

«STANNO TANTO BENE E SONO VERAMENTE DI PUBBLICO GODIMENTO»: I PENNACCHI DI TIEPOLO TRA CRITICA D'ARTE E VICENDE CONSERVATIVE

Chiara Piva

«L'aereo tragitto della santa casuccia di Maria, trasmigrante sulle ali degli angeli, fu visto da noi Veneziani di guerra, un mattino bigio di pioggia (28 ottobre 1915), per terra dentro gli Scalzi, ridotto un tritume minuto e nerastro, fra una congerie di travi e di panche rotte. Pareva impossibile. Tutta la chiesa era intorno intatta nella sua architettura, nelle sue statue, nei suoi marmi, nei suoi ori; solo di quel cielo miracoloso non rimaneva più nulla. Non due mattoni legati insieme, non una stecca del graticcio coperta da calcinaccio. Per giorni e giorni abbiamo raccolto là dentro tutto il frantume, sempre nella speranza di averne almeno tanto da mettere insieme una figura, un volto, un tratto luminoso di cielo. Nulla. Solo facemmo poi staccare dai pennacchi, anche perché sarebbero prima o poi caduti, le figure affacciate alle logge a contemplare la miracolosa visione. Parevano lassù, come giù noi, sbalordite due volte: dal radioso miracolo e dal non vederlo più»¹.

Così a più di quindici anni di distanza Gino Fogolari ricordava ancora con grande partecipazione l'effetto che gli aveva fatto la vista dell'interno della chiesa degli Scalzi dopo la caduta della bomba che, nella notte tra il 24 e il 25 ottobre 1915, aveva mandato in frantumi il soffitto affrescato da Giambattista Tiepolo² (**Fig. 1**). Insieme alla desolazione e allo sconforto, Fogolari ricordava e, seppur brevemente, giustificava la scelta di far staccare dalla chiesa i brani di affresco superstiti, che erano rimasti sui pennacchi della grande volta, oggi conservati presso le Gallerie dell'Accademia di Venezia³.

La ricerca di archivio condotta in questa occasione ha dimostrato come tra titubanze burocratiche e delicatezza delle operazioni da condurre in tempo di guerra, ci volle più di un anno per prendere una decisione sul destino delle parti dipinte superstiti e portare a buon fine l'operazione di distacco degli affreschi, che si concluse solo nell'estate del 1917⁴.

L'evento traumatico in effetti avveniva in un momento particolarmente delicato per la fortuna critica di Tiepolo e per il destino materiale delle sue opere. L'artista, dopo un periodo di oblio, aveva goduto di una crescente attenzione da parte degli storici dell'arte a partire dagli ultimi decenni dell'Ottocento, cui erano corrisposti inevitabilmente la crescente fortuna sul piano del mercato internazionale e la fuoriuscita di diversi capolavori dall'Italia.

Nel 1879 Giuseppe Marino Urbani de Gheltof aveva attirato l'attenzione degli specialisti su alcuni documenti inediti relativi alla famiglia Tiepolo, mentre nel 1881 era uscita la prima importante monografia dedicata agli affreschi di Villa Valmarana firmata da Pompeo Molmenti⁵. Gli ultimi anni del secolo avevano visto l'intensificarsi dell'attenzione critica internazionale, sia sul piano delle attribuzioni, che nello studio della produzione grafica dell'artista. Franz Friedrich Leitschuh nel 1896 aveva consacrato l'importanza degli affreschi di Würzburg⁶ e nello stesso anno Molmenti aveva dato alle stampe un volume sulle acqueforti del pittore che si distingueva per la qualità delle immagini⁷. Nel 1898 Henry de Chennevières pubblicava una fondamentale monografia sulla famiglia Tiepolo corredata da 75 grandi incisioni⁸.



1. Tomaso Filippi, *La chiesa di Santa Maria di Nazareth dopo il bombardamento*, ottobre 1915, Fondo fotografico Tomaso Filippi, I.R.E. Venezia

La fortuna dell'artista ~~con~~ può, infatti, essere misurata anche considerando l'attenzione che critici e collezionisti prestavano alla qualità della riproduzione delle sue opere, tanto che nel 1900 il fotografo Carlo Naya, che in quel momento rappresentava un punto di riferimento assai avanzato nella sperimentazione della riproduzione fotografica delle opere d'arte, investì notevoli risorse per pubblicare presso la Tipografia Filippi il *Catalogo generale delle opere di Tiepolo Giambattista: riprodotte col sistema isocromatico*⁹.

Già dai primi anni del Novecento l'attenzione della critica si amplificò ulteriormente, articolando il dibattito in merito alle attribuzioni e animando in parallelo il mercato privato e gli acquisti da parte dei musei¹⁰. Se infatti la fortuna del pittore stava crescendo, non sfuggiva, in particolare agli studiosi italiani, il pericolo che le sue opere potessero essere esportate, sfruttando la debolezza del sistema di controllo dello Stato e l'assenza di una legge di tutela unitaria. Nel 1893 da villa Contarini a Mira erano stati infatti staccati ampi brani di affresco che erano andati ad arricchire lo scalone della dimora dei coniugi Jacquemart-André¹¹, mentre nello stesso anno erano stati distaccati alcuni monocromi da Palazzo Panigai a Nervesa, poi acquistati nel 1900 da Williem von Bode per il Kaiser Friedrich Museum¹².

L'esigenza di stabilire un catalogo completo costituiva quindi una priorità non solo dal punto di vista della critica, ma anche per garantire la conservazione dell'opera dell'artista. Nel 1909 Pompeo Molmenti pubblicava presso l'editore Ulrico Hoepli la sua monumentale monografia, tradotta in francese nel giro di due anni, corredata da 350 illustrazioni e 80 tavole fuori testo; qui l'ampiezza della produzione dell'artista veniva commentata dettagliatamente e riprodotta, si dedicava uno spazio specifico alle opere conservate nelle gallerie italiane e nei musei europei, mentre l'ultimo capitolo era destinato a ripercorrere la sfortuna critica ottocentesca e la recente riscoperta¹³.

Si può dunque comprendere quanto lo scoppio della bomba costituisse un evento traumatico per gli studiosi, ma allo stesso tempo la decisione sulla sorte dei brani di affresco superstiti nella chiesa potesse sollecitare qualche timore.

Non si deve infatti trascurare il fatto che i tre protagonisti della vicenda conservativa, Corrado Ricci, Gino Fogolari e Ugo Ojetti, coinvolti durante la prima **Guerra Mondiale** nei loro ruoli istituzionali, fossero in quegli anni anche studiosi dell'opera di Tiepolo. Ricci molto precocemente nel 1896 aveva indagato i rapporti dell'artista con Parma rintracciando alcune lettere inedite¹⁴. Fogolari si era più volte dedicato a Tiepolo nell'ambito dei suoi studi volti a rivalutare la prima generazione del Settecento veneto e aveva destinato precoci parole di elogio anche a Gerolamo Mengozzi Colonna «valentissimo collaboratore del Tiepolo agli Scalzi e a Palazzo Labia, valeva certo per molti, ed era appassionatissimo dell'arte»¹⁵.

Ojetti, con la consueta passione e veemenza, nel 1912 si era scagliato contro vendita illegale da parte di Giulio Cartier delle quattro tele con *Rinaldo e Armida* uscite dall'Italia nonostante fossero state sequestrate in via prudenziale e il proprietario avesse firmato lettera di dissequestro impegnandosi a non vendere le opere notificate¹⁶. I quattro dipinti con scene ispirate all'opera di Tasso erano stati realizzati per il gabinetto degli specchi di Palazzo Cornaro a San Polo¹⁷. Erano passati in proprietà del conte Giovanni Serbelloni nel 1838 dove erano rimasti almeno fino al 1886¹⁸ ed erano stati acquisiti all'inizio del secolo da Cartier. Qui li aveva visti, per esempio, Francesco Malaguzzi Valeri che nel 1908 metteva in discussione l'attribuzione a ~~Giovanni~~ Giambattista per almeno tre delle quattro tele, così come aveva fatto Toesca che le aveva



2. Giovanni Battista Tiepolo, *Devoti affacciati ad una loggia; con un ragazzino di aspetto nobile con veste Azzurra*, Venezia, Galleria dell'Accademia, cat 836 (Archivio fotografico G.A.V.E)

Je

avute in custodia per breve tempo a Torino, mentre sia Molmenti che Venturi avevano ribadito l'autografia al grande maestro di tutto il ciclo¹⁹. Sfruttando le maglie della legge e l'incertezza delle valutazioni, Cartier era riuscito a esportare i dipinti in Francia dove nel 1913 vennero messi in vendita presso la Galleria Sedelmeyer di Parigi insieme ad un'ampia scelta di dipinti di Tiepolo²⁰. Da qui passarono sul mercato americano per finire all'inizio degli anni Trenta in donazione all'Art Institute di Chicago dove ancora si conservano²¹.

Ciò che accendeva l'animo di Ogetti non era tanto l'elevata qualità delle quattro tele, definite «decorative» a paragone dei grandi cicli affrescati, quanto piuttosto la scarsa sensibilità di «ricchi cupidi di nuove ricchezze», insieme al cattivo funzionamento della legge del 1909 che non garantiva nemmeno la riscossione delle multe previste²². I timori di Ogetti sulla per la conservazione dei dipinti per altro trovano riscontro nel fatto che oggi la scena con *Rinaldo che incontra il vecchio eremita* si presenta notevolmente reseca sia a destra che a sinistra rispetto a come si presentava nelle foto pubblicate prima della vendita²³.

D'altra parte, ricostruendo gli eventi del bombardamento degli Scalzi, le parole con cui Ogetti nel 1912 rassicurava i suoi lettori suonano quasi paradossali: «per quanti quadri di Giovanni Battista Tiepolo ci rapiscano gli stranieri, essi non riusciranno mai a rapirci gli affreschi di Venezia»²⁴. L'effetto devastante della bomba austriaca colpì dunque gli studiosi dell'epoca non meno che gli osservatori comuni. Parallelamente alla campagna mediatica sui principali giornali locali e nazionali²⁵ le riviste specializzate, a strettissimo giro di tempo dall'accaduto, lasciarono ampio spazio alla descrizione della chiesa in frantumi e con frequenza enfatizzarono il ruolo di questo brano di affresco nella produzione del pittore²⁶.

Già nei numeri di novembre alcuni dei periodici più attivi commentavano l'avvenimento. Se la *Cronaca delle Belle Arti* dava conto brevemente con «profondo rammarico pel grave danno sofferto in Venezia»²⁷, sul *Burlington Magazine* Nichols Bowyer denunciava l'azione degli austriaci e ricordava l'importanza del soffitto distrutto come «the most Tiepolesque of Tiepolos», una delle opere del periodo centrale della carriera di Tiepolo²⁸.

Non mancarono toni da propaganda estremamente polemici e accesi: sempre in novembre sia la rivista *Arte Cristiana* che *Emporium* riportavano le durissime parole di Ricci, riferite anche da *Il Giornale d'Italia* il giorno successivo al bombardamento, in cui il Direttore Generale con toni rabbiosi si augurava «che Dio spenga gli occhi di colui che ha commesso l'infamia e di colui che l'ha provocata, perché essi hanno perduto il diritto di vedere la bellezza del mondo e delle cose d'arte»²⁹. In questo momento le informazioni dovevano essere ancora parziali perché lo stesso articolo riferiva che sul soffitto «la pittura è precipitata per intero senza che ne sia rimasto intatto anche solo un lembo. Vana illusione sarebbe quella di poter ricomporre i detriti minutissimi che si trovano accumulati al suolo. L'affresco stupendo degli Scalzi è perduto per sempre: per sempre è scomparsa quella pittura colossale, meravigliosa per fantasia, per colorito, per audacia e per senso di decorazione»³⁰.

Anche *Pagine d'arte* del 30 ottobre restituiva una situazione irrimediabile e senza alcuna parte superstite, richiamando quanto era successo durante la guerra in Francia e in Belgio³¹:

«L'opera è stata completamente distrutta. Dipinta su una volta non reale, ma di cannicci, cadendo s'è distrutta in frammenti minutissimi. La bomba deve essere scoppiata nello spazio interposto tra il tetto e il soffitto, in zona chiusa, senza sfogo d'aria, e così potè avere questa sua terribile efficienza. Tutto l'intero soffitto è caduto sul pavimento in detriti e non si potrà ricomporre».

L'anonimo autore poi, citando Ogetti, raccomandava:

«bisogna riparare al più presto che sia possibile i danni e ciò non per riparare alla distruzione dell'affresco il che purtroppo sarebbe vano, ma per restituire alla chiesa degli Scalzi la possibilità di essere riaperta al pubblico, perché questo possa coi suoi occhi constatare lo scempio e la rovina e ricordarsene³²».

Ma è sempre *Emporium* ad ospitare gli interventi di più aspra polemica; nel settembre del 1916 dopo un nuovo bombardamento su Venezia che causò danni alle chiese di Santa Maria Formosa e San Pietro di Castello, i toni divennero da propaganda:

«L'Austria, che sa quanto il cuore d'Italia sanguini ad ogni nuovo attentato contro il patrimonio della genialità nostra, non seppe opporre che uno di quei gesti stupidi i quali ad altro non servono che a rivelarci sempre meglio, se ce ne fosse bisogno, la mentalità di quei nostri nemici che così si ripagano ghignando dei colpi con cui l'italiano ha saputo prostrare nella polvere la loro fronte superba. La vendetta, la vendetta cieca, è una forma tradizionale della psicologia austriaca [...] apostolico imperatore che non rispetta ormai più neppure le chiese cristiane, non trova dopo le batoste niente di meglio che sfogarsi contro le nostre glorie artistiche³³».

Decidere cosa fare della chiesa danneggiata non fu semplice. A due giorni dallo scoppio della bomba Ogetti, con la consueta vis polemica, proponeva di lasciare la volta bianca come simbolo dell'oltraggio subito: «La Chiesa degli Scalzi, quando qui verranno gli italiani d'altre province, i francesi, gli inglesi, potrà, colla sua volta povera di figurazioni e candida, avere la stessa significazione delle rovine di Reims e dare lo stesso ammaestramento alle folle intorno ai metodi di guerra onde vanno famosi i nostri nemici»³⁴.

Diverso orientamento ebbero invece fin da subito Ricci e Fogolari, intenti a recuperare anche le più piccole parti di pittura³⁵. L'impresa si rivelò tuttavia assai poco soddisfacente, tanto che, secondo quanto ricostruito da Irene Tortolato in questo stesso volume, i frammenti minuti raccolti in chiesa furono destinati a decorare piccoli souvenir da vendere in beneficenza³⁶.

La messa in sicurezza dell'edificio e delle decorazioni superstiti fu in ogni caso un'operazione delicata e lunga, considerando lo stato di guerra e le difficoltà economiche. Nelle richieste di fondi al Ministero e agli organismi cittadini Fogolari spendeva la sua competenza ed enfatizzava l'importanza di quell'affresco:

Il più bello, il più armonico e splendido dei grandi soffitti delle chiese veneziane che rendono famoso per tutto il nome del nostro pittore, indiscutibilmente apprezzato oggi su ogni grande mercato artistico fra quei pochi sommi artisti le cui pitture raggiungono prezzi colossali», mentre il brano di affresco perduto rappresentava «quello che meglio faceva riflettere il carattere brillante e gioioso nella più delicata gamma dei colori della pittura tiepolesca³⁷.

Come si può leggere nel saggio di Valeria Finocchi contenuto in questo stesso volume, le autorità cittadine e il Ministero romano cercarono di scaricarsi del peso economico delle operazioni di messa in sicurezza. Considerando l'esposizione alle intemperie e l'umidità della laguna venne presto accantonata l'idea di lasciare la chiesa allo stato di rovina, mentre tra Ricci e Fogolari iniziò un confronto a distanza sulla scelta delle maestranze a cui affidare il distacco dei brani di affresco superstiti.

Da Roma veniva il consiglio di affidare il lavoro a Luigi Cavenaghi, punto di riferimento fondamentale per il Ministero e per il Direttore Generale, che già era stato nel Veneto per assistere alle operazioni di imballaggio delle opere³⁸.

D'altra parte Cavenaghi a quest'epoca aveva ormai settantuno anni e Fogolari manifestava chiaramente una preferenza per Franco Steffanoni, erede di una consolidata ditta familiare di «Trasponitori di dipinti»³⁹, che già dalla fine dell'Ottocento avevano lavorato più volte al distacco di dipinti di Tiepolo⁴⁰.

La decisione non era questione da poco. Considerata la delicatezza delle operazioni da svolgere, bisognava decidere con quale metodologia effettuare il distacco della parte dipinta, se staccando anche parte dell'intonaco oppure operando uno strappo. La scelta a quest'epoca rappresentava ancora, come è noto, una questione dibattuta: dopo che Secco Suardo aveva introdotto nel suo manuale la nuova tecnica dello strappo, i restauratori si erano divisi sull'argomento⁴¹.

Nell'intervento al convegno degli Ispettori onorari degli scavi e dei monumenti del 1912 Cavenaghi avvertiva l'uditorio perché «troppo sovente è ora invalso l'uso, di fronte alla facilità dello strappo, di rimuovere gli affreschi dalla loro originaria ubicazione» e metteva in guardia i Soprintendenti da questo tipo di operazioni che i privati spesso incentivano per liberare in questo modo le architetture dal vincolo. Pur senza citare in alcun modo Secco Suardo, in quella occasione Cavenaghi aveva ripercorso le diverse tecniche per il distacco degli affreschi ricordando come la loro riuscita dipendesse strettamente da «il delicato lavoro dell'operatore, cioè lavoro manuale, il quale non richiede che l'abilità e la pratica dell'artiere»⁴². Nello stesso convegno Valentino Leonardi nel suo intervento sui provvedimenti legislativi di tutela citava proprio Tiepolo come uno degli artisti che più avevano bisogno di essere salvaguardati⁴³.

Nel gennaio del 1916 dal Ministero, seguendo i consigli di Cavenaghi, veniva l'indicazione di procedere ad uno stacco compreso dell'intonaco selezionando per questo «un artista provetto in tal genere di lavori»⁴⁴. Prevalse il suggerimento di Fogolari e Franco Steffanoni nel febbraio dello stesso anno ricevette l'incarico per predisporre un preventivo⁴⁵. Anche Ricci d'altra parte conosceva la tradizione della famiglia bergamasca poiché Giuseppe Steffanoni, il capostipite, tra il 1900 e il 1901 aveva ricevuto importanti incarichi per rivedere alcuni antichi stacchi a massello nell'ambito del riallestimento per la Pinacoteca di Brera⁴⁶.

Risalgono al marzo le minute di Steffanoni che prevedeva di staccare l'intonaco e mantenere la forma curva dei pennacchi, ma ci vollero diversi mesi fino all'estate successiva perché il restauratore potesse mettere a punto un preventivo dettagliato dei lavori da svolgere⁴⁷. Qui sceglieva una strada intermedia: stabiliva di staccare con intonaco solo i due peducci che identificava come quelli di «Tiepolo e figli ed altri, e figure oranti» (**Figg. 2-3**), mantenendo la loro forma concava e convessa, mentre prevedeva di strappare solo la superficie dipinta per tutti gli altri pennacchi (**Figg. 4-8**). Dal preventivo si comprende bene come lo stacco fosse considerata operazione di più sicura riuscita, sebbene più lenta e dunque decisamente più cara per il committente, nella misura di più del doppio dei costi a metro quadro⁴⁸.

Si conferma d'altra parte l'idea, già evidenziata in altri contesti, che gli Steffanoni pur provenendo dalla tradizione di Secco Suardo, preferissero valutare caso per caso quale metodologia applicare⁴⁹. Dopo una serie di passaggi burocratici il contratto al restauratore venne firmato il 22 settembre 1916, ma di fatto le operazioni, iniziate dagli strappi e poi proseguite con gli stacchi, si protrassero fino all'estate del 1917⁵⁰.



3. Giovanni Battista Tiepolo, *Devoti affacciati ad una loggia* ; con il personaggio in primo piano che indossa un manto rosso, Venezia, Galleria dell'Accademia, cat 837 (Archivio fotografico G.A.V.E)

le



4. Giovanni Battista Tiepolo, *Devoti affacciati ad una loggia*; con il personaggio in primo piano raffigurante una persona anziana con barba, Venezia, Galleria dell'Accademia, cat 1374 (Archivio fotografico G.A.VE)

le



5. Giovanni Battista Tiepolo, *Loggia con prospettiva architettonica a chiaroscuro*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, cat 1375 (Archivio fotografico G.A.VE)

le



6. Giovanni Battista Tiepolo, *Mosè e Aronne*, Venezia, Galleria dell'Accademia, cat 1376 (Archivio fotografico G.A.VE)

Fin da subito i due Soprintendenti Fogolari e Ongaro si trovarono concordi nel collocare gli affreschi distaccati e disposti nelle loro controforme presso le Gallerie dell'Accademia «per esporre convenientemente»⁵¹.

I due pennacchi così ricostruiti furono esposti nel 1919 nella mostra dedicata ai capolavori recuperati dall'Austria dopo la vittoria⁵², mentre nel 1920 Fogolari, a fronte della richiesta del Priore dei Carmelitani Scalzi di riavere i brani di affresco della chiesa, scriverà di nuovo a Ricci ricordando l'impegno del Ministero a farsi carico delle eventuali spese per risarcire i frati, ma ribadendo invece che «i due pennacchi hanno preso e tengono così bene [...] il loro posto alle Gallerie, che sarebbe spiacevole toglierli di là dove stanno tanto bene e sono veramente di pubblico godimento»⁵³.

D'altra parte se la credibilità di Steffanoni presso il Ministero, e agli occhi di Corrado Ricci in particolare, durante la guerra era cresciuta notevolmente, tanto da ricorrere più volte alla sua maestria per operare il distacco di pitture murali⁵⁴, parallelamente, come ogni cosa perduta, il valore dell'affresco degli Scalzi andò crescendo agli occhi della critica. Giuseppe Fiocco nella sua monografia del 1921 lo ricordava come «Il più perfetto forse dei freschi di Giambattista, per l'equilibrio fra corpi e aria e per l'armonia degli aggruppamenti celesti; [...] rappresenta il non plus ultra della pittura religiosa tiepolesca»⁵⁵.

Progressivamente anche le parti straccate e strappate acquistarono maggiore interesse critico: in occasione dell'acquisto del bozzetto di Tiepolo da parte dello Stato dagli eredi dello scultore Dal Zotto, Fogolari ricordava che per godere degli «ardimenti tecnici» del pittore

Je

←
Mira,



7. Giovanni Battista Tiepolo, *Davide e Mikal*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, cat. 1377 (Archivio fotografico G.A.V.E)

e

«non ci restano che le figure strappate dai pennacchi che ben valgono ad attestare il brio e la forza, la libertà e l'amore dell'effetto che fanno del Tiepolo il figlio prediletto e il dominatore dell'arte barocca. La incoronava e ne trionfava, più che mai altrove, agli Scalzi»⁵⁶.



8. Giovanni Battista Tiepolo, *L'Angelo ed il profeta Nathan*, Venezia, Galleria dell'Accademia, cat. 1378 (Archivio fotografico G.A.V.E)

le

NOTE

¹ G. FOGOLARI, *Il bozzetto del Tiepolo per il Trasporto della Santa Casa di Loreto*, in «Bollettino d'arte», XXV (1931-1932), pp. 18-32: 18. La data riportata da Fogolari in questa occasione è chiaramente un errore di memoria fatto a molti anni di distanza poiché tutta la documentazione d'archivio relativa all'avvenimento conferma che la bomba cadde nella notte tra il 24 e il 25 ottobre.

² Sull'episodio si veda anche M. NEZZO, *Critica d'arte in guerra. Ogetti 1914-1920*, Vicenza, 2003, pp. 39-48.

³ L'intera vicenda dei pennacchi è ricostruita in *Il soffitto degli Scalzi di Giambattista Tiepolo*, «Quaderni della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Venezia», 21, (1997).

⁴ Dettagli sulla cronologia degli eventi sono nel contributo di Valeria Finocchi in questo stesso volume. La ricerca d'archivio e il convegno sono stati condotti nell'ambito del progetto PRIN *La vita delle opere: dalle fonti al digitale. Progetto pilota per la ricerca e la comunicazione nei musei della storia conservativa delle opere*

d'arte coordinato da Antonella Gioli (Università di Pisa) Maria Beatrice Failla (Università di Torino) e da chi scrive. Ringrazio le colleghe e amiche per il continuo scambio di idee che ha caratterizzato il nostro lavoro e per lo spirito di completa collaborazione che ha animato l'intero progetto. Per tutte le iniziative e gli studi promossi dal progetto si veda il sito www.lavitadelleopere.com.

⁵ G.M. URBANI DE GHELTOF, *Tiepolo e la sua famiglia: note e documenti inediti*, Venezia, 1879; EAD. *Tiepolo in Spagna*,

Venezia, 1880-1881; P. MOLMENTI, *Les fresques de Tiepolo dans la Villa Valmarana*, Venice, 1880; EAD. *Il Carpaccio e il Tiepolo. Studi di arte veneziana*, Torino, 1885.

⁶ F.F. LEITSCHUH, *Giovanni Battista Tiepolo: eine Studie zur Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts*, Würzburg, 1896; F.H. MEISSNER, *Tiepolo mit 74 Abbildungen nach Gemälden und Radierungen*, Bielefeld, 1897. Per la fortuna critica di Tiepolo in Germania T. MARR, *Giambattista Tiepolo and the Würzburg frescoes in the judgement of german art literature*, in *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita*, atti del convegno internazionale (Venezia, Vicenza, Udine, Parigi 29 ottobre-novembre 1996) a cura di L. PUPPI, Padova 1998, vol. 1, pp. 321-328.

⁷ Su questo si veda anche il saggio di Vittorio Pajusco in questo stesso volume.

⁸ H. DE CHENNEVÈRES, *Les Tiepolo: ouvrage accompagné de 75 gravures*, Paris, 1898.

⁹ C. NAYA, *Catalogo generale delle opere di Tiepolo Giambattista: riprodotte col sistema isocromatico dallo stabilimento Carlo Naya di Venezia*, Venezia, 1900 c. Dello stesso si veda *Catalogo generale delle opere esistenti nella R. Accademia di Venezia riprodotte col sistema isocromatico dallo stabilimento Carlo Naya di Venezia*, Venezia, 1900 c.; *Catalogo generale dei quadri e affreschi esistenti nelle chiese di Venezia riprodotti col sistema isocromatico dallo stabilimento Carlo Naya di Venezia*, Venezia 1900. Su Naya si vedano i

✓ studi e pionieristici studi di Alberto Prandi (*Naya Carlo*, in *Fotografia Italiana dell'Ottocento*, catalogo della mostra (Firenze, 1979/Venezia, 1980), a cura di M. BUGLI-CARDINI, Milano, 1979, pp. 167-168; *La dagherrotipia nel Veneto*, in *Il Veneto e l'Austria: vita e cultura artistica nelle città venete 1814-1866*, catalogo della mostra (Verona, 1989), a cura di S. MARINELLI-G. MAZZARIOL-F. MAZZOC-CA, Milano, 1989, pp. 13-28 e più di recente S. FILIPPIN, *La fotografia come "medium" nella lettura ed interpretazione dell'opera d'arte: Carlo Naya e la Cappella degli Scrovegni di Padova*,

in *Citazioni, modelli e tipologie nella produzione dell'opera d'arte*, atti delle giornate di studio (Padova, 29-30 maggio 2008), a cura di C. CARAMANNA-N. MACOLA-L. NAZZI, Padova, 2011, pp. 225-235.

¹⁰ Si vedano in particolare i contributi di H. MODERN, *Giovanni Battista Tiepolo*, Wien, 1902; P. SCHUBRING, *Gli acquisti del Museo "Kaiser Friedrich"*, in «L'Arte», 10 (1907), pp. 451-455; G. FOGOLARI, *Il ritrovamento di un dipinto di Tiepolo*, in «Bollettino d'Arte», II (1908), 3, p. 115; E. SACK, *Giambattista und Domenico Tiepolo*, Hamburg, 1910; G.A. SIMONSON, *Guardi and Tiepolo*, in «The Burlington Magazine», XVII (1910), pp. 366-371; G. FOGOLARI, *La Dafne di Tiepolo*, in «Emporium», XXXIII (1911), pp. 77-79; P. SCHUBRING, *La collezione Weber di Amburgo Venduta a Berlino*, in «L'Arte», 15 (febbraio 1912), pp. 141-146; A. FEULNER, *Die Tiepolo-Ausstellung der Galerie Heineemann*, in «Der Cicerone», 5 (1913), pp. 685-686; H. FOCILLON, *Jean-Dominique Tiepolo graveur*, in *Mélanges offerts à M. Henry Lemonnier*, Paris, 1913, pp. 327-343. A quest'epoca, per esempio, i due bozzetti della salita al Calvario e Cristo portacroce erano stati pagati 130.000 franchi.

¹¹ Cfr. P.-N. SAINTE-FARE-GARNOT, *Les Tiepolo du Musée Jacquemart-André*, in *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario ... cit.*, vol. 1, pp. 51-61.

¹² H. NÜTZMANN, *Das "Tiepolo-Zimmer" im Kaiser-Friedrich-Museum: eine Rekonstruktion*, in «Jahrbuch Preussischer Kulturbesitz», 29 (1992), pp. 173-188.

¹³ P. MOLMENTI, G.B. Tiepolo. *La sua vita e le sue opere*, Milano, 1909, in particolare pp. 54-56.

¹⁴ C. RICCI, *I rapporti di G. B. Tiepolo con Parma: lettere inedite di lui; notizie di un suo quadro*, Parma, 1896; EAD., *Il Tiepolo*, in «Nuova antologia di scienze, lettere ed arti», LXIII (1896), 1, pp. 401-413.

¹⁵ G. FOGOLARI, G.B. Tiepolo nel Veneto. *Le migliori opere descritte ed illustrate con 64 tavole*, 1912; EAD., *L'Accademia veneziana di Pittura e Scultura nel Settecento*, in «L'Arte», XVI (1913), 4, pp. 241-272; XVI (1913), 5, pp. 364-394;

EAD., *Tiepolo, Piazzetta e Pittoni del Museo Civico di Vicenza*, in «Emporium», 219 (1913), pp. 222-227. Sul soffitto si vedano G. KNOX, *Tiepolo and the Ceiling of Scalzi*, in «The Burlington Magazine», 110 (1968), pp. 394-398; M. FRANK, *Appunti sul rapporto tra Giambattista Tiepolo e Gerolamo Mengozzi*, in *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario ... cit.*, vol. 1, pp. 105-111; 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-M. FRANK, Venezia, 2013, pp. 191-208.

¹⁶ U. OJETTI, *Le quattro tele del Tiepolo trafugate*, in «Emporium», XXXVI (1912), pp. 64-69.

¹⁷ Si veda l'inventario e i documenti rintracciati da Giandomenico Romanelli in *Giambattista Tiepolo e i Cornaro di San Polo*, in *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario ... cit.*, vol. 1, pp. 222-223, fig. 3.

¹⁸ G. KNOX, *The Tasso cycles of Giambattista Tiepolo and Gianantonio Guardi*, in «Museum studies», 9 (1978), pp. 49-95.

¹⁹ F. MALAGUZZI VALERI, *Quattro nuovi dipinti di Tiepolo*, in «Rassegna d'Arte», 8 (ottobre 1908), pp. 178-79; MOLMENTI, *Tiepolo. La sua vita e le sue opere ... cit.*, pp. 145-147.

²⁰ *Sedelmeyer Gallery, Illustrated Catalogue of the Twelfth Series of 100 Paintings by Old Masters of the Dutch, Flemish, Italian, French and English Schools*, Paris, 1913, nn. 57-60.

²¹ R.M. FISHKIN, *The James Deering Bequest*, in «Bulletin of The Art Institute of Chicago», 20 (1926), pp. 5-8; L. VENTURI, *Pittura italiana in America*, Milano, 1931, n.p., tavv. CCCXXII-CCCXXV; *The Art Institute of Chicago, A Guide to the Paintings in the Permanent Collection*, Chicago, 1932, pp. 8-9.

²² OJETTI, *Le quattro tele ... cit.*, pp. 64-69.

²³ A Parigi i quattro dipinti erano a coppie di due formati uguali rispettivamente di pollici 73 e mezzo x 85 e 73 e mezzo x 103. Oggi presso il museo di Chicago misurano i due più grandi

⊥ ×

73 e mezzo x 102; 73 e mezzo x 85 3/8; e quello con Rinaldo che incontra il vecchio eremita 72x74, essendo stato tagliato lateralmente di 11 pollici.

²⁴ OJETTI, *Le quattro tele ...* cit, p. 64.

²⁵ Su questo si veda l'intervento di Irene Tortolato in questo stesso volume.

²⁶ Sul clima di queste riviste negli anni della guerra; cfr. M. NEZZO, *Accenni nazionalisti negli scritti d'arte su periodico: 1914-1920. Una campionatura*, in «Tecla», 2010, pp. 87-107

²⁷ *Rovina del Soffitto degli Scalzi*, in «Cronaca delle belle Arti. Suppl. al Bollettino d'arte», II (1915), 11, p. 81.

²⁸ N. BOWYER, *The destroyed Tiepolo*, in «The Burlington magazine for connoisseurs», 28 (november 1915), pp. 121-122, dove il soffitto è definito «the most Tiepolesque of Tiepolos [...] with a simling and confident intention, something vertiginous» e il contributo è accompagnato da una foto prima dello scoppio della bomba di grande qualità.

²⁹ *Un affresco di Tiepolo distrutto*, in «Arte Cristiana», 11 (novembre 1915), pp. 351-352; *I fasti della barbarie. La rovina di un affresco del Tiepolo*, in «Emporium», XLII (novembre 1915), pp. 396-399: 398. Su questo si veda la nota 12 del contributo di Irene Tortolato in questo stesso volume.

³⁰ *I fasti della barbarie ...* cit., p. 399.

³¹ Su questo J. MESNIL, *I tedeschi e la distruzione dei monumenti d'arte*, «Pagine d'arte», III (1915), 5, pp. 41-44; cfr. NEZZO, *Critica d'arte ...* cit.

³² *Seguendo la guerra. Un affresco del Tiepolo distrutto*, in «Pagine d'arte», III (30 ottobre 1915), 17, pp. 137.

³³ *I fasti della rabbia austriaca*, in «Emporium», XLIV (settembre 1916), pp. 232-239: 239; *Il Palazzo di Venezia e Danni prodotti ai monumenti di Venezia dalle incursioni aeree dal giugno al settembre 1916*, in «Cronaca delle belle Arti. Suppl. al Bollettino d'arte», III (settembre-ottobre 1916), 9-10, risp. p. 65 e pp. 65-66.

³⁴ E. M. BARONI, *Una nostra intervista a Ugo Ojetti*, in «L'Adriatico», 27 ottobre 1915.

³⁵ La mattina del 25 ottobre un te-

legramma comunica al Ministero l'accaduto e la risposta di Ricci «costernato» raccomanda di «mettere somma cura per recupero parti anche piccole»; Archivio Storico del Polo Museale del Veneto. (Oggetti d'arte), Fasc. Chiesa Scalzi [da ora in avanti citato come ASPMVe].

³⁶ Si veda il testo di Irene Tortolato in questo stesso volume.

³⁷ Lettera dattiloscritta congiunta di Fogolari e Ongaro del 27 ottobre all'Economio dei Benefici Vacanti di Venezia in *Il soffitto degli Scalzi ...* cit., app. doc. 7, p. 150.

³⁸ La lettera in cui Ministero precisa volontà di rimuovere gli affreschi è del 18 gennaio 1916 e pubblicata *Il soffitto della chiesa degli Scalzi ...* cit., pp. 151-153; si veda anche U. OJETTI, *Elogio di Luigi Cavenaghi, detto nel Palazzo di Brera il 29 maggio 1919*, Milano, 1919; G. FOGOLARI, *Relazione sull'opera della Sovrintendenza alle gallerie e agli oggetti d'arte del Veneto per difendere gli oggetti d'arte dai pericoli della guerra*, in «Bollettino d'Arte», IX-XII (1918), p. 186. Per il ruolo di Cavenaghi in questi anni cfr. G. ROSSO DEL BRENNIA, *ad vocem* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, 1979, vol. 23, pp. 81-82; M. PANZERI, *Tra Cavenaghi e Pelliccioli: restauratori e storici dell'arte in Milano tra Ottocento e Novecento*, in *Gli uomini e le cose. Figure di restauratori e casi di restauro in Italia fra il XVIII e il XX secolo*, atti del convegno nazionale di studi (Napoli, 18-20 aprile 2007), a cura di P. D'ALCONZO, Napoli, 2007, pp. 409-423; *Luigi Cavenaghi e i maestri dei tempi antichi. Pittura, restauro e conservazione dei dipinti tra Ottocento e Novecento*, a cura di A. CIVALI-S. MUZZIN, Bergamo, 2006; S. CECCHINI, *Il restauro pittorico pubblico all'inizio del Novecento: Ricci, Cavenaghi e la via della mediazione*, in *Riconoscere un patrimonio. Storia e critica dell'attività di conservazione del patrimonio storico artistico in Italia meridionale (1750-1950)*, atti del seminario di studi (Lecce, 17-19 novembre 2006), a cura di R. POSO, Lecce, 2007, pp. 263-273; B. ZANARDI, *La cultura della conservazione nell'Italia post-unitaria: Cavenaghi, Giovannoni e Boni al Convegno degli ispettori onorari*

del 1912, in *Tra Roma e Venezia, la cultura dell'Antico nell'Italia dell'Unità*, atti della giornata di studi (Venezia, 18-19 settembre 2015), a cura di I. FAVARETTO-M. PILUTTI NAMER, Venezia, 2016, pp. 15-34.

³⁹ La definizione appare sulla carta intestata di «Giuseppe Steffanoni e figli. Traspositori di pitture. Ristauratori macchianici di dipinti su tela, tavole, lastre metalliche, a fresco, olio, tempera, ecc. Premiati con medaglia d'oro. Via San Bernardino 88, Bergamo»; cfr. F. MAZZINI, *Per la storia del restauro bergamasco: gli Steffanoni, in Bergamo e il Novecento. Istituzioni, protagonisti, luoghi. Le arti: esperienze e testimonianze*, a cura di E. GENNARO-M. MENCARONI ZOPPETTI, Bergamo, 2001, pp. 65-77: 72; C. LECCHIA, *Gustavo Frizzoni (1840-1919) e la ricognizione del patrimonio artistico vercellese ne secondo Ottocento*, in «Bollettino Storico Vercellese», XXXII (2003), 60, pp. 29-98: 49 nota 51.

⁴⁰ Una cronologia ampia degli interventi degli Steffanoni su Tiepolo è in C. GIANNINI, *Affreschi di Giovan Battista Tiepolo: dalle ville venete alle residenze europee: proprietari, restauratori, clienti, in Giambattista Tiepolo nel terzo centenario ...* cit., vol. 1, pp. 313-319. Notizie sugli stacchi degli affreschi operati da Franco Steffanoni sono in *Gli affreschi delle ville venete. Il Settecento*, a cura di G. PAVANELLO, Venezia, 2010, vol. 1, pp. 364-369; pp. 416-423; vol. 2, pp. 386-393 e passim; C. GIANNINI, *L'attimo fuggente. Storie di collezionisti e di mercanti*, Bergamo, 2002, pp. 120-121, 124.

⁴¹ Si vedano in particolare *Sul nuovo sistema del cav. Gugl. Botti per distaccare gli affreschi dalle pareti*, Mantova, 1870; V. BERNARDI, *Rimozione, consolidamento, restauro dei dipinti a fresco*, Bergamo, 1898; E. MELANO, *Come si staccano e si trasportano gli affreschi*, in «Arte e storia», XXI (1902), 18, pp. 125-130. Su questo tema cfr. M. PANZERI, *Teoria e prassi del restauro bergamasco tra secondo Ottocento e primo novecento*, in *I pittori bergamaschi dell'Ottocento. III. L'età del Simbolismo*, Bergamo, 1996, pp. 135-204; L. CIANCABILLA, *Stacchi e strappi di affreschi tra Settecento e Otto-*

cento. *Antologia dei testi fondamentali*, Firenze, 2009; S. RINALDI, *Le circolari sul restauro dei dipinti dello stato italiano e la precedente normativa pontificia*, in «Annali di Critica d'Arte», 5 (2009), pp. 326-330; *L'incanto dell'affresco. Capolavori strappati da Pompei a Giotto da Correggio a Tiepolo*, catalogo della mostra (Ravenna, 2014) a cura di L. CIANCABILLA-C. SPADONI, Cinisello Balsamo, 2014, in part. G. BONSANTI, *Storia e teoria, tecnica e etica nello stacco degli affreschi*, vol. 2, pp. 11-19; G. MAROCCHI, *Protagonisti in Lombardia. Dall'eredità di Antonio Contri al primato della scuola bergamasca*, in *Ivi*, vol. 2, pp. 161-173.

⁴² Cavenaghi scriveva agli Ispettori delle Soprintendenze: «Nell'ambito della vostra azione, signori Ispettori, non sarà mai abbastanza raccomandato di impedire non solo la vandalica distruzione dell'affresco, ma anche la sua rimozione, perché dalla rimozione nessuna altra specie di pittura viene più degradata», *Il restauro e la conservazione dei dipinti*, in «Bollettino d'arte», VI (1912), 11-12, pp. 488-500: 493-495.

⁴³ *Ivi*, p. 418. Su questo intervento si veda in particolare CECCHINI, *Il restauro pittorico ... cit.*; ZANARDI, *La cultura della conservazione ... cit.*

⁴⁴ Lettera del Ministro al Sovrintendente ai Monumenti (18 gennaio 1916): «Appare quindi conveniente procedere al trasporto del dipinto, secondo il consiglio del Comm. Cavenaghi, il migliore metodo, attuabile subito, sarebbe quello del distacco dell'intonaco. Prego quindi la S.V. di chiamare un artista provetto in tal genere di lavori e di presentarmi d'accordo con lui il preventivo di spesa necessaria»; in *Il soffitto degli Scalzi ... cit.*, app. doc. 10 e 11, p. 153.

⁴⁵ Si veda su questo il testo di Cristina Giannini in questo stesso volume.

⁴⁶ Cfr. F. MAZZINI, *Per la storia del restauro bergamasco: gli Steffanoni*, in *Bergamo e il Novecento. Istituzioni, protagonisti, luoghi. Le arti: esperienze e testimonianze*, a cura di E. GENNARO-M. MENCARONI ZOPPETTI, Bergamo, 2001, pp. 65-77.

⁴⁷ Steffanoni precisa che che tenen-

do conto della situazione di Venezia dove a causa della guerra mancavano maestranze per fare telai concavi, è impossibilitato a fare un preventivo particolareggiato e quindi chiede «attorno alle 8.000 lire non meno»; 11 marzo 1916 in *Il soffitto degli Scalzi ... cit.*, app. doc. 8, p. 151.

⁴⁸ Si veda la copia della minuta presentata da Steffanoni il 21 luglio 1916, dove si prevede di operare: «lo stacco con intonaco dei peducci rapp. Tiepolo e figli ed altri, e figure oranti, e questi saranno trasportati con intonaco, mediante sfacimento del muro, e rimessi sui telai, mantenendo intatta la loro forma concava e convessa» mentre il trasporto «mediante strappo degli altri peducci» e anche «Contratto di cottimo fiduciario al restauratore Francesco Steffanoni» firmato 22 settembre 1916 per un totale di 6.500 lire. Qui si specifica che lo stacco sarà fatto solo per due pennacchi perché il cattivo stato di conservazione dei rimanenti non consentiva questa operazione; cfr. *Il soffitto degli Scalzi ... cit.*, app. doc. 13, pp. 154-155. Il costo preventivato per lo stracco è 3000 lire per 21,47 metri quadri, mentre per lo stacco Steffanoni chiede 3500 lire per 56,25 metri quadri. Lo stacco costa quindi circa 140 lire al metro quadro, mentre lo strappo circa 62 lire al metro quadro.

⁴⁹ Simile comportamento dimostrarono i restauratori nella loro attività in Piemonte; cfr. C. GIANNINI, *Dipinta a lume di luna? ... Sulle tracce di Gaudenzio e di Lanino: i restauri di Giuseppe Steffanoni in Piemonte*, in «Annali di Critica d'Arte», 5 (2009), pp. 345-392; S. CATALANO, *Gli Steffanoni "trasportatori" di dipinti: un caso di studio al Museo Borgogna di Vercelli*, in *Storia della tutela e del restauro in Piemonte*, a cura di M. B. FAILLA, Saonara (PD), 2015, pp. 81-97; S. ABRAM, *Tra museografia, tutela e storia dell'arte: conservazione e restauro sul territorio piemontese tra Otto e Novecento*, in *Ivi*, pp. 31-34.

⁵⁰ Ongaro scrive a Ricci il 7 agosto 1917: «Lo Steffanoni aveva già staccati gli avanzi degli affreschi del Tiepolo dalla volta della chiesa degli Scalzi [...] Il lavoro di stacco fu compiuto

senza inconvenienti e già sono state compiute le controforme e i telai dei pennacchi che rappresentano la parte più lunga e difficile del lavoro, e adesso lo Steffanoni è all'opera per rimettere sui telai definitivi gli affreschi staccati coll'intonaco. Rimarrebbero soltanto da formare i telai delle parti a vela le quali presentano minore importanza e furono levate a strappo. [...] Lo Steffanoni non ha ancora compiuto il lavoro, ma però è ben avviato». Nella missiva Ongaro proponeva inoltre al Direttore Generale di far allestire i pennacchi staccati alle Gallerie. Archivio della Soprintendenza di Venezia. ASPMVe, (Oggetti d'arte), Fasc. Chiesa Scalzi.

⁵¹ Ricci scrive a Fogolari il 31 agosto 1917: «Questo Ministero approva ben volentieri gli accordi intervenuti tra codesta Soprintendenza e quella dei monumenti in merito al trasporto nelle RR. Gallerie dei frammenti dell'affresco del Tiepolo restaurati dallo Steffanoni. La S.V. è quindi autorizzata a prendere in consegna i detti frammenti ed a proporre al Ministero quelle spese che saranno necessarie per esporre convenientemente gli affreschi nelle sale delle Gallerie». ASPMVe, (Oggetti d'arte), Fasc. Chiesa Scalzi.

⁵² G. FIOCCO, *Catalogo delle opere d'arte tolte a Venezia nel 1808 - 1816 - 1838 restituite dopo la vittoria*, Venezia, 1919, nn.122-125; G. FOGOLARI, *Opere d'arte che ritornano da Vienna*, in «Emporium», XLIX (1919), pp. 181-197; E. TEA, *La mostra delle opere d'arte tornate da Vienna*, in «L'Arte», XXII (1919), pp. 113-120: 119.

⁵³ Lettera di Fogolari a Ricci senza data, ma collocabile intorno al 1920, conservata in Archivio Centrale dello Stato, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Divisione I (1908-1924), b. 778, fasc. 16.

⁵⁴ Ricci, per esempio, nel dicembre del 1917 decise di dargli l'incarico per staccare «alcuni avanzi affreschi Tiepolo esistenti villa Soderini Nervesa Pregola» danneggiati da una granata austriaca il 26 novembre 1917. Si veda la documentazione conservata in Archivio Centrale dello Stato, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Divisio-

ne I (1908-1924), b. 778, in particolare la minuta di un telegramma di Ricci a "Fratelli Steffanoni Artigiani" del 27 dicembre 1917: «Questo Ministero desidererebbe che Vossignoria si recasse Treviso per trasporto affreschi Tommaso da Modena rappresentanti Storie Sant'Orsola stop Vossigno-

ria dovrebbe anche staccare alcuni avanzi affreschi Tiepolo esistenti villa Soderini Nervesa Pregola prendere accordi per tali gite con D. Arduino Colasanti».

⁵⁵ G. FIOCCO, *Tiepolo*, Firenze, 1921, pp. 12-13; nel volume sono dedicate all'affresco ben cinque immagini,

tre dello stato prima della bomba (figg. 16-18) e due per i pennacchi allora alle Gallerie dell'Accademia (figg. 19-20).

⁵⁶ G. FOGOLARI, *Il bozzetto del Tiepolo per il Trasporto della Santa Casa di Loreto*, in «Bollettino d'arte», XXV (1931-1932), pp. 18-32: 32.