con la *Gloria di Santa Teresa* (cat. 3) di Tiepolo nella Chiesa degli Scalzi a Venezia⁹³. Proprio quest'ultimo confronto ci fa venire dei dubbi su a chi dei due dobbiamo effettivamente il rinnovamento decorativo dell'arte su soffitto⁹⁴. Nessuno ce lo sa dire, l'ipotesi è comunque che Tiepolo abbia in minima parte influenzato Piazzetta, il quale a sua volta, con la *Gloria di San Domenico*, abbia innescato nell'arte di Tiepolo una scintilla, che ha condotto il giovane artista a diventare il più grande artista di soffitti del Settecento: in poche parole si deve ad

⁹² R. Pallucchini, *Piazzetta*, Milano, 1956, pp. 20-21; *L'opera completa del Piazzetta*, presentazione di Rodolfo Pallucchini e apparati critici e filologici di Adriano Mariuz, «Classici dell'Arte», 108, Milano, 1966, p. 84.

⁹³ *L'opera completa del Piazzetta*, presentazione di R. Pallucchini e apparati critici e filologici di A. Mariuz, «Classici dell'Arte», 108, Milano, 1966, p. 84.

⁹⁴ Nello scritto di Pallucchini del 1934, che abbiamo preso molte volte in considerazione, si cita l'opera di Tiepolo come successiva a quella di Piazzetta, accreditando quindi il merito a quest'ultimo per il rinnovamento della pittura; la svolta quindi risulta qui ancora più interessante.

entrambi questo rinnovamento, iniziato da ambedue, ma portato avanti e completato proficuamente da Tiepolo, sempre fermo restando che senza l'uno non avremo potuto ammirare le opere dell'altro. I due artisti hanno qualche anno di differenza, ma lavorando entrambi a Venezia si influenzano, si guardano e si condizionano.



38. Partendo da destra: Sebastiano Ricci, *Glorificazione delle arti e delle scienze*, Seminario Patriarcale, Venezia (dettaglio); Giambattista Tiepolo, *Apoteosi di Santa Teresa*, Chiesa degli Scalzi, Venezia (dettaglio); Giovanni Battista Piazzetta, *Gloria di San Domenico*, Basilica dei Santi Giovanni e Paolo, Venezia (dettaglio).

La tela di Piazzetta fu realizzata a seguito di un concorso svoltosi attorno al 1723, al quale parteciparono altri due artisti: Tiepolo e Mattia Bortoloni. Di questi ultimi due si conoscono i bozzetti (fig. 39), mentre non ne abbiamo nemmeno uno di Piazzetta. I due sono studi per una volta rappresentante la Gloria di San Domenico e presentano notevoli differenze con l'originale, è per questo che non possono ritenersi posteriori a questa data e quindi omaggi o riprese del soffitto piazzettesco, come molti studi avevano supposto. La differenza maggiore tra il bozzetto tiepolesco e il progetto vincitore è la presenza della croce al centro della tela appena al di sotto della Vergine, croce che era stata prevista anche da Bortoloni portata in volo dagli angeli alla sommità dell'ovale e sostenuta anche da Cristo⁹⁵. Certamente il progetto di Piazzetta vinse sugli altri perché meno saturo di figure rispetto ai bozzetti di Tiepolo e Bortoloni.

⁹⁵ G. Pavanello, *La Basilica dei Santi Giovanni e Paolo*, p. 435.

Le quattro allegorie - presenti inoltre anche nel bozzetto di Tiepolo, ma non in quello di Bortoloni che le inserisce dentro l'unico ovale - sono dei stupendi monocromi, che completano il soffitto dando uno squisito tocco di ulteriore eleganza all'opera.

Da ricordare che Piazzetta studia anche Veronese, ma non lo coglie interamente come Tiepolo; egli è troppo legato al chiaroscuro per reinterpretare al meglio il pittore cinquecentesco, come abbiamo visto prende la sua attitudine al tenebrismo e la mescola agli studi sul Cinquecento veneto ottenendo risultati nuovissimi.

Abbiamo quindi capito come Piazzetta e Tiepolo siano in uno stretto rapporto di influenza l'uno sull'altro, senza mai però essere troppo simili. Entrambi rappresentano la novità del Settecento veneziano, però Piazzetta si ferma, mentre Tiepolo vola oltre, riesce a carpire le novità che voleva attuare il collega e a portarle a livelli mai visti prima in ambiente veneziano. Se Giovanni Battista Piazzetta avesse avuto un'ulteriore spinta verso la sua opera di riforma della pittura, forse sarebbe riuscito anche a superare il suo avversario; di certo i due aprono l'ultima stagione della decorazione veneziana con due espressività differenti, ma che hanno avuto anche dei contatti tra loro.



39. I bozzetti perdenti del concorso per il soffitto della cappella di San Domenico nella Basilica dei Santi Giovanni e Paolo: a sinistra Giambattista Tiepolo e a destra Mattia Bortoloni.

Conclusioni.

Da questo studio siamo riusciti ad estrapolare alcune informazioni molto interessanti riguardo i soffitti sacri di Tiepolo.

La catalogazione delle opere ci ha dato modo di analizzare tutti i cieli a tema religioso che l'artista ha realizzato nel corso della sua vita; abbiamo visto come queste opere siano cambiate nel corso degli anni, l'artista ha progressivamente schiarito la sua tavolozza e perfezionato la sua abilità nello scorciare le figure. Ci sono stati dei dubbi nel corso della compilazione del catalogo, per esempio *Santa Caterina e angeli* (cat. 13), ci ha dato molto da pensare e ancora non siamo riusciti a definire se questo sia effettivamente un affresco a soffitto strappato o una semplice opera parietale. La catalogazione in ordine cronologico ci ha dato modo di scoprire e ribadire alcune informazioni solo di recente scoperte dagli studiosi, come la datazione più precisa dell' *Apoteosi di Santa Teresa* (cat. 3) della Chiesa degli Scalzi; la giusta cronologia di quest'opera, infatti, ci ha permesso di metterla a confronto con la *Gloria di San Domenico* (fig. 35) di Piazzetta all'interno della Basilica dei Santi Giovanni e Paolo.

Successivamente è stato molto interessante affrontare nello specifico il soffitto andato distrutto durante la prima guerra mondiale della Chiesa degli Scalzi (cat. 19). L'analisi di quest'opera perduta - e delle sue parti superstiti conservate alle Gallerie dell'Accademia di Venezia - è un'argomento che è stato molto trattato negli ultimi anni⁹⁶: nello studio che è stato presentato abbiamo voluto guardare alla realizzazione dell'opera tiepolesca, con gli eventuali confronti, al momento della distruzione dell'affresco da parte dei bombardamenti, per finire con la

⁹⁶ Uno delle prime giornate di studi su questo argomento, a cui ho partecipato, è quella svoltosi alle Gallerie dell'Accademia di Venezia il 2 dicembre 2015 dal titolo *Tiepolo e la prima guerra mondiale: dagli Scalzi alle Gallerie dell'Accademia*. Dai miei appunti di quella giornata ho tratto molti spunti per il capitolo 1.3, inoltre è stato da pochi mesi pubblicato un volume riportante gli atti della giornata di studi: *Tiepolo e la prima guerra mondiale: dagli Scalzi alle Gallerie dell'Accademia*, G. Manieri Elia e C. Piva (a cura di), Atti della giornata di studi (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 2 dicembre 2015), Ospedaletto (Pisa), 2017.

realizzazione dell'opera ancora oggi *in situ* di Ettore Tito (fig. 6). Il *Trasporto della Santa Casa* (fig. 3) è stata sicuramente una delle opere più famose e più ammirate di Tiepolo da parte sia dei contemporanei che dei successivi, fino al momento della sua distruzione.

A seguire il confronto tra soffitti a tema sacro e soffitti a tema profano, ha costituito la base della conclusione del macrocapitolo su Tiepolo. Si è cercato di trovare delle analogie e delle differenze tra i vari soffitti di Giambattista, cercando di prendere in considerazione alcuni dei più famosi 'cieli profani' dell'artista veneto. Ciò che ne è stato riscontrato, è la versatilità di Tiepolo: ad ogni ambiente o tipo di rappresentazione egli cambia, cerca di avvicinarsi al gusto dei committenti e di trovare il giusto linguaggio per esprimere un determinato argomento. Si nota, comunque, una certa ricorrenza di personaggi che si assomigliano, ma cambiano ruolo in base al tema della rappresentazione: molte volte delle figure di Vergini, vengono riprese per rappresentare delle dee o delle Virtù nei soffitti profani. Il colore e la luce però non cambia di molto, l'impronta tiepolesca si riesce a cogliere in tutte le sue opere.

Alla fine di questa prima parte della tesi, abbiamo colto come Tiepolo sia un artista estremamente geniale, si riesce a notare come in tutte le sue opere egli dia il massimo delle sue capacità. I soffitti a tema sacro, rappresentano certamente un modo per far capire a tutti come egli, attraverso l'affresco di volte, cupole e di ogni tipo di copertura, riesca perfettamente nell'intento di elevare lo spettatore ad un livello più alto. Lo scorcio delle figure e delle architetture è certamente impareggiabile e la luce e il colori raggianti ci fanno entrare nella dimensione divina, come nessun altro artista aveva mai fatto prima⁹⁷.

Nella seconda parte della tesi, sono state analizzate le opere di quattro artisti, confrontate, poi, con quelle di Tiepolo.

⁹⁷ Sicuramente Veronese rappresenta un valido esempio precedente, ma Tiepolo lo perfeziona. I soffitti barocchi, come quelli di Pietro Da Cortona, sono troppo sovrappollati; quest'ultimi squarciano di certo il soffitto, ma non rendono lo stesso *pathos* che Tiepolo trasmette con i suoi cieli.

I maestri presi a riferimento sono stati: Antonio Zanchi, Luca Giordano, Sebastiano Ricci e Giovanni Battista Piazzetta.

Antonio Zanchi è sicuramente uno dei confronti più palesi. Ci troviamo di fronte a due opposti: da una parte un 'tenebrista' che dipinge dei cieli sacri che sono dei veri e propri inferni - per le tonalità cupe che tende ad usare - e dall'altra troviamo Tiepolo che decora dei soffitti come dei veri e propri paradisi, sia nel tema che nell'uso di colori estremamente chiari e luminosi. Abbiamo potuto vedere queste differenze tra i due artisti, differenze che sono palesi dato il grande lasso di tempo che intercorre tra l'uno e l'altro. Sta di fatto che, però, Tiepolo guarda certamente a Zanchi - nel suo primo periodo, Giambattista, è essenzialmente un tenebrista che poi si avvia verso una poetica pienamente settecentesca - soprattutto per l'iconografia di alcune delle sue opere più famose: una su tutte *Il giudizio universale* (figg. 13-14) dell'Ateneo Veneto.

Per quanto riguarda il confronto con Luca Giordano, abbiamo potuto rintracciare un discreto numero di soluzioni che l'artista napoletano ha usato e che Tiepolo, attraverso Ricci, sembra aver ripreso. Ebbene, Giordano si impone massicciamente nella cultura figurativa veneta della seconda metà del Seicento; Sebastiano Ricci è certamente affascinato dalle sue opere e ne fa tesoro. Dunque il passo successivo era sicuramente passare per Ricci, per ricercare qualche modello che potesse aver ispirato Tiepolo.

L'artista bellunese è uno dei più promettenti artisti che fa suo il modello veronesiano. Ricci è un'abile osservatore, oltre che pittore, egli guarda, assimila e molte volte copia; più di una volta ha imitato Veronese. Di fatto è l'artista che più ci interessa nella formazione di Tiepolo; Giambattista è legato sicuramente al modello veronesiano, ci è arrivato però guardando anche a Ricci: il bellunese aveva rispolverato Veronese e lo aveva copiato, Tiepolo, avvicinandosi alle opere degli artisti di poco precedenti a lui, si accorge di questi forti richiami a Paolo Caliari. L'approccio al modello veronesiano dei due, però, è estremamente diverso: Sebastiano guarda a Caliari e lo copia palesemente, mentre Tiepolo dimostra la

sua principale abilità. Giambattista prende a riferimento Veronese, lo fa suo, lo studia e lo assimila, mescolandolo all'interno del suo stile. Nelle opere di Tiepolo non vedremo mai delle copie dell'artista cinquecentesco, ma piuttosto carpiremo dei riferimenti abbastanza nascosti. L'artista settecentesco deve molto a Paolo Veronese, ma si distanzia dal metodo di approccio che ha avuto Ricci nell'ispirarsi a questo modello precedente: non copia, ma integra il linguaggio veronesiano all'interno delle sue opere.

Infine, passo obbligato, il confronto con Giovanni Battista Piazzetta. Tra i quattro è colui che più vive il momento di Tiepolo. Molto interessante è vedere come i due si influenzano a vicenda, anche se Piazzetta abbandona l'arte progressivamente, a causa di vari impegni che si stava assumendo, dando il pieno via libera a Tiepolo per esprimersi e diventare l'artista di maggior successo del secolo. Il confronto che non si poteva tralasciare tra i due, è sicuramente quello tra la *Gloria di San Domenico* (fig. 35) di Piazzetta e il bozzetto rappresentante lo stesso tema (cat. 4) di Tiepolo. Abbiamo visto come la presenza di meno figure nell'opera di Piazzetta gli abbia permesso di prevalere sul bozzetto dell'avversario. Questo sarà l'unico momento in cui Piazzetta supera Tiepolo, dopodiché, a causa di vari impegni, tra cui la direzione dell'Accademia, lo porteranno a rallentare sempre di più e a non terminare in tempo le commissioni, anche grazie a questo fattore Tiepolo riuscirà a farsi maggiore strada. Interessantissimo però è vedere come anche Tiepolo influenza Piazzetta. Sempre nella *Gloria di San Domenico* (fig. 35), vediamo la figura di un angelo che è estremamente simile a quella di un cherubino presente nell'opera antecedente di Tiepolo: *L'apoteosi di Santa Teresa* (cat. 3) nella Chiesa degli Scalzi. Questo ci fa venire dei dubbi su a chi effettivamente dobbiamo il rinnovamento decorativo dell'arte su soffitto. Possiamo dire, un po' restando *super partes*, che entrambi hanno operato a questo rinnovo.

Concludendo possiamo quindi dire che Giambattista Tiepolo è il più grande frescante di soffitti, anche a tema sacro, che si è fatto notare per la sua capacità di scorciare le figure e per l'uso di tonalità luminosissime, che ci fanno apprezzare

quello che è stato il Settecento veneziano. Un'artista senza eguali che ha creato opere di una sensibilità eccezionale, le quali sono in grado di suscitare emozioni positive anche a chi non ha un legame profondo con la fede.

Come ci ricorda Zanetti, Tiepolo fu il «*pittore più eccellente del nostro tempo, su tutti gli altri*»⁹⁸.

⁹⁸ A. M. Zanetti, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' maestri veneziani*, Venezia, 1771.

Bibliografia.

Bernard Aikema, *Carracci redivivus. Sull'importanza dell'arte bolognese-romana per gli inizi di Giambattista Tiepolo*, in Giuseppina Menin Muraro e Daniela Puppulin (edd.), *Terzo incontro in ricordo di Michelangelo Muraro*, Urbana (Padova), 1995.

Svetlana Alpers e Michael Baxandall, *Tiepolo e l'intelligenza figurativa*, Torino, 1995.

Beatrice Andreose e Felice Gambarin, *Antonio Zanchi "pittor celeberrimo"*, Vicenza, 2009.

Sergej Androssov, *Tiepolo e i soffitti per il Palazzo d'Inverno a San Pietroburgo*, in Lionello Puppi (ed.), *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario dalla nascita*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Venezia, Vicenza, Udine, Parigi, 29 ottobre - 4 novembre 1996), Padova, 1998, volume I, pp. 307-310.

Irina Artemieva, *I soffitti dei Tiepolo per il Palazzo del Cancelliere Voroncov a Pietroburgo*, in Lionello Puppi (ed.), *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario dalla nascita*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Venezia, Vicenza, Udine, Parigi, 29 ottobre - 4 novembre 1996), Padova, 1998, volume I, pp. 247-251.

William L. Barcham, *The religious paintings of Giambattista Tiepolo. Piety and Tradition in Eighteenth-Century Venice*, Oxford, 1989.

William L. Barcham, «*E chi non potrebbe cantare facilmente Febo*», in Lionello Puppi (ed.), *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario dalla nascita*, Atti del

Convegno Internazionale di Studi (Venezia, Vicenza, Udine, Parigi, 29 ottobre - 4 novembre 1996), Padova, 1998, volume I, pp. 255-259.

Giacomo Bettini e Martina Frank a cura di, *La chiesa di Santa Maria di Nazareth e la spiritualità dei Carmelitani Scalzi a Venezia*, Venezia, 2014.

Frank Büttner e Wolf Christian v.d. Mülbe, *Giovanni Battista Tiepolo. Gli affreschi di Würzburg* (1980), Milano, 1981.

Simonetta Coppa, *Precisazioni sull'opera di Sebastiano Ricci a Monza e Milano*, in Giuseppe Pavanello (ed.), *Sebastiano Ricci 1659-1734*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Venezia, 14-15 dicembre 2009), Verona, 2012, pp. 229-247.

Paolo D'Ancona, *Gli affreschi di Palazzo Clerici a Milano*, Milano, 1956.

Oreste Ferrari e Giuseppe Scavizzi, *Luca Giordano*, Napoli, 1966.

Francesca Flores D'Arcais, *Sebastiano Ricci a Vienna*, in Giuseppe Pavanello (ed.), *Sebastiano Ricci 1659-1734*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Venezia, 14-15 dicembre 2009), Verona, 2012, pp. 249-259.

Umberto Franzoi, *Scuola Grande dei Carmini. Devozione e carità. Giambattista Tiepolo*, Ponzano Veneto (Treviso), 2006.

Massimo Gemin e Filippo Pedrocco, *Giambattista Tiepolo. I dipinti. Opera completa*, Venezia, 1993.

Giambattista Tiepolo. 1696 - 1996, a cura del Museo del Settecento Veneziano, catalogo della mostra Venezia, Museo del Settecento Veneziano, 6 settembre - 9 dicembre 1996, Milano, 1996.

Barry Hannegan, *The ceilings of G.B. Tiepolo and the Enlightenment*, in atti del congresso internazionale di studi sul Tiepolo con un'appendice sulla mostra, Udine, 1970, pp. 56-57.

I colori della seduzione. Giambattista Tiepolo e Paolo Veronese, a cura di Linda Borean e William L. Barcham, catalogo della mostra Udine, Castello e Salone del Parlamento, 17 novembre 2012 - 1 aprile 2013, Udine, 2012.

Il giovane Tiepolo. La scoperta della luce, a cura di Giuseppe Pavanello e Vania Gransinigh,, catalogo della mostra Udine, Castello e Salone del Parlamento, 4 giugno - 4 dicembre 2011, Udine, 2011.

L'opera completa del Piazzetta, presentazione di Rodolfo Pallucchini e apparati critici e filologici di Adriano Mariuz, «Classici dell'Arte», 108, Milano, 1966.

Nicola Ivanoff, *La fortuna critica del Tiepolo nel Settecento*, in atti del congresso internazionale di studi sul Tiepolo con un'appendice sulla mostra, Udine, 1970, pp. 51-52.

Michael Levey, *Giambattista Tiepolo. La sua vita, la sua arte*, Milano, 1988.

Renzo Mangili, *Un nuovo Ricci in grande: "Marte curato da Peone"*, in Giuseppe Pavanello (ed.), *Sebastiano Ricci 1659-1734*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Venezia, 14-15 dicembre 2009), Verona, 2012, pp. 281-294.

Antonio Manno e Sandro Sponza, *Basilica dei Santi Giovanni e Paolo. Arte e devozione*, Venezia, 1995.

Sergio Marinelli, *Modelli diversi di Sebastiano Ricci*, in Giuseppe Pavanello (ed.), *Sebastiano Ricci 1659-1734*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Venezia, 14-15 dicembre 2009), Verona, 2012, pp. 59-70.

Sergio Marinelli, *Veronese 2015*, in «Aldèbaran», III, 2015, pp. 93-108.

Sergio Marinelli, *Vicende veronesi di Giambattista Tiepolo*, in Lionello Puppi (ed.), *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario dalla nascita*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Venezia, Vicenza, Udine, Parigi, 29 ottobre - 4 novembre 1996), Padova, 1998, volume I, pp. 43-46.

Adriano Mariuz e Giuseppe Pavanello, *La chiesa settecentesca di Biadene e il primo affresco di Giambattista Tiepolo*, Biadene, 1988.

Adriano Mariuz, *Tiepolo (2008)*, Verona, 2012.

Egidio Martini, *Due bozzetti di S. Ricci e alcune osservazioni sulla sua tecnica pittorica*, in Anna Serra (ed.), *Atti del Congresso internazionale di studi su Sebastiano Ricci e il suo tempo*, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Udine e Villa Manin a Passarino, 26 - 28 maggio 1975), Venezia, 1976, pp. 37-44.

Gian Carlo Menis, *Città del Tiepolo. Udine*, Udine, 2007.

Gian Carlo Menis, *Il progetto iconografico e la committenza del ciclo tiepolesco nel Palazzo Patriarcale di Udine*, in Lionello Puppi (ed.), *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario dalla nascita*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Venezia,

Vicenza, Udine, Parigi, 29 ottobre - 4 novembre 1996), Padova, 1998, volume I, pp. 277-281.

Alfeo Michieletto, *Il bozzetto di Gianbattista Tiepolo*, in «Quaderni della soprintendenza per i beni artistici e storici di Venezia», XXI, 1997, pp. 55-64.

Alfeo Michieletto, *La tecnica pittorica del Tiepolo nel soffitto degli Scalzi*, in «Quaderni della soprintendenza per i beni artistici e storici di Venezia», XXI, 1997, pp. 65-74.

Alfeo Michieletto e Maria Chiara Maida, *Storia dei restauri precedenti*, in «Quaderni della soprintendenza per i beni artistici e storici di Venezia», XXI, 1997, pp. 45-54.

Antonio Morassi, *Tiepolo*, Bergamo, 1943.

Antonio Morassi, *A complete catalogue of the paintings of G.B. Tiepolo*, Londra, 1962.

Luigi Moretti, *Miscellanea ricca*, in Giuseppe Pavanello (ed.), *Sebastiano Ricci 1659-1734*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Venezia, 14-15 dicembre 2009), Verona, 2012, pp. 71-136.

Luigi Moretti, *Notizie e appunti su Giambattista Piazzetta, alcuni piazzetteschi e Giambattista Tiepolo*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», 143, 1984, pp. 359-395.

Sandra Moschini Marconi, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte dei secoli XVII, XVIII, XIX*, Roma, 1970.

Michelangelo Muraro, *Giovanni Battista Tiepolo fra Ricci e Piazzetta*, in Anna Serra (ed.), *Atti del Congresso internazionale di studi su Sebastiano Ricci e il suo tempo*, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Udine e Villa Manin a Passarino, 26 - 28 maggio 1975), Venezia, 1976, pp. 59-65.

Giovanna Nepi Scirè, *La decorazione del soffitto della Chiesa degli Scalzi*, in «Quaderni della soprintendenza per i beni artistici e storici di Venezia», XXI, 1997, pp. 21-25.

Antonio Niero e Filippo Pedrocco, *Chiesa dei Gesuati. Arte e devozione*, Venezia, 1994.

Antonio Niero, *La Scuola Grande dei Carmini*, Venezia, 1963.

Antonio Niero, *Tre artisti per un tempio*, Padova, 1979.

Antonio Niero, *Un inedito affresco veneziano di Giambattista Tiepolo*, in «Ateneo Veneto», anno VIII, volume 8, numeri 1-2, 1970, pp. 121-127.

Anna Pallucchini, *L'opera completa di Giambattista Tiepolo*, Milano, 1968.

Anna Pallucchini, *Aggiunte e precisazioni al catalogo delle opere del Tiepolo*, in atti del congresso internazionale di studi sul Tiepolo con un'appendice sulla mostra, Udine, 1970, pp. 101-104.

Rodolfo Pallucchini, *L'arte di Giovanni Battista Piazzetta*, Bologna, 1934.

Rodolfo Pallucchini, *Nota per Giambattista Tiepolo*, in «Emporium», 1944.

Rodolfo Pallucchini, *Piazzetta*, Milano, 1956.

Giuseppe Pavanello, *La Basilica dei Santi Giovanni e Paolo. Pantheon della Serenissima*, Venezia, 2012.

Filippo Pedrocco, *Sebastiano Ricci a Ca' Rezzonico*, in Giuseppe Pavanello (ed.), *Sebastiano Ricci 1659-1734*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Venezia, 14-15 dicembre 2009), Verona, 2012, pp. 335-345.

Terisio Pignatti, *Giambattista Tiepolo a Würzburg (1750-1753)*, estratto da «Quaderni dell'Istituto italiano di cultura di Monaco di Baviera», I, 1967.

Terisio Pignatti, *Giambattista Tiepolo e i suoi tempi*, estratto da «La Nuova Antologia», numero 1812, 1951.

Giuseppe Maria Pilo, *Introduzione a Sebastiano Ricci*, estratto da «Arte documento. Rivista di Storia e tutela dei Beni Culturali», numero 4, 1989.

Giuseppe Maria Pilo, *Sebastiano Ricci e la pittura veneziana del Settecento*, Pordenone, 1976.

Giuseppe Maria Pilo, *Tre problemi ricceschi*, in Anna Serra (ed.), *Atti del Congresso internazionale di studi su Sebastiano Ricci e il suo tempo*, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Udine e Villa Manin a Passarino, 26 - 28 maggio 1975), Venezia, 1976, pp. 158-172.

Mercedes Precerutti Garberi, *Giambattista Tiepolo. Gli Affreschi*, Torino, 1971.

Lionello Puppi, *Giambattista e Giandomenico Tiepolo artisti alla corte di Spagna*, in Lionello Puppi (ed.), *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario dalla nascita*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Venezia, Vicenza, Udine, Parigi, 29 ottobre - 4 novembre 1996), Padova, 1998, volume I, pp. 443-452.

Lionello Puppi, *I Tiepolo 'decoratori' e l'architettura*, in atti del congresso internazionale di studi sul Tiepolo con un'appendice sulla mostra, Udine, 1970, pp. 53-55.

Alberto Riccoboni, *Antonio Zanchi e la pittura veneziana del Seicento*, estratto da «Saggi e memorie di storia dell'arte», 5, Firenze, 1967.

Alberto Riccoboni, *Antonio Zanchi, pittore veneto (1631-1722) nel secondo centenario della morte*, in «Rassegna d'Arte Antica e Moderna», IX (XXII), numero 4, 1922, pp. 109-119.

Alberto Riccoboni, *Un affresco di Giambattista Tiepolo a Brescia*, in «Acropoli», fascicolo I, 1960-1961, pp. 56-66.

Fernando Rigon, *Sapienza iconografica di Sebastiano Ricci*, in Giuseppe Pavanello (ed.), *Sebastiano Ricci 1659-1734*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Venezia, 14-15 dicembre 2009), Verona, 2012, pp. 137-154.

Aldo Rizzi, *Gli affreschi del Tiepolo nel Palazzo Arcivescovile di Udine*, in «Antichità Altoadriatiche», XXXVIII, 1992, pp. 393-403.

Aldo Rizzi, *Il corpus tiepolesco e l'opera critica di Antonio Morassi*, estratto da «Memorie Storiche Forogiuliesi», XLVII, 1966.

Alfonso Rodriguez G. de Ceballos, *Storia mitica o storia critica: gli affreschi di Tiepolo nel Palazzo Reale di Madrid e la storiografia coeva*, in Lionello Puppi (ed.), *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario dalla nascita*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Venezia, Vicenza, Udine, Parigi, 29 ottobre - 4 novembre 1996), Padova, 1998, volume I, pp. 283-288.

Xavier Salomon, *Sebastiano Ricci e la decorazione della cappella del Royal Hospital a Chelsea*, in Giuseppe Pavanello (ed.), *Sebastiano Ricci 1659-1734*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Venezia, 14-15 dicembre 2009), Verona, 2012, pp. 295-307.

Annalisa Scarpa, *Sebastiano Ricci*, Mariano Comense (Como), 2006.

Annalisa Scarpa, *Suggestioni e ispirazioni nell'arte di Sebastiano Ricci*, in Giuseppe Pavanello (ed.), *Sebastiano Ricci 1659-1734*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Venezia, 14-15 dicembre 2009), Verona, 2012, pp. 155-171.

Remo Schiavo, *Giovanni Battista Tiepolo alla Villa Cordellina di Montecchio Maggiore*, Vicenza, 1989.

Sebastiano Ricci. Il trionfo dell'invenzione nel Settecento veneziano, a cura di Lionello Puppi, catalogo della mostra Venezia, 24 aprile - 11 luglio 2010, Venezia, 2010.

Carlo Sgorlon, *Affreschi dei Tiepolo nel Veneto*, Novara, 1982.

Nicola Spinosa, *Dal barocco di Luca Giordano al rococò di Sebastiano Ricci: relazioni tra Napoli e Venezia tra fine Sei e inizio Settecento*, in Giuseppe Pavanello

(ed.), *Sebastiano Ricci 1659-1734*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Venezia, 14-15 dicembre 2009), Verona, 2012, pp. 173-183.

Nicola Spinosa, *Spazio infinito e decorazione barocca*, in «Storia dell'arte italiana: Dal Medioevo al Novecento», a cura di Federico Zeri, II, tomo 1, Torino, 1981, pp. 277-343.

Michele Stavagna, *Struttura e decorazione. Lo spazio architettonico degli Scalzi da Longhena a Tiepolo*, in «Quaderni della Soprintendenza per i beni artistici e storici di Venezia», XXI, 1997, pp. 35-43.

Tiepolo e la prima guerra mondiale: dagli Scalzi alle Gallerie dell'Accademia, Giulio Manieri Elia e Chiara Piva (a cura di), Atti della giornata di studi (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 2 dicembre 2015), Ospedaletto (Pisa), 2017.

Hermann Voss, *Über Tiepolos Jugendentwicklung*, in «Kunst und Künstler», XX, 1922.

Pietro Zampetti, *Antonio Zanchi*, Bergamo, 1988.

Antonio Maria Zanetti, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia*, Venezia, 1733.

Antonio Maria Zanetti, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri*, Venezia, 1771.