

SUPPLEMENTI

La Galleria dell'Eneide di palazzo Buonaccorsi a Macerata.

Nuove letture e prospettive
di ricerca per il Settecento
europeo



IL CAPITALE CULTURALE

Studies on the Value of Cultural Heritage

JOURNAL OF THE SECTION OF CULTURAL HERITAGE

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

eum



IL CAPITALE CULTURALE
Studies on the Value of Cultural Heritage
Supplementi 08 / 2018

eum

Il Capitale culturale

Studies on the Value of Cultural Heritage
Supplementi 08, 2018

ISSN 2039-2362 (online)
ISBN 978-88-6056-586-0

Direttore / Editor
Massimo Montella

Co-Direttori / Co-Editors

Tommy D. Andersson, Elio Borgonovi,
Rosanna Cioffi, Stefano Della Torre, Michela
di Macco, Daniele Manacorda, Serge Noiret,
Tonino Pencarelli, Angelo R. Pupino, Girolamo
Sciullo

Coordinatore editoriale / Editorial Coordinator
Francesca Coltrinari

Coordinatore tecnico / Managing Coordinator
Pierluigi Feliciati

Comitato editoriale / Editorial Office

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca
Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati,
Valeria Merola, Enrico Nicosia, Francesco
Pirani, Mauro Saracco, Simone Sisani, Emanuela
Stortoni

Comitato scientifico - Sezione di beni culturali / Scientific Committee - Division of Cultural Heritage and Tourism

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti,
Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni,
Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi,
Susanne Adina Meyer, Massimo Montella,
Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Francesco
Pirani, Mauro Saracco, Emanuela Stortoni,
Federico Valacchi, Carmen Vitale

Comitato scientifico / Scientific Committee

Michela Addis, Tommy D. Andersson, Alberto
Mario Banti, Carla Barbati, Sergio Barile,
Nadia Barrella, Marisa Borraccini, Rossella
Caffo, Ileana Chirassi Colombo, Rosanna
Cioffi, Caterina Cirelli, Alan Clarke, Claudine
Cohen, Lucia Corrain, Giuseppe Cruciani,
Girolamo Cusimano, Fiorella Dallari, Stefano
Della Torre, Maria del Mar Gonzalez Chacon,
Maurizio De Vita, Michela di Macco, Fabio

Donato, Rolando Dondarini, Andrea Emiliani,
Gaetano Maria Golinelli, Xavier Greffe, Alberto
Grohmann, Susan Hazan, Joel Heuillon,
Emanuele Invernizzi, Lutz Klinkhammer,
Federico Marazzi, Fabio Mariano, Aldo M.
Morace, Raffaella Morselli, Olena Motuzenko,
Giuliano Pinto, Marco Pizzo, Edouard
Pommier, Carlo Pongetti, Adriano Prosperi,
Angelo R. Pupino, Bernardino
Quattrociocchi, Margherita Rasulo, Mauro
Renna, Orietta Rossi Pinelli, Roberto
Sani, Girolamo Sciullo, Mislav Simunic,
Simonetta Stopponi, Michele Tamma, Frank
Vermeulen, Stefano Vitali

Web

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>

e-mail

icc@unimc.it

Editore / Publisher

eum edizioni università di macerata, Centro
direzionale, via Carducci 63/a - 62100
Macerata

tel (39) 733 258 6081

fax (39) 733 258 6086

<http://eum.unimc.it>

info.ceum@unimc.it

Layout editor

Marzia Pelati

Progetto grafico / Graphics

+crocevia / studio grafico



Rivista accreditata AIDEA
Rivista riconosciuta CUNSTA
Rivista riconosciuta SISMED
Rivista indicizzata WOS

La Galleria dell'Eneide di Palazzo Buonaccorsi a Macerata. Nuove letture e prospettive di ricerca per il Settecento europeo

* Gli interventi presentati in questo volume sono stati selezionati fra quelli pervenuti in risposta a una *call for paper* dal comitato scientifico del convegno “La Galleria di palazzo Buonaccorsi a Macerata: nuove letture e prospettive di ricerca per il Settecento europeo” (Macerata, Università di Macerata e Musei Civici di palazzo Buonaccorsi, 21-23 giugno 2017), promosso dall'Università di Macerata, Dipartimento di Scienze della Formazione dei Beni culturali e del Turismo, con il patrocinio di SISCA (Società Italiana per lo Studio della Critica d'arte).

Comitato scientifico

Gabriele Barucca (già Soprintendenza ABAP delle Marche-Ancona), Silvia Blasio (Università di Perugia), Enzo Borsellino (Università di Roma Tre), Giuseppe Capriotti (Università di Macerata) Vittorio Casale (Università di Roma Tre), Claudia Cieri Via (Università La Sapienza di Roma), Rosanna Cioffi (Università degli studi della Campania “Luigi Vanvitelli”), Francesca Coltrinari (Università di Macerata), Valter Curzi (Università La Sapienza di Roma), Patrizia Dragoni (Università di Macerata), Daniela Del Pesco (Università di Roma Tre), Michela di Macco (Università La Sapienza di Roma), Elena Fumagalli (Università di Modena e Reggio Emilia), Andrew J. Hopkins (Università degli Studi dell'Aquila), Riccardo Lattuada (Università degli studi della Campania “Luigi Vanvitelli”), Lauro Magnani (Università di Genova), Sergio Marinelli (Università di Venezia), Susanne Adina Meyer (Università di Macerata), Raffaella Morselli (Università di Teramo), Mario Alberto Pavone (Università di Salerno), Cecilia Prete (Università di Urbino), Massimiliano Rossi (Università del Salento, Presidente SISCA), Orietta Rossi Pinelli (Università La Sapienza di Roma), Gianni Carlo Sciolla † (già Presidente SISCA), Alessandra Sfrappini (Istituzione Macerata Cultura Biblioteca e Musei), Cinzia Maria Sicca (Università di Pisa).

La Galleria dell'Eneide di Palazzo
Buonaccorsi a Macerata.
Nuove letture e prospettive di
ricerca per il Settecento europeo

a cura di Giuseppe Capriotti, Francesca Coltrinari,
Patrizia Dragoni, Susanne Adina Meyer, Massimiliano Rossi

Parte IV

Pubblico, ricezione, fortuna critica

«Pittore pronto, spedito e universale». La fortuna critica di Nicolò Bambini nel Settecento

Chiara Piva*

Abstract

Obiettivo del contributo è comprendere le ragioni che portarono i committenti della Galleria dell'Eneide a sostituire il dipinto di Nicolò Bambini *Enea racconta a Didone la fine di Troia* con la tela di Francesco Solimena *Didone ed Enea si rifugiano nella grotta*; il saggio ripercorre dunque la fortuna critica settecentesca di Bambini, sia nelle fonti a stampa che in quelle documentarie. Un'analisi del lessico storico delle principali fonti settecentesche riferite a Bambini, restituisce la figura di un pittore largamente apprezzato più per le sue doti erudite, che per le sue qualità coloristiche. Il programma di una galleria di pittori contemporanei voluto dai Buonaccorsi è messo inoltre a confronto con la decorazione del Salone di Ca' Dolfin a Venezia, dove Bambini decorò il soffitto nello stesso giro di anni della commissione maceratese. Riflettere contemporaneamente sulla fortuna critica di Bambini e sulle gallerie nobiliari del tempo conduce infine ad una nuova proposta di lettura degli intenti originari della decorazione dei Dolfin.

The aim of the contribution is to understand the reasons that brought the committenti of the Gallery of the Aeneid to replace the painting by Nicolò Bambini *Enea tells Dido the*

* Chiara Piva, Professore Associato di Museologia, Storia della Critica d'Arte e del Restauro, Università di Cà Foscari, Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali, Dorsoduro 3246, 30123 Venezia, e-mail: chiara.piva@unive.it.

end of Troy with the painting by Francesco Solimena *Dido and Enea take refuge in the cave*; therefore, the essay retraces the eighteenth-century critical fortune of Bambini, both in printed and documentary sources. An analysis of the historical lexicon of the main eighteenth-century sources referring to Bambini brings out the figure of a painter widely appreciated more for his scholarly abilities, which for his coloristic qualities. The Buonaccorsi's program of a gallery of contemporary painters is also compared with the decoration of the Salone di Ca' Dolfin in Venice, where Bambini decorated the ceiling in the same period of the Maceratese commission. At the same time reflecting on the critical fortune of Bambini and on the noble galleries leads finally to a new proposal to understand the original intentions of the Dolfin's decoration.

Questo contributo prende le mosse dalla necessità di provare a spiegare le alterne vicende del dipinto *Enea racconta a Didone la fine di Troia* di Nicolò Bambini (fig. 1. Tav. 73) collocato all'interno della Galleria dell'Eneide di Palazzo Buonaccorsi, cercando di seguire la fortuna critica settecentesca del pittore, per comprendere non tanto le ragioni che portarono, come è noto, il committente a preferire nel primo allestimento il quadro di Solimena, certamente artista più affermato e valutato, quanto piuttosto per indagare perché tra i pittori chiamati a rappresentare la scuola veneta venga sacrificato proprio il dipinto di Bambini, che, come ha ampiamente dimostrato Stefano Pierguidi, sembra connettersi a pieno nel programma iconografico complessivo della sala e nelle relazioni spaziali con le altre tele¹.

Nel rileggere in questa prospettiva la fortuna critica di Bambini durante il XVIII secolo mi è sembrato inoltre interessante fare qualche confronto tra la Galleria Buonaccorsi e un'altra impresa decorativa, per certi versi analoga, commissionata a Bambini dalla famiglia Dolfin di Venezia per il palazzo di San Pantalon, oggi aula magna della mia università, dove Bambini ha lasciato la decorazione del soffitto nello stesso giro di anni della commissione maceratese².

Come è stato già sottolineato, al momento della commissione di Raimondo Buonaccorsi, nei primi anni dieci del secolo, Bambini era certamente un pittore riconosciuto della scuola veneziana³. Se, come sottolineava già molti anni fa Valter Curzi, non era certamente tra le novità emergenti, l'ormai sessantenne

¹ Pierguidi 2004. Sul dipinto cfr. Martini 1982, p. 468, nota 26; Radassao 1998, p. 169, figg. 70-71; V. Curzi, in Barucca, Sfrappini 2001, pp. 54-56.

² La tela per la famiglia Buonaccorsi è datata tra il 1712 e il 1713 in contemporanea alla commissione delle altre opere di Balestra e Lazzarini destinate alla Galleria. La datazione degli affreschi di Ca' Dolfin è ancora discussa, ma collocabile certamente tra il 1709 e il 1721. Roberto Radassao data la decorazione del salone al 1710 sulla base di un'incisione del palazzo contenuta nelle *Singolarità di Venezia* di Vincenzo Coronelli, che riferisce fu "accreciuto e adornato l'A. MDCCX" (Radassao 1998, p. 164). Per la discussione sulla commissione di Ca' Dolfin si vedano le note 52-55 di questo contributo.

³ Nicolò Bambini, figlio del mercante Mattio Bambini e di Laura Civran, nacque nella contrada di San Cassiano il 12 gennaio 1652 e morì il 13 giugno 1736. Sul pittore si vedano in particolare Ivanoff 1963; D'Arcais 1967; Romano 1982; Aikema 1986 e Radassao 1998, che propone il catalogo completo e trascrive diversi documenti relativi alle vicende biografiche dell'artista.

Bambini rappresentava tuttavia una scelta sicura per prestigio e rinomanza⁴.

Insieme a Balestra e Lazzarini era stato uno degli esponenti di spicco in seno al Collegio dei Pittori di Venezia, che sul finire del Seicento aspirava a diventare una vera e propria accademia⁵.

È proprio sulla questione della formazione di Bambini che le fonti settecentesche divergono: Tommaso Temanza lo annovera tra i frequentatori della accademia privata che Giambattista Rossi teneva presso le Procuratie Vecchie di San Marco⁶, Pietro Guarienti lo dice allievo di Diamantini⁷, mentre Anton Maria Zanetti, che rappresenta di fatto la principale fonte di informazione su Bambini, lo definisce allievo prima di Sebastiano Mazzoni a Venezia e poi di Carlo Maratta a Roma⁸.

Conferma documentaria di un soggiorno romano, avvenuto proprio intorno al 1672, quando aveva vent'anni, è stata rintracciata da tempo da Flavia Nacamulli, considerando che nel luglio di quell'anno Bambini fa richiesta a Venezia di una attestazione di "stato libero" per potersi sposare a Roma, dove viveva già da 7/8 mesi⁹.

Con tutta evidenza questa permanenza nella capitale pontificia non prova necessariamente un alunnato presso Maratta e la notizia di Zanetti al momento non è del tutto verificabile. Le molteplici indagini sul principe dell'Accademia di San Luca, non hanno infatti fino ad oggi consentito di verificare la reale presenza di Bambini nella immensa bottega del pittore romano, d'altra parte ancora si riflette e si indaga su come funzionasse concretamente il sistema educativo di quella istituzione e del maestro in particolare¹⁰.

Certamente modelli antichi e moderni osservati a Roma diventano per Bambini soluzioni ripetibili che utilizzerà a distanza di tempo, come dimostra la notevole somiglianza tra la figura di Enea del dipinto maceratese e quella del faraone nella tela di *Mosè che schiaccia la corona del faraone* (fig. 2), oggi nelle raccolte IRE di Venezia, proveniente dalla collezione Nani Donà, probabilmente entrambe riconducibili ad uno stesso modello antico¹¹.

L'influenza della cultura romana, vista dal vivo, è d'altra parte una caratteristica della pittura di Bambini che gli viene precocemente riconosciuta

⁴ Curzi 2000.

⁵ Bambini nel 1690 fa parte di un gruppo di artisti firmatari a Venezia per l'affitto di alcuni locali presso Francesco Cappello da destinare al Collegio dei Pittori; cfr. Pasian 2015, p. 306.

⁶ Scrive Temanza: «Nei tempi del K.r Mazzoni si facevano già accademie di Pittura in Venezia ove si disegnava dal corpo umano. Ma il Cavalier Mazzoni quantunque proveto, e di molto credito frequentava la accademia di Zambatta Rossi Pittore di poco grido, che si faceva nelle Procuratie vecchie a San Marco. Vi interveniva colà molta studiosa gioventù, e fra le altre il Bambini che allora istudiava»; Temanza 1963, p. 89.

⁷ Orlandi, Guarienti 1753, pp. 386-387.

⁸ Zanetti 1771, p. 424.

⁹ Nacamulli 1987, p. 188; Radassao 1998, pp. 133 e 150 con trascrizione del documento.

¹⁰ Si vedano in particolare da ultimi Roettgen 2016 e Barroero *et al.* 2015.

¹¹ La tela con *Mosè che schiaccia la corona del faraone* è inclusa nel catalogo di Bambini da Radassao 1998, p. 166-167, fig. 54.

da Zanetti, il quale scrive: «apprese molto bene le vere leggi del buon disegno, l'esattezza e l'eleganza che servirono di base ai nobili pensieri di cui l'animo suo era naturalmente fornito»¹².

Al momento della commissione Buonaccorsi, dunque, Bambini costituiva una certezza dal punto di vista critico; era lodato ed annoverato tra i più affermati pittori del momento in molte delle guide della città dell'epoca: la *Guida de' forestieri* di Vincenzo Coronelli così come il *Forestiere Illuminato*, inserivano le sue opere tra quelle degne di attenzione¹³. La stampa della sua *Natività della Vergine* della chiesa di Santo Stefano era stata inclusa da Domenico Lovisa nel *Il Gran Teatro di Venezia*¹⁴.

Questo tipo di fonti costituiva certamente uno dei canali di diffusione della sua notorietà oltre i confini della laguna, così come attesta anche una lettera del 1715 in cui Pietro Gabrielli, passando in rassegna i più importanti pittori del momento, lo annoverava tra i «Valentuomini» viventi a Venezia insieme a Sebastiano Ricci, Lazzarini e Balestra, aggiungendo che possedeva a Roma un quadro di Bambini «che fa spavento»¹⁵.

È in ogni caso ad Anton Maria Zanetti che si attribuiscono le più dettagliate informazioni relative al pittore. Lo storiografo, va ricordato, fu allievo di Bambini, che frequentava casa Zanetti con assiduità, essendo già amico del cugino più anziano Anton Maria di Girolamo, ben noto collezionista e fine conoscitore, la cui abitazione fu più volte definita «Un'accademia di belle arti»¹⁶.

Nel *Compendio delle vite e maniere de' più riguardevoli pittori* incluso nella *Descrizione delle pubbliche pitture* del 1733, Zanetti includeva la biografia di Bambini, allora ancora vivo, definendolo «autore molto erudito ne' fondamenti dell'arte, accurato nel disegno al par di ogn'altro, e prontissimo nel suo operare», capace di mettere «soggezione ai giovani più focosi»¹⁷.

¹² Zanetti 1771, p. 424.

¹³ Nel *Forestiere Illuminato*, per esempio, «Tra i pittori moderni» si sottolineava l'importanza delle sue opere nella chiesa degli Scalzi, in Santa Maria Mater Domini, San Stae e San Giorgio in alga. (*Forestiere Illuminato* 1740, pp. 179, 221, 222, 293).

¹⁴ Lovisa 1720, vol. 2, tav. 52.

¹⁵ La lettera riporta: «È tra i viventi in Venezia [...] vi sono Valentuomini Bastian Ricci, il Lazarini Il Balestra il Bambini di cui ho appreso di me un quadro che fa spavento, e l'opere di questi sono insigni quanto quelle di chi si sia altro, e nuove. [...] di giovani poi d'una aspettativa mirabile e di colorito insigne è Brugiaferro, Pitone, Menaigo, Piazzetta ed il Trevisani e Segala un poco più vecchi». La lettera è pubblicata da Frascarelli, Testa 2004, p. 279.

¹⁶ Cfr. Bettagno 1983-1984, p. 40 e da ultimi Bozena Kowalczyk 2015; Matile *et al.* 2016; Craievich 2018. Francesco Negri descrive l'ambiente di quella casa «Quindi nell'ore libere dagli affari dava sfogo al proprio genio lavorando qualche cosa di pennello o di bulino ed intrattenendosi agli amici pittori, fra quali col Cav. Lioni, col Bambini e colli due Ricci tal che la sua casa divenne ben presto un'accademia di Belle Arti», Negri Francesco, *Notizie di letterati veneziani del secolo XVIII*, Museo Correr, Ms. Cod. Cicogna, n. 2967, n. 4, fol. 203.

¹⁷ Zanetti 1733, p. 59. In quest'opera Zanetti accenna anche a due figli di Bambini che avrebbero continuato l'attività di pittori: Giovanni Bambini, autore di quattro quadri con la vita di San Romualdo nella omonima cappella della chiesa di S. Michele a Murano (Zanetti 1733, pp. 68, 444) e Stefano Bambini autore di un dipinto nella Scuola grande di San Teodoro (Ivi, pp. 68, 188).

Nessun cenno di biasimo o critica, per il momento, quanto piuttosto un'attenzione a due aspetti in particolare: l'erudizione nei fondamenti dell'arte e quella qualità di velocità e felicità di tocco che tanto veniva celebrata nel lessico della critica d'arte con la parola "prontezza"¹⁸. Una parola che Filippo Baldinucci definiva: «Una certa risoluzione, o disinvoltura, con la quale la figura muove il corpo, o le membra, alle sue operazioni»¹⁹.

L'evoluzione della fortuna critica del pittore si può misurare proprio dal confronto della *Descrizione* di Zanetti con le *Ricche Minere* di Marco Boschini, di cui costituisce ben più che una semplice riedizione, come spesso si continua impropriamente a riferire²⁰. Boschini, infatti, anche nella seconda edizione della sua opera del 1674, non fa alcun cenno al giovane Bambini, seppure una sua tela era probabilmente già collocata sul soffitto della chiesa di San Moisè²¹; Zanetti viceversa nei primi anni Trenta enumera i numerosi dipinti dell'autore presenti a Venezia, soffermandosi in particolare sulle tele della cappella di Santa Teresa, nella chiesa degli Scalzi, definite «opere bellissime, e molto erudite»²².

L'allievo storiografo ricorda inoltre l'attività di Bambini come restauratore al quale, proprio nello stesso giro di anni della commissione Buonaccorsi, venne affidata la tela di Jacopo Tintoretto con *Venezia sposa di Nettuno* nella sala delle Quattro Porte di Palazzo Ducale, affermando che l'intero soffitto di quella Sala fosse stato «ristorato e rinnovato da questo valentuomo»²³.

¹⁸ L'aggettivo "prontissimo" è da Zanetti attribuito solo a Bambini, mentre "pronto" ricorre più spesso nella sua *Descrizione*: tra gli artisti del Cinquecento è usato per Tiziano «comechè non fosse molto pronto» (Zanetti 1733, p. 26), per Pordenone «pronto e vivace ingegno, dedito molto alle cose marziali» (Ivi, p. 28) e per Tintoretto «Nelle mosse delle figure e nelle attitudini fu eccellente, quanto vario e pronto» (ivi, p. 42). L'uso di questo aggettivo aumenta nell'opera quando Zanetti tratta dei pittori più contemporanei; sono pronti Dal Friso, Montemezzano, Maffeo Verona, Andrea Vicentino, Luca Giordano «facilissimo e pronto nell'operare» (ivi, p. 56), Antonio Pellegrini «felicissimo e pronto» (ivi, p. 61), infine Giambattista Tiepolo «Suo distinto pregio è il pronto carattere d'inventare, e inventando distinguere e risolvere ad uno stesso tempo quantità di figure con novità di ritrovari» (ivi, p. 62).

¹⁹ Baldinucci 1681, ad vocem "prontezza", p. 128. Si veda in proposito anche il lemma «Facilità», definita: «Prontezza nell'operare. Una prerogativa dell'Artefice, la quale da' buoni intelligenti delle nostre Arti si riconosce apertamente nell'opere, tuttochè non siasi veduto il Maestro operare, e tanto nel dintorno, quanto nel girar de' muscoli, o diminuir negli scorti. Il suo opposto o contrario dicesi stento, che è operar con fatica, facendo, disfacendo, e rifacendo», ivi, p. 59.

²⁰ Il fraintendimento deriva dal fatto che nel sottotitolo della *Descrizione* Zanetti scriveva o *sia rinnovazione delle Ricche Minere di Marco Boschini*. Per il giovane storiografo in quel momento era probabilmente un modo per porsi nella scia del suo più noto predecessore, ma un'analisi dettagliata dei due testi consente di mettere in evidenza profonde differenze sul piano critico. Su questo argomento ho in programma a breve un contributo specifico.

²¹ Il dipinto è posteriore al 1670, anno di costruzione del coperto della chiesa; Radassao 1998, p. 155 lo data agli anni immediatamente precedenti il soggiorno romano (1672). È in ogni caso certamente precedente al 1684 perché viene citato da Martinelli 1684, p. 26.

²² Zanetti 1733, pp. 420-421 e ss.

²³ Ivi, p. 102. La notizia fornita da Zanetti è stata precisamente verificata su base documentaria; Paola Rossi ha infatti rintracciato diversi pagamenti sia per rifacimenti che per restauri delle diverse tele del soffitto; l'intervento è databile tra novembre 1713 e maggio 1714; su questo si veda Olivato 1974, pp. 28-29; Rossi 1996.

Dalla *Descrizione delle pubbliche pitture* si può inoltre ricostruire una commissione che, nel contesto di questo convegno, mi sembra particolarmente interessante.

Nella chiesa di San Stae (Sant'Eustachio) si osservano infatti ancora oggi due opere di Bambini realizzate negli anni della commissione Buonaccorsi: una pala con *Madonna e il Bambino insieme ai Santi Francesco, Antonio e Lorenzo Giustiniani*, opera definita da Zanetti «bellissima», ordinata da Girolamo Giustinian proprio nel 1710²⁴ e una tela con *San Giacomo minore riceve il pane* oggi collocata, quasi illeggibile, nel presbiterio²⁵.

Quest'opera in particolare faceva parte di un ciclo commissionato nel 1722 da Andrea Stazio: si tratta di 12 tele, ciascuna dedicata ad uno dei 12 apostoli, che in origine si trovavano, così come le descrive Zanetti, su ciascun piedistallo delle colonne della navata principale²⁶. Ogni tela era stata commissionata ad un pittore diverso e l'elenco fornito dallo storiografo veneziano, comprende nell'ordine in cui erano disposte una di fronte all'altra, iniziando dall'ingresso: *San Pietro liberato dall'Angelo* di Sebastiano Ricci, *San Paolo assunto al cielo* di Gregorio Lazzarini, *Martirio di Sant'Andrea* di Antonio Pellegrini, *San Giacomo legato da un manigoldo* di Giambattista Piazzetta, *San Giovanni in Oglio* di Antonio Balestra, *Martirio di San Tommaso* di Giambattista Pittoni, *San Giacomo minore che riceve il pane* di Bambini, *Miracolo dei serpenti di San Taddeo* di Giambattista Mariotti, *San Bartolomeo* di Giambattista Tiepolo, *San Matteo che scrive il Vangelo* di Silvestro Manaigo, *Miracolo di San Simone* di Angelo Trevisani e *San Filippo percosso da un soldato* di Pietro Uberti²⁷. L'insieme, considerato il suo allestimento originario che si recupera da Zanetti (fig. 3), restituisce il progetto di una galleria della pittura contemporanea veneziana allestita all'interno della chiesa.

A seguire la fortuna critica di Bambini dopo la sua morte nel 1736, si rintracciano diverse menzioni che già alternano giudizi piuttosto lusinghieri, come quello di Pietro Guarienti, che sottolinea nuovamente la sua perizia e velocità nell'operare²⁸, insieme a giudizi più critici come quelli di Charles Nicolas Cochin

²⁴ Nella cappella compare lo stemma di Girolamo Giustinian (morto nel 1709) che dispose la decorazione per volere testamentario e lasciò per questo del denaro apposito; per la datazione si vedano Moretti 1995, pp. 557, 567 nota 44; Radassao 1998, pp. 165, 223.

²⁵ Ivi, p. 178.

²⁶ «Sulle basi delle maggiori colonne veggonsi dodici quadri con azioni de' dodici Apostoli»; Zanetti 1733, p. 439. Considerata la precisione topografica con cui generalmente Zanetti descrive le chiese di Venezia non credo ci sia motivo di dubitare della disposizione dei dipinti da lui riferita.

²⁷ Per titoli e soggetti faccio riferimento alla fonte di Zanetti. Le storie degli apostoli sono tratte dalla *Legenda aurea* di Iacopo da Varazze; a selezionare e contattare gli artisti avevano provveduto G.B. Mazzoleni e Francesco Priuli; il testamento di Andrea Stazio del 10 aprile 1722 è fondamentale per la datazione delle tele. Cfr. Haskell 1963, p. 269, nota 1; Moretti 1973.

²⁸ Orlandi, Guarienti 1753, pp. 386-387 che scrive: «Pittor Veneziano, fu della scuola del Diamantini, e riuscì franco e sollecito nell'operare. Le molte pitture da esso fatte su vaste tele si per Chiese, che per particolari, fanno fede di sua perizia e velocità. Fù creato Cavaliere per la sua virtù, e con decoro visse sino ad un età ben avanzata».

che valuta le tele di Bambini agli Scalzi «de bon ton et harmonieux: mais il n'y point de finesse, et la maniere en est pesante»²⁹. D'altra parte c'è da considerare che il francese all'epoca del suo *Voyage en Italie* coltivava più di un riserva nei confronti della pittura veneziana di inizio Settecento: del ciclo di San Stae, per esempio, liquidava la tela di Bambini come «mauvais» e criticava sia il quadro di Tiepolo sia quelli di Piazzetta e Ricci, salvando solo il dipinto di Pellegrini³⁰.

Se Vincenzo da Canal rappresentava senza dubbio il più severo critico della maniera di Bambini, ma la sua opera venne pubblicata solo nel 1810³¹, il *Compendio delle Vite de' Pittori Veneziani* di Alessandro Longhi rappresenta viceversa la dimostrazione dell'apprezzamento diffuso, che Bambini dovette godere tra i committenti della Serenissima. Qui l'incisore lo includeva, con tanto di ritratto (fig. 4), tra i contemporanei degni di menzione e Pietro Antonio Novelli, probabile autore dei testi delle biografie, secondo quanto ricostruito da Paolo Delorenzi, ne esaltava senza riserve le doti³². Il brano merita qui di essere citato per intero perché rende la misura della percezione di Bambini ancora alla metà del secolo:

Niccolò Bambini, nato in Venezia da civili ed onesti genitori, istruito fu ne' suoi primi anni nella lingua latina, che formandoli un genio di esprimere favolosi pensieri, ed osservando i nostri pittori antichi, lo invogliò a seguirli, trovandosi un maestro che fu il Mazzoni, il quale amorosamente assistillo, ed in breve tempo osservaronsi da lui dipinti in molte Case Patrizie varj soffitti ad olio di Poetiche bizzarre invenzioni, così graziosamente coloriti che formossi un così alto concetto appresso la Nobiltà che gareggiava ogn'uno per possedere qualche sua opera. Vengono altresì decorate moltissime chiese da suoi quadri nobilmente dipinti, fra i quali una tavola di altare che vedesi nella chiesa di Santo Stefano di Venezia, dove sta espressa la Nascita di Nostra Signora. Finalmente, servendo il pubblico co' suoi virtuosi lavori, fu decorato da Sua Serenità col titolo di cavaliere. Visse sino agli anni 74 in buona salute e fu seppellito in San Simeone Profeta in Venezia l'anno 1736³³.

Mi sembra interessante osservare come, anche in questo caso, vengano sottolineate le qualità erudite delle sue pitture, la sua formazione sulla lingua latina, così come «favolosi pensieri» e «poetiche bizzarre invenzioni». Questo

²⁹ Cochin 1758, vol. III, p. 117.

³⁰ Dei dodici apostoli di San Stae Cochin ha giudizi decisamente *tranchant*: la tela di Bambini è per lui «mauvais», Ricci «n'est pas excellent», Lazzarini «assez correct et de bonne couleur, mais un peu plat et froid», mentre Tiepolo «bien composé et d'un beau pinceau, mais d'une couleur trop belle et trop rouge [...] les ombres sont trop noires; les jambes du Saint sont trop larges et paroissent cassées; les pieds sont trop grands et maniérés»; di Pellegrini viceversa scrive «Il est fort bien, de maniere grande, facile & large, bien compose, et fait avec beaucoup de goût»; Cochin 1758, vol. III, pp. 122-124. Sulle posizioni critiche di Cochin in questi anni cfr. Ivanoff 1967; Michel 1987 e 1993; Delaplanche 2014.

³¹ «ne piacque a' dilettranti il colorito; ma non meritano le di lui opere, che vi ci fermiamo sopra, mentre per lo più mancano del buon disegno; né io ne stimo il modo di macchiare, poichè quella che si crede di forte maniera, è del crudo e dell'aspro ne' contorni»; da Canal 1732 ca.

³² De Lorenzi 2013.

³³ Longhi 1762, p. 7.

dell'erudizione è un aspetto del giudizio settecentesco su Bambini che credo vada messo in evidenza.

È in ogni caso senza dubbio la seconda più articolata biografia che gli dedica Zanetti nel *Della pittura veneziana* del 1771 a stabilire i contorni della sua definitiva fortuna critica, considerato che questo testo costituisce lo scheletro, più volte rimaneggiato e rielaborato, per tutte le fonti successive almeno fino agli studi moderni di metà Novecento³⁴.

La descrizione della vita di Bambini elaborata da Zanetti va nuovamente riportata integralmente per cogliere l'importanza di alcune caratteristiche di lessico e di contenuto:

Questo illustre pittore nato di civile famiglia, uno de' primi fu, che con ottimo consiglio uscendo di Patria, si portasse a fare gli studii suoi nelle altre maggiori Scuole d'Italia. Se i forestieri novatori aveano in parte corrotto il buon gusto delle prime nostre maniere, dritto era bene che per gli insegnamenti di forestieri più saggi si riaprissero le vie alla buona pittura; poiché non mancavano già felici genii a queste nostre contrade, che potessero in esse via camminar con franchezza.

Maestro del Bambini fu prima in Venezia il fiorentino Sebastiano Mazzoni, che toltone un certo gusto di tenerezza e di buona macchia, poco nulla potea insegnare a' discepoli suo con l'esempio. Passò pertanto il nostro Veneziano alla Scuola di Roma, e particolarmente a quella di

³⁴ Durante l'Ottocento la storiografia sembra rielaborare le parole di Zanetti, citandole quasi letteralmente, ma calcando sui difetti del pittore; Giannantonio Moschini, per esempio, ripete la definizione «pronto e spedito ed universale» e scrive: «È un peccato che egli non abbia valso di molto nel colorito, come n'era pur egli persuaso; ond'è che riuscirono più egregi que' quadri ch'egli inventò e disegnò, e che il genovese Cassana ebbe coloriti»; Moschini 1806-1808, vol. 1, p. 64. Nella sua *Guida* di Venezia lo stesso autore liquida Bambini con poche parole, dove però sottolinea le capacità intellettuali: «Studiò a Venezia, ma in Roma sotto Maratta riuscì disegnatore esatto ed elegante; sicché potea sostenere la nobiltà de' suoi pensieri. Talora è tutto romano, talora tiene molto del Liberi, cui però non raggiunse nell'impasto e nel maneggio della freschezza delle tinte. Eccellenti sono quelle sue opere che faceva ritoccare dal Cassana, conoscendo egli stesso la mediocrità del suo colorire»; Moschini 1815, pp. 558-559. Filippo De Boni, dopo aver ripetuto le notizie di Zanetti sulla sua formazione, lo ricorda come «disegnatore correttissimo ed elegante ad esprimere sì nobilmente le splendide fantasie che gli correvano per mente. Ma in lui al disegno e all'invenzione non risponde il colorito, in ciò solo sempre inferiore al suo emulo Sebastiano Ricci, per quanto sudasse ad acquistar questa dote. Egli talmente conosceva il proprio difetto che ai discepoli proibiva di copiar le sue opere e adattossi a far ritoccare e ravvivare i suoi quadri da Niccolò Cassana robustissimo coloritore. Perciò esistono tele del Bambini anche pregevoli pel colorito. Egli viaggia da più parti d'Italia e dappertutto lasciò ricordanza del suo valore. Egli sente quasi sempre del gusto romano; s'abbandonò alcuni anni dietro al Liberi ed era anzi più libero di lui, a poi si rattenne, né conservò di quella maniera che la bellezza delle teste, particolarmente femminili. Nicolò Bambini e Sebastiano Ricci durarono tutta la vita in una generosa gara di far meglio; nel 1736 solo cessarono di contendere perché morirono»; De Boni 1840, p. 57. Nel Novecento sono diffusi giudizi estremamente negativi sull'opera di Bambini, come nel *Lexicon* di Thieme e Becker (vol. II, p. 433) e Fiocco 1929, p. 45. Una precoce rivalutazione della sua opera è quella di Arslan 1932, p. 220, nota 9 che scriveva: «Il Bambini ha, a nostro avviso, funzioni niente affatto inessenziali nella pittura veneziana del Settecento. Insieme col Ricci (di cui fu condiscipolo presso Sebastiano Mazzoni) lo ricorda un documento che lo dà presente, il 31 maggio 1728, a Padova per giudicare di un inizio di decorazione nella Basilica del Santo». Di nuovo Arslan 1936, p. 193, ha dato inizio ad un'analisi delle opere dell'artista più documentata.

Carlo Maratta, in cui apprese molto bene le vere leggi del buon disegno, l'esattezza e l'eleganza che servirono di base ai nobili pensamenti di cui l'animo suo era naturalmente fornito: e ne sortì un maestro di rara dottrina fra' nostri.

Nel ritorno suo in Patria vedendo che il mondo tutto correva appresso alle pitture del Liberi, si pose a seguire anch'egli quel bel modo di fare; e molto bene imitollo: facendo inoltre bellissime fisionomie di donne, varie molto e gentili. Tuttavia nell'impasto e nel pronto maneggio delle fresche tinte, non fu de' più felici il Bambini; comechè non mancasse vaghezza alle pitture sue. Conoscea egli stesso questa verità, come quello che lontano da pregiudizii sanamente in ogni cosa dell'arte sapea giudicare; e potea regolare con la ragione i movimenti più vivi dell'amor proprio. Perciò era solito additare a' discepoli suoi pitture di colorito più facile del suo; e proibiva che sul principio non si ricopiassero da' giovinetti suoi quadri. Non fu per altro ch'egli lento fosse nell'operare, e non potesse con la sola buona pratica coprir francamente spaziose tele a olio, o altri gran siti a fresco; e che non abbia avuto fra' nostri il grado nella maniera sua di pittore pronto spedito e universale³⁵.

A proposito delle scarse doti nel colorito Zanetti inserisce una nota a piè di pagina che riporta:

Un'altra prova di ciò si ha dalle opere ch'ei fece unitamente al celebre pittore Nicolò Cassana Genovese eccellente ritrattista quant'altri mai. Le invenzioni di esse opere erano tutte del Bambini; ed erano da lui condotte in tutte le parti. Il Cassana poi passandovi sopra con un colore pastoso e morbido, v'aggiungea ilarità e vaghezza; e ne sortiano egregie pitture. Così tacitamente confessando il Cassana che il Bambini era miglior inventore e disegnatore di lui; e il Bambini per il contrario che il Cassana era più abile maneggiator di colori³⁶.

Le notizie sui metodi di insegnamento di Bambini vanno considerate un'elaborazione, a distanza di molti anni, dell'esperienza diretta di Zanetti nella bottega del pittore; anche il legame di Bambini con Cassana ha trovato conferma documentaria nel fatto che egli fu testimone di nozze nel 1708 in occasione del suo secondo matrimonio di Cassana con Ludovica Dei³⁷.

Riconosciuta dunque allo storiografo una buona attendibilità, mi sembra però interessante sottolineare alcuni aspetti della lettura critica dell'opera di Bambini fatta da Zanetti che possono essere utili allo scopo ultimo di questo contributo.

L'alunnato presso Maratta, di cui si è già detto, è infatti l'occasione per Zanetti per sottolineare quanto Bambini avesse coniugato le doti delle maggiori scuole d'Italia: quella veneta, con quella fiorentina con Mazzoni e quella romana; un sincretismo che per lo storiografo veneziano è negli anni Settanta del Settecento chiaramente una dote positiva.

Potrebbe viceversa essere stato proprio questo suo carattere, che lo individuava come un pittore non chiaramente di esclusiva maniera veneziana, ad averlo sacrificato nel contesto di Palazzo Buonaccorsi.

È tuttavia l'erudizione o la «rara dottrina» la dote che torna maggiormente

³⁵ Zanetti 1771, pp. 424-425.

³⁶ Ivi, p. 425.

³⁷ Segnala e trascrive il documento Zava Boccazzi 1978-1979, p. 619 e doc. 10. Si vedano su questo anche Fogolari 1937; Chiarini 1974; Zava Boccazzi 1999; Migliorini 2000.

nella biografia di Zanetti e viene più volte sottolineata anche nei giudizi sui singoli dipinti di Bambini: così, per esempio, la pala di San Stae è di «piena di pittoresca dottrina», mentre le tela per la chiesa di Santo Stefano è «molto bene immaginata [...] e dottamente condotta»³⁸.

Ricercando nel lessico della critica d'arte del Settecento si osserva come questo binomio, «pittoresca dottrina» sia con frequenza attribuito a Vasari e Malvasia: Giampietro Zanotti, per esempio, in alcune lettere a Bottari del 1758 la riconosce come una delle qualità dello storiografo fiorentino, mentre a proposito della *Felsina Pittrice* poco dopo afferma che si tratta di: «libro incomparabile non per la eleganza, e la purità dello stile, [...], ma per la pittoresca dottrina, e per gli savj giudizi e maestrevoli, di cui è sparso»³⁹.

Zanetti usa il termine molto oculatamente: la parola dottrina appare in tutta l'opera solo quindici volte (di cui tre riferite a Bambini), mentre «pittoresca dottrina», oltre che al nostro, è qualità riferibile essenzialmente a Tintoretto, in particolare per la tela con *San Rocco che risana gli appestati* nella chiesa omonima⁴⁰ (fig. 5) e a Carlo Saraceni nella pala con *Estasi di San Francesco* della chiesa del Redentore⁴¹ (fig. 6).

Guardando ai dipinti in questione per comprendere cosa significasse nel lessico dell'epoca questo binomio, si può ancora fare riferimento al *Vocabolario* di Baldinucci, che la usa per definire cosa sia l'«idea» che descrive come: «Perfetta cognizione dell'obbietto intelligibile, acquistata e confermata per dottrina e per uso. Usano questa parola i nostri Artefici, quando vogliono esprimere opera di bel capriccio, e d'invenzione»⁴².

D'altra parte non si può dimenticare, nel valutare i giudizi di Zanetti su Bambini, che lo storiografo veneziano fosse sempre propenso ad apprezzare l'equilibrio tra invenzione intellettuale, studio sui modelli e capacità creativa: così tra Ricci e Tiepolo, si schierava senza mezzi termini a favore di quest'ultimo, liquidando

³⁸ Zanetti 1771, pp. 425-426.

³⁹ La lettera è datata 25 agosto 1758, in Bottari 1757-1773, vol. IV (1764), CXXXIV, pp. 136-137 e CXXXVI, pp. 139-140. Zanotti attribuisce a Bottari «dottrina in pittura» riferito alla competenza di quest'ultimo come editore di lettere degli artisti (Ivi, 11 gennaio 1752, lettera CXXX, pp. 124-125). Il termine «pittoresca dottrina» per descrivere le qualità della *Felsina Pittrice* è in Zanotti 1739, vol. I, p. 6, dove scrive: «libro incomparabile non per la eleganza, e la purità dello stile, pregi allora oscuri e negletti [...], ma per la pittoresca dottrina, e per gli savj giudizi e maestrevoli, di cui è sparso». Per interessanti riflessioni sull'uso del termine «pitresco» nella storiografia precedente Sohm 1991.

⁴⁰ Sul dipinto Zanetti scrive: «piena infine di verisimiglianza e di proprietà è ogni azione, ogni movenza, e insieme di pittoresca dottrina: unione cui non è facile a trovar sempre nelle opere di questo gran genio»; Zanetti 1771, p. 138. Il concetto è ripreso da Moschini a proposito del quadro di Tintoretto nella scuola di San Rocco con strage degli innocenti: «opera immaginata con gagliardia di pensieri e con pitresco strepito, molto armonioso e pieno di dottrina e di spirito»; Moschini 1815, p. 215.

⁴¹ «Opera che in vero ha molto merito di pittoresca dottrina»; Zanetti 1771, p. 376. La definizione di questo quadro è ripresa alla lettera da Paoletti 1837, p. 171.

⁴² Baldinucci 1681, *ad vocem* «idea», p. 72.

Ricci come un pittore dotato di natura, spinto dalla necessità e con «una certa ingegnosa sagacità», che però non aveva fatto alcuno sforzo per migliorarsi⁴³; mentre per contro Zanetti esaltava la capacità di Tiepolo di unire il disegno dai modelli, con la facilità e felicità di pennello⁴⁴.

La biografia di Bambini si chiude con tre aggettivi che, a quaranta anni della morte del pittore, riassumevano l'ampia produzione e il consenso che questi aveva avuto mentre era in vita «pronto, spedito e universale».

Bisogna osservare che anche la parola «universale» è usata da Zanetti molto oculatamente: in tutto il volume si contano solo quattro occorrenze, compresa quella di Bambini, riferite a Pietro Liberi, che contò «la stima universale e l'amore di tutti»⁴⁵, a Pordenone «universale in fingere bene ogni cosa»⁴⁶ e infine a Veronese «fra' nostri il Pittore più universale per attrarre a sé con dilettevole incanto i cuori d'ogni spettatore»⁴⁷.

Una ricognizione sulle fonti successive a Zanetti ha messo in evidenza quanto la storiografia di fine Settecento e metà Ottocento sia debitrice, praticamente alla lettera, del testo di Zanetti.

Mariette nel suo *Abecedario* lo riprende, come è prevedibile, sottolineando di Bambini la sua «excellente éducation» e la «prodigieuse facilité»⁴⁸.

⁴³ Di Ricci scrive: «Ricchi doni di benigna natura, uso non mai interrotto, a cui astringa necessità prima risvegliatrice delle arti, e certa ingegnosa sagacità, bastano a formare un artefice, che autore esser possa di opere universalmente gradite. Chiaro esempio di questa verità fu il nostro Sebastiano Rizzi»; Zanetti 1771, p. 437.

⁴⁴ Di Tiepolo scrive: «Bell'esempio di pittoresca felicità, sicurezza del pennello e della pronta esecuzione [...] Felice pittore per natura, ma non fu per ciò che ei non coltivasse con assidue cure il fecondo suo spirito; io ne sono testimonia. Nel naturale fece i maggiori studi suoi; e sopra tutto seppe veder con buon occhio gli accidenti più opportuni delle ombre e dei lumi, e rappresentarli con meravigliosa facilità»; Zanetti 1771, pp. 464-465.

⁴⁵ Ivi, p. 379.

⁴⁶ Ivi, p. 217.

⁴⁷ Ivi, p. 162.

⁴⁸ Mariette cita esplicitamente Zanetti e Orlandi come sue fonti di informazione e scrive: «Né à Venise de parens, qui lui donnerent une excellente éducation; ils lui firent faire son cours d'études, mais il ne put résister au penchant qui l'entraînoit vers la peinture. Il en prit les leçons sous le Diamantini, s'il en faut croire le Guarienti, car le Longhi, qui nous a donné des notices sur la vie de cet artiste, le fait disciple du peintre florentin Mazzoni. Mais, quoiqu'il en soit, le Bambini est un des peintres qui, dans ces derniers tems, a fait le plus d'honneur à l'école vénitienne. Son génie étoit féconde; il peignoit avec une prodigieuse facilité, ce qui sans doute lui nuisoit, car cela l'engageoit à peindre presque toujours de pratique. Il se fit considerer, et le doge le crea chevalier. Dans un âge fort avancé, il travailloit encore avec la vivacité d'un jeune homme. Il est mort à Venise en 1736, âgé de 74 ans... Longhi, Vit. De Pitt. Venez. – C'est ne poit le doge qui lui donna la croix, ce fut un prince d'Italie qui on ne nomme point. Il étoit à sa mort plus âgé qui ne fait le Longhi, il comptoit 85 ans. M. Zanetti, le biblioth. de S. Marc, qui avoit appris à dessiner à l'école du Bambini le dit formellement et il faut le croire. Voyez son L. della Pitt. Venez. P.431 et ce qu'il y dit des talens de ce peintre. Il lui est arrivé de travailler, conjointement avec Cassana, quelquefois dans le meme tableau; il en creoit l'ordonnance, l'autre y mettoit la couleur, et il en résultoit un tableau charmant. Peu content de ce que lui avoit enseigné à Venise le Mazzoni, il fit le voyage de Rome, et profita beaucoup des leçons qu'il y prit dans l'école de C. Maratte. De retour dans sa patrie, il fut entraîné par le courant et se vit obligé d'assujétir sa maniere à celle du cav. Liberi qui étoit en vogue, sans

Anche Lanzi, che come è noto considerava Zanetti un modello storiografico oltre che una fonte indispensabile per la scuola veneziana, nei suoi taccuini del viaggio per il Veneto e Venezia del 1793 osservava in Bambini «qualche colore barocco», molti tratti della scuola romana e «del marattesco», seppure lo liquidava complessivamente come «più diligenza che genio»⁴⁹. Nella *Storia pittorica* il giudizio non cambiava sostanzialmente; Lanzi sottolineava le doti di Bambini disegnatore esatto ed elegante, caratterizzato più da una «nobiltà di pensieri», che dalle doti coloristiche⁵⁰.

Per tentare di comprendere la percezione che un conoscitore fuori da Venezia potesse avere di Bambini si possono citare infine gli appunti per le *Vite* di Francesco Maria Niccolò Gabburri, dove Bambini è definito «molto erudito», «accurato nel disegno» e «prontissimo nell'operare»⁵¹.

pourtant avoir jamais pu parvenir à mettre dans ses testes de femmes le même caractère de beauté»; Mariette 1853-1860, vol. 1, pp. 59-60.

⁴⁹ Il manoscritto di Lanzi è trascritto dal sito Memofonte; alla voce Bambini si legge: «A Bergamo in Sant'Alessandro un'Adorazione de' Magi e un Sant'Antonio che predica, quadri laterali a Sant'Alessandro. Venezia, a Santo Stefano una Natività fatta nel suo ritorno da Roma; vi è qualche colore barocco come in Ricci talora, ma il forte del colorito e delle ombre e lo sporco de' colori tien più della scuola veneta. Più riconoscibile il gusto romano è in un gran quadro assai ben composto di Santa Teresa a' Carmelitani Scalzi»; e poi nuovamente «Veneziano. Scuola romana moderna nel qual gusto è un suo quadro di vari Santi a San Francesco di Padova col suo nome Niccolò, a torto ascritto a Giuseppe suo figlio. Vi è l'anno 171.. Venezia, San Simone: due storie sacre stile veneto moderno. Altri altrove: più diligenza che genio. La Concezione a San Pantaleone. Ha molto del marattesco ed è delle più piacevoli che vidi»; cc. 7-8v. Cfr. Levi 1987; Gauna 2011.

⁵⁰ «Nacque poco dopo il Fumiani, ma più di lui visse e dipinse il cav. Niccolò Bambini, allievo del Mazzoni in Venezia, e poi del Maratta in Roma. Quivi si formò disegnatore esatto, anzi pur elegante, onde sostenere la nobiltà de' pensieri che avea sortita da natura e ch'espresse in vaste opere a olio e a fresco. Felice lui se pari al resto sortito avesse [205] il colorito; nella qual parte così conosceva la propria mediocrità che vietava agli scolari di copiare le sue pitture. Talora è tutto gusto romano, come nella tavola di Santo Stefano dipinta poco dopo il suo ritorno da Roma. Talora è più sciolto sul far del Liberi, cui per alcuni anni imitò assai bene, e ne ritenne poi sempre la bellezza delle teste, particolarmente donnesche. Talora par molto maggior di sé; ed è in quelle opere, che inventate da sé e condotte, faceva poi ritoccare e ravvivare, per dir così, dal genovese Cassana, ritrattista insigne e robustissimo coloritore. Girolamo Brusaferrero e Gaetano Zompini scolari di Niccolò si volsero anco a imitare il Ricci, e ne fecero uno stile misto, non senza qualche tratto di originalità. Il secondo ebbe onorevoli commissioni dalla corte di Spagna, pittor fecondo d'invenzioni e incisore di qualche merito»; Lanzi 1795-1796, vol. I, pp. 204-205. Nella riedizione dell'opera del 1809 Lanzi riprende alla lettera edizione precedente e aggiunge però le notizie relative ai figli di Bambini: «Nella *Guida* dello Zanetti leggonsi Giovanni e Stefano Bambini suoi figliuoli e verisimilmente suoi scolari; ma dallo stesso libro, e dall'altra maggiore opera ove gli tacque del tutto, congetturasi del poco lor nome»; Lanzi 1809, pp. 265-266. La presenza di due figli allievi di Niccolò, attivi nella sua bottega, è questione che meriterebbe di essere riconsiderata, soprattutto alla luce di un catalogo molto vario e complesso, nel quale, come già sottolineava Serena Romano, mi pare entrino ed escano dipinti di qualità molto diversa; cfr. Romano 1982, p. 85.

⁵¹ «Niccolò Bambini veneziano, cavaliere e pittore molto erudito nei fondamenti dell'arte, accurato nel disegno al pari di ogn'altro e prontissimo nell'operare, del che fanno ampia fede le molte pitture che si vedono di sua mano. È altresì una gran prova del suo spirito l'operare che egli fa presentemente in una età così avanzata, con tanta franchezza, intraprendendo e supplendo a opere tali, che rendono della soggezione ai giovani più focosi». Francesco Maria Niccolò Gabburri, *Vite*

Si può quindi concludere che fosse la «cognizione dell'obiettivo intellegibile», la capacità di invenzione colta, la dote maggiormente riconosciuta a Bambini e che forse lo rese un pittore leggermente anomalo rispetto a quanto si poteva aspettare un committente lontano da Venezia come Buonaccorsi che andava cercando i caratteri più tipici della pittura veneziana.

La sua prontezza è certamente anche alla base della commissione richiesta dalla famiglia Dolfin⁵² per il salone del loro palazzo di San Pantalon a Venezia, oggi aula magna dell'università Ca' Foscari.

Stando a quanto Bambini stesso avrebbe riferito allo scrittore inglese Edward Wright, infatti, il soffitto della sala al piano nobile sarebbe stato dipinto in soli quindici giorni, in una data intorno al 1710, mentre le quadrature sono riferibili al ferrarese Antonio Felice Ferrari⁵³.

Il confronto dell'affresco di Ca' Dolfin (fig. 7) con la tela del *Trionfo della Divina Sapienza* che Bambini pochi anni dopo realizzò su incarico di Dionisio Dolfin per il soffitto della biblioteca del palazzo patriarcale di Udine (fig. 8) rende la misura di quanto l'affresco veneziano sia stato danneggiato dai continui ritocchi subiti dal susseguirsi di interventi di restauro dovuti al deterioramento della pellicola pittorica⁵⁴.

Il programma iconografico di Ca' Dolfin, interpretato da tempo da Adriano Mariuz e precisato più recentemente da Monica Centanni e Valentina Conticelli, presentava l'allegoria di Venezia, coronata con scettro ed ermellino, sovrastata dalla Fama e circondata dalla Giustizia, dalla Pace e dalla Prudenza, doti a cui si accostavano le Arti e i simboli della famiglia, celebrata per le imprese politiche dei suoi membri, impegnati in Senato e a Costantinopoli⁵⁵.

Nelle cornici dove oggi sono gli specchi, come è noto, in origine erano state collocate dieci tele di Giambattista Tiepolo⁵⁶.

Per recuperare a pieno lo stretto legame che il committente aveva immaginato tra la decorazione ad affresco e le tele è stata molto utile una ricostruzione 3D

di pittori (ca.1730 - 1742), ms. Palatino E.B.9.5, I-IV, vol. IV [p. 1984 – IV – C_115V] consultato in <<http://grandtour.bncf.firenze.sbn.it/Gabburri/consultazione.html>>, 10.03.2018.

⁵² Dolfin 1912; Pedrocchi 1996.

⁵³ «The Floor of the Hall in this Palace, is of the lighter-colour'd Plaster and so well laid that it looks like one continued Marble. The Ceiling and Sides of it are painted in Fresco by the Cavalier Bambini, who was there with us, and told us he perform'd it in fifteen days»; Wright 1730, vol. 1, pp. 76-77. Discutono la datazione degli affreschi di Bambini: Pedrocchi 1996, p. 44; Fontana 1998, p. 116; Conticelli 2000.

⁵⁴ Il più recente restauro, condotto da Rossella Riscica della ditta Le3a architetti nel 2013-2014, purtroppo non è stato ancora pubblicato. Sulla decorazione del palazzo patriarcale di Udine cfr. Conticelli 1996; Venuto 2005.

⁵⁵ Mariuz 1981, Conticelli 1998, Centanni 1998, Radassao 1998, pp. 163-164, 221. Alcune figure del soffitto di Ca' Dolfin sono soluzioni già utilizzate da Bambini: l'Apollo, di Mercurio e del Tempo, per esempio, è praticamente identico a quello di Palazzo Albrizzi a Venezia datato 1700-1701; Aikema 1997, pp. 90-99; Radassao 1998, pp. 160-161, fig. 38.

⁵⁶ Fiocco 1931; Mariuz, Pavanello 1985; Knox 1991; Gemin, Pedrocchi 1992, pp. 252-257; Christiansen 1998; Pavanello 1999.

navigabile, realizzata con un gruppo di giovani ricercatori da me coordinato, basandosi sulle informazioni tratte dai dati di archivio⁵⁷. Da questa ricerca è stata successivamente sviluppata un'installazione multimediale in realtà mista, in cui grazie ai visori HoloLens Microsoft è possibile restituire l'originaria collocazione delle tele, lasciando contemporaneamente visibile al visitatore la decorazione reale delle pareti (fig. 10)⁵⁸. L'effetto complessivo (fig. 9), ormai perduto poiché le tele furono disperse sul mercato a metà Ottocento e oggi sono divise tra il Metropolitan Museum, il Kunsthistorisches museum di Vienna e il museo dell'Hermitage, torna così ad essere di grande efficacia⁵⁹. Gli *exempla* di virtù repubblicane rappresentate nei dipinti di Tiepolo si legano infatti strettamente alle figure allegoriche realizzate da Bambini nei monocromi posti sopra le tele, tanto da far pensare ad un programma iconografico unitario.

A questo si aggiunga che, secondo un inventario del 1771, l'allestimento era completato tende color «turchino» (non quel rosso pompeiano che purtroppo oggi vediamo nella sala), 10 «braccialetti» (lampadari da muro in vetro) posti tra una tela e l'altra (e non sotto gli specchi come attualmente) ma soprattutto dieci sculture, una per ciascun dipinto⁶⁰. Piuttosto che di sculture moderne, come fino ad ora ipotizzato, credo che si possa immaginare si trattasse di dieci sculture antiche, ritratti magari di quegli stessi imperatori raffigurati nelle tele, a cui, come ha ricostruito Sergio Marinelli, Tiepolo certamente amava ispirarsi⁶¹.

⁵⁷ Per la parte informatica il progetto si è avvalso della collaborazione del collega Giulio Pojana e del dottor Davide Vallotto. La ricerca storico-artistica è stata condotta dalle dottoresse Valeria Finocchi e Irene Tortolato.

⁵⁸ Per i dettagli sul progetto: <https://www.unive.it/pag/14024/?tx_news_pi1%5Bnews%5D=5005&tx_news_pi1%5Bcontroller%5D=News&tx_news_pi1%5Baction%5D=detail&cHash=a26bb19798450975f8ee10fe6c7f473c>.

⁵⁹ Scomparso nel 1798 senza eredi l'ultimo discendente della famiglia Dolfin il palazzo passò in eredità ad una sorella e da questa al nipote Gasparo Lippomano; per via ereditaria, nel 1854 arrivò in proprietà a Giovanni Querini Stampalia e quindi passò in proprietà alla omonima fondazione. Per pagare le tasse di successione la fondazione nel 1871 vendette il palazzo e il suo contenuto all'antiquario veneziano Moisé Michelangelo Guggenheim; attraverso Guggenheim le 10 tele di Tiepolo arrivarono al barone austriaco Eugenio Miller von Aichholz che le portò a Vienna, per poi rivenderle in differenti lotti sul mercato. Oggi sono divise tra Metropolitan Museum (3), Kunsthistorisches di Vienna (2) e Hermitage (5). Il palazzo, dopo diversi passaggi di proprietà, è stato acquistato dall'università Ca' Foscari nel 1955, è stato più volte restaurato. Per i passaggi di proprietà e le modifiche successive del palazzo cfr. Dazzi 1953-54; Mantoan, Quaino 2014, pp. 200-202, 221-225.

⁶⁰ ASVe, *Giudici di Petizon*, b. 467, n. 110, 27 novembre 1771, *Inventario dei mobili, Gioie, Argenti, Denaro ed altri effetti esistenti in Ca' Dolfin al tempo della morte del fu N.H. Bertucci Dolfin, seguita il 27 novembre 1771*. L'inventario è stato segnalato da Valentina Conticelli (Conticelli 1998, nota 43) che però riporta la data 1711 invece che 1771. In occasione delle ricerche per la ricostruzione 3D che qui presento è stato riletto da Valeria Finocchi e Irene Tortolato ampliando la ricerca sull'arredo e l'aspetto originario della sala. Durante le indagini e la campagna fotografica è stato inoltre possibile verificare la presenza dei ganci dei braccialetti collocati tra una cornice e l'altra, come anche rilevare le numerose manomissioni subite dagli affreschi nel tempo per la messa a norma della sala e per il suo utilizzo moderno.

⁶¹ Marinelli 1998.

Ci sono infine due ultimi dettagli su cui vorrei concludere perché mi pare connettano egregiamente la committenza Dolfin con quella Buonaccorsi.

Prima di tutto la costruzione delle finte architetture prospettiche con cui è ripensata la struttura dipinta della sala: si nota infatti come le quadrature di Antonio Felice Ferrari intendessero suggerire la presenza di un secondo piano, con un altro livello di galleria, dove si intravedono anche alcuni quadri⁶².

Mi sembra inoltre rimasto poco considerato un particolare del testamento dettato da Daniele III Dolfin il 30 aprile 1726 prima di partire alla volta di Costantinopoli: per la sala del palazzo di famiglia a Venezia raccomandava «Se Dio mi darà vita farò dipingere dalli più celebri pittori li quadri che sono nella medesima»⁶³.

Daniele III non tornò dalla sua missione in Oriente e con ogni probabilità il giovane fratello Daniele IV allora a Venezia modificò in parte questa volontà iniziale, assecondando la predilezione familiare per Tiepolo, che negli stessi anni stava affrescando il palazzo patriarcale di Udine per Dionisio Dolfin, conferendo a questo artista anche l'intera commissione per le dieci tele del palazzo di San Pantalon⁶⁴.

Riletto però nell'ottica di questo convegno, il dettaglio del testamento di Daniele III consente di affermare che lo spazio predisposto da Bambini e Ferrari, rimasto vuoto per diversi anni, dovesse costituire nel progetto originario una galleria dei più famosi pittori contemporanei; il salone di Ca' Dolfin in questo senso può essere assimilato a diversi altri contesti coevi, compresa la Galleria di Palazzo Buonaccorsi.

⁶² Si tratta di una soluzione che Ferrari ripete anche a palazzo Mascellari, ex Novelli a Ferrara. Su questo Righini 2015, pp. 167-175, in part. figg. 6 e 7.

⁶³ Il testamento è stato rintracciato da Valentina Conticelli e parzialmente pubblicato in Conticelli 1998, p. 231. Daniele III proseguiva le sue volontà, stabilendo: «Quando però il cielo mi chiamasse a sé prima di praticarlo, eccito li commissari a porvi la mano con la possibile solecitudine, per dare compimento a un'opera degna della loro attenzione e che accrescerà il decoro e l'ornamento della casa». Mi pare dunque evidente che alla data del testamento l'artista per la commissione delle tele non fosse ancora stato indicato. Considerato che Daniele III partì due mesi dopo, in assenza di altra documentazione mi sembra poco probabile che abbia scelto lui Tiepolo prima della partenza. Concorda con questa conclusione Zorzi 2006. Una sorta di omaggio postumo, ricordo di un rapporto privilegiato, potrebbe anche essere il ritratto di Daniele IV dipinto da Tiepolo e conservato presso la Querini Stappalia di Venezia; cfr. Pilo 1998. In ogni caso per lo scopo di questo contributo non è questione dirimente, sia perché in ogni caso è probabile che indipendentemente da chi effettuò la scelta, tutti i fratelli fossero a conoscenza del progetto, sia perché resta chiaro che il primo intento fosse quello di una galleria dei migliori pittori, come in uso in altri contesti geografici.

⁶⁴ Ancora discussa è la questione della datazione di entrambe queste due commissioni; le tele di Ca' Dolfin a Venezia sono concordemente datate tra il 1726 e il 1729 (data riportata su un cartiglio del dipinto con *Il trionfo di Mario*, oggi conservato al Metropolitan Museum); l'incarico udinese iniziò dalla decorazione del soffitto dello scalone del palazzo patriarcale nel 1726. Cfr. Menis 1995; Menis 1998; Pavanello 1999; Venuto 2005.

Riferimenti bibliografici / References

- Aikema B. (1997), "Il famoso Abondio". *Abbondio Stazio e la decorazione a stucco nei palazzi veneziani*, «Saggi e memorie di Storia dell'Arte», 21, pp. 85-122.
- Aikema B. (1986), *Nicolò Bambini e Giambattista Tiepolo nel salone di palazzo Sandi a Venezia*, «Arte veneta», 40, pp. 167-171.
- Arslan W. (1932), *Appunti su Magnasco, Sebastiano e Marco Ricci*, «Bollettino d'arte», XXVI, 5, pp. 209-220.
- Baldinucci F. (1681), *Vocabolario toscano dell' arte del disegno: nel quale si esplicano i propri termini e voci, non solo della Pittura, Scultura & Architettura, ma ancora di altre Arti a quelle subordinate, e che abbiano per fondamento il Disegno*, Firenze: Santi Franchi.
- Barroero L., Prospero Valenti Rodinò S., Schütze S., a cura di (2015), *Maratti e l'Europa*, Atti delle giornate di studio (Roma, Palazzo Altieri, Accademia Nazionale di San Luca, 11-12 novembre 2013) Roma: Campisano Editore.
- G. Barucca, A. Srappini, a cura di (2011), "Tutta per ordine dipinta". *La Galleria dell'Eneide di Palazzo Buonaccorsi a Macerata*, Urbino: Quattroventi.
- Bettagno A. (1983-84), *Anton Maria Zanetti the Elder*, «Center National Gallery of Art, Center for advanced study in the visual arts», n. 5, pp. 30-40.
- Bottari G.G. (1757-1773), *Raccolta di Lettere sulla Pittura, Scultura ed Architettura*, Roma: Pagliarini, 7 voll.
- Bozena Kowalczyk A. (2015), *Il "prezioso" manoscritto della collezione Bettagno. L' "Indice" della biblioteca di Anton Maria Zanetti*, in *Venezia Settecento. Studi in memoria di Alessandro Bettagno*, a cura di A. Bozena Kowalczyk, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 31-36.
- Centanni M. (1998), *Guerra e morte fraterna: il mito storico romano nelle tele di Giovambattista Tiepolo per i Dolfin*, in *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita*, Atti del convegno internazionale di studi (Venezia - Vicenza - Udine - Parigi, 29 ottobre - 4 novembre 1996) a cura di L. Puppi, Padova: Il Poligrafo, vol. I, pp. 267-275.
- Chiarini M. (1974), *Niccolò Cassana portraitist of the Florentine court*, «Apollo», C, pp. 234-239.
- Christiansen K. (1996), *Giambattista Tiepolo*, catalogo della mostra (Venezia, Museo del Settecento Veneziano, 6 settembre - 12 dicembre 1996, New York, Metropolitan Museum of Art, 24 gennaio - 27 aprile 1997), London: Thames and Hudson.
- Christiansen K., edited by (1998), *The Ca' Dolfin Tiepolos*, catalogue of the exhibition (Metropolitan Museum of Art), New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Cochin C.N. (1758), *Voyage d'Italie, ou, Recueil de notes sur les ouvrages de peinture & de sculpture, qu'on voit dans les principales villes d'Italie*, Paris: chez Ch. Ant. Jombert, 3 voll.

- Conticelli V. (1996), *Il cardinale e la città: strategie culturali e politiche nella committenza di Daniele Dolfin a Udine*, Tavagnacco (Udine): Arti Grafiche Friulane.
- Conticelli V. (1998), *Ca' Dolfin a San Pantalon: precisazioni sulla committenza e sul programma iconografico della "Magnifica Sala"*, in *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita*, Atti del convegno internazionale di studi (Venezia - Vicenza - Udine - Parigi, 29 ottobre – 4 novembre 1996) a cura di L. Puppi, Padova: Il Poligrafo, vol. I, pp. 231-237.
- Conticelli V. (2000), *Il ciclo pittorico di Ca' Dolfin*, «Prospettiva», 1, pp. 181-198.
- Craievich A. (2018), *La vita come opera d'arte. Anton Maria Zanetti e le sue collezioni*, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Rezzonico, 29 settembre 2018 – 7 gennaio 2019), Crocetta di Montello (TV): 2018.
- Curzi V. (2000), *Declino della fortuna della pittura veneta nelle Marche del Settecento*, in *Pittura veneta nelle Marche*, a cura di V. Curzi, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 283-305.
- Da Canal V. (1743 ca), *Della maniera di dipingere moderno*, in «Mercurio filosofico, letterario e poetico», p. 11 e ss.
- D'Arcais F. (1967), *Una villa affrescata dal Bambini*, «Arte veneta», 21, pp. 144-155.
- Dazzi M.T. (1953-54), *Due "procuratori" della Querini: le tele Dolfin del Tiepolo e il fisco*, «Atti Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», 112, pp. 41-50.
- De Boni F. (1840), *Biografia degli artisti*, Venezia: Tipi Del Gondoliere.
- Delaplanche J. (2014), *Un tableau n'est pas qu'une image: la reconnaissance de la matière de la peinture en France au XVIIIe siècle*, Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- Delorenzi P. (2013), *Il "Compendio" di Alessandro Longhi nella storiografia artistica veneziana*, «Ateneo veneto», CC, pp. 333-342.
- Dolfin B.G. (1912), *I Dolfin (Delfino) patrizi veneziani nella storia di Venezia dall'anno 452 al 1910*, Belluno: Premiata topografia commerciale.
- Fiocco G. (1931), *The Castiglioni Tiepolos at Vienna*, «The Burlington magazine», 58, pp. 168-174.
- Fogolari G. (1937), *Le lettere pittoriche del Gran Principe Ferdinando di Toscana a Nicolò Cassana*, «Rivista del Regio Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte», VI, 1-2, pp. 145-186.
- Fontana V. (1998), *Dal Portego al Salone: Proporzioni e armonie dell'architettura civile veneziana fra Sei e Settecento*, in *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita*, Atti del convegno internazionale di studi (Venezia - Vicenza - Udine - Parigi, 29 ottobre – 4 novembre 1996) a cura di L. Puppi, Padova: Il Poligrafo, pp. 115-123.
- Forestiere *Illuminato intorno le cose più rare, e curiose, antiche e moderne della città di Venezia e dell'isole circonvicine* (1740), Venezia: Giambattista Albrizzi.

- Frascarelli D., Testa L. (2004), *La casa dell'eretico. Arte e cultura nella quadreria romana di Pietro Gabrielli (1660-1734) a Palazzo Taverna di Montegiordano*, Roma: Istituto Nazionale di Studi Romani.
- Gauna C. (2011), *Documentazione, selezione e "cambiamento" dello stile: il metodo di Lanzi dai Taccuini di viaggio alla Storia pittorica*, in *Viaggi e coscienza patrimoniale. Aubin-Louis Millin (1759-1818) tra Francia e Italia*, Atti del convegno internazionale (Parigi 27-28 novembre, Roma 12-13 dicembre 2008), a cura di A.M. D'Achille *et al.*, Roma: Campisano, pp. 59-71.
- Gemin M., Pedrocco F. (1992), *Giambattista Tiepolo. I dipinti. Opera completa*, Venezia: Arsenale.
- Haskell F. (1963), *Patrons and painters. A study in the relations between Italian art and society in the age of the baroque*, London: Chatto & Windus.
- Ivanoff N. (1963), *Nicolò Bambini*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. 5, *ad vocem*.
- Ivanoff N. (1967), *Charles-Nicolas Cochin et la peinture vénitienne*, «L'Information d'histoire de l'art», 11, pp. 93-105.
- Knox G. (1991), *Tiepolo triumphant: the Roman history cycles of Ca' Dolfin*, «Apollo», CXXXIV, 357, pp. 301-310.
- Lanzi L. (1795-1796), *Storia pittorica della Italia*, Bassano: Remondini, 3 voll.
- Lanzi L. (1809), *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, Bassano: Remondini, 6 voll.
- Levi D. (1987), *Luigi Lanzi. Viaggio nel Veneto*, Firenze: Studio per Edizioni Sciolte.
- Longhi A. (1762), *Compendio delle Vite de' Pittori Veneziani storici più rinomati del presente secolo con suoi ritratti tratti dal naturale delineati ed incise da Alessandro Longhi Veneziano*, Venezia: presso l'Autore.
- Lovisa D. (1720c), *Gran Teatro di Venezia ovvero raccolta delle principali vedute e pitture che in essa si contengono diviso in due tomi*, Venezia: s.e.
- Mantoan D., Quaino O., a cura di (2014), *Ca' Dolfin e i Cadolfniani. Storia di un collegio universitario a Venezia*, Venezia: Edizioni Ca' Foscari.
- Mariette P.J. (1853-1860), *Abecedario de P. J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes: ouvrage publié d'après les manuscrits autographes, conservés au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Impériale annoté par Ph. de Chennevières et A. de Montaiglon*, Paris: Dumoulin, 6 voll.
- Marinelli S. (1998), *Vicende veronesi di Giambattista Tiepolo*, in *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita*, Atti del convegno internazionale di studi (Venezia - Vicenza - Udine - Parigi, 29 ottobre - 4 novembre 1996) a cura di L. Puppi, Padova: Il Poligrafo, vol. I, pp. 43-46.
- Mariuz A. (1981), *La 'Magnifica Sala' di Palazzo Dolfin a Venezia, gli affreschi di Nicolò Bambini e Antonio Felice Ferrari*, «Arte veneta», 35, pp. 182-186.
- Mariuz A., Pavanello G. (1985), *I primi affreschi di Giambattista Tiepolo*, «Arte veneta», 39, pp. 101-113.

- Martinelli D. (1684), *Il ritratto di Venezia diviso in due parti*, Venezia: Gio. Giacomo Hertz.
- Martini E. (1982), *La pittura del Settecento veneto*, Udine: Istituto per l'Enciclopedia del Friuli Venezia Giulia.
- Matile M., Craievich A., Scheck I. (2016), *Della grafica veneziana: das Zeitalter Anton Maria Zanettis (1680-1767)*, Petersberg: Michael Imhof Verlag.
- Menis G.C. (1995), *Il Patriarca e Tiepolo. Guida breve al museo diocesano e gallerie del Tiepolo nel palazzo patriarcale di Udine*, Tavagnacco (Udine): Arti grafiche friulane.
- Menis G.C. (1998), *Il progetto iconografico e la committenza del ciclo tiepolesco nel palazzo patriarcale di Udine*, in *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita*, Atti del convegno internazionale di studi (Venezia - Vicenza - Udine - Parigi, 29 ottobre – 4 novembre 1996) a cura di L. Puppi, Padova: Il Poligrafo, vol. 1, pp. 277-281.
- Michel C. (1987), *Charles-Nicolas Cochin et le livre illustré au XVIIIe siècle*, Genève: Droz.
- Michel C. (1993), *Charles-Nicolas Cochin et l'art des lumières*, Rome: De Boccard.
- Migliorini M. (2000), *Pittori in tribunale. Un processo per copie e falsi alla fine del Seicento*, Ilisso: Nuoro.
- Moretti L. (1973), *La data degli apostoli della chiesa di San Stae*, «Arte veneta», 27, pp. 318-320.
- Moretti L. (1995), *La chiesa di San Stae*, in *Splendori del Settecento veneziano*, catalogo della mostra (Venezia, Museo del Settecento Veneziano - Ca'Rezzonico, Gallerie dell'Accademia, Palazzo Mocenigo, 26 maggio – 30 luglio 1995), a cura di G. Nepi Scirè, G. Romanelli, Milano: Electa, pp. 553-567.
- Moschini G. (1806-1808), *Della letteratura veneziana del secolo XVIII fino a' nostri giorni*, Venezia: Stamperia Palese, 4 voll.
- Moschini G. (1815), *Guida per la città di Venezia all' amico delle belle arti*, Venezia: Alvisopoli.
- Nacamulli F. (1987), *Notizie su alcuni pittori operanti a Venezia nella seconda metà del Seicento*, «Arte veneta», 41, pp. 184-188.
- Olivato L. (1974), *Provvedimenti della Repubblica veneta per la salvaguardia del patrimonio pittorico nei secoli XVII e XVIII*, «Memorie Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», XXXVII, 1 (numero monografico).
- Orlandi P.A., Guarienti P. (1753), *Abecedario pittorico del m.r.p. Pellegrino Antonio Orlandi bolognese contenente le notizie de' professori di pittura, scultura, ed architettura in questa edizione corretto e notabilmente di nuove notizie accresciuto da Pietro Guarienti*, Venezia: Giambattista Pasquali.
- Paoletti E. (1837), *Il fiore di Venezia ossia, I quadri, i monumenti, le vedute ed i costumi veneziani*, Venezia: Tomaso Fontana.
- Pasian A. (2015), *La scuola del nudo: dagli studi dei pittori alle sale dell'Accademia*,

- in *L'Accademia di Belle Arti di Venezia. Il Settecento*, a cura di G. Pavanello, Padova: Antiga edizioni, vol. 1, pp. 287-309.
- Pavanello G. (1999), *Il Tiepolo e il suo tempo: la committenza dei Dolfin*, in *Arte in Friuli Venezia Giulia*, a cura di G. Fiaccadori, Udine: Magnus, pp. 270-293.
- Pedrocco (1996), *Appunti per una storia del mecenatismo artistico della famiglia Dolfin, in Splendori di una dinastia. L'eredità europea dei Manin e dei Dolfin*, catalogo della mostra (Villa Manin di Passariano, Codroipo (Udine), 28 settembre 1996 – 6 gennaio 1997), a cura di G. Ganzer, Milano: Electa, pp. 43-50.
- Piergusi S. (2004), *Il programma sacrificato ai pittori: le gallerie La Vrillière (Parigi, 1635 - 1660), Spada (Roma, 1698 - 1705) e Buonaccorsi (Macerata, 1710 - 1717)*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», 28, pp. 129-168.
- Pilo G.M. (1998), *Giovan Battista Tiepolo: per una datazione probabile del ritratto del procuratore e provveditore generale da mar Daniele IV Dolfin*, «Arte documento», 12, pp. 122-129.
- Radassao R. (1998), *Nicolò Bambini "pittore pronto spedito e universale"*, «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 22, pp. 131-287.
- Righini D. (2015), *L'attività ferrarese di Antonio Felice Ferrari*, in *Prospettiva, luce e colore nell'illusionismo architettonico. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, a cura di S. Bertocci, F. Farneti, Roma: Artemide, pp. 167-175.
- Roettgen S. (2016), *Allievi, seguaci, imitatori e avversari: l'impronta marattesca nella pittura romana del Settecento e il suo tramonto*, in *Maratti e la sua fortuna*, a cura di S. Ebert-Schifferer, S. Prospero Valenti Rodinò, Roma: Campisano, pp. 11-25.
- Romano S. (1982), *Palazzi veneziani: scoperte. Un ciclo di Niccolò Bambini nel palazzetto Zane a Venezia*, «Ricerche di storia dell'arte», 17, pp. 85-90.
- Rossi P. (1996), *Lavori settecenteschi a Palazzo Ducale nella Sala delle Quattro Porte*, «Arte veneta», 49, pp. 107-119.
- Sohm P.L. (1991), *Pittoresco. Marco Boschini, his critics, and their critiques of painterly brushwork in seventeenth and eighteenth century Italy*, Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Temanza T. (1963), *Zibaldon de' Memorie storiche appartenenti a' professori di Belle Arti del disegno*, ed. a cura di N. Ivanoff, Firenze: Olschki Editore.
- Venuto F. (2005), *Il complesso patriarcale di Udine nel Settecento: alla ricerca dell'unità ideale e compositiva*, «Memorie storiche forogiuliesi», 85, pp. 121-200.
- Wright E. (1730), *Some observations made in travelling through France, Italy, &c. in the years 1720, 1721 and 1722*, London: T. Ward and E. Wicksteed.
- Zanetti A.M. (1733), *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e isole circonvicine, o sia rinnovazione delle Ricche Minere di Marco Boschini colla aggiunta di tutte le opere, che uscirono dal 1674 sino al presente 1733*, Venezia: Pietro Bassaglia.

- Zanetti A.M. (1771), *Della pittura veneziana e delle Opere Pubbliche de' veneziani maestri. Libri V*, Venezia: Giambattista Albrizzi.
- Zanotti G. (1739), *Storia Dell'Accademia Clementina di Bologna aggregata all'Istituto delle scienze e dell'arti*, Bologna: Lelio Della Volpe, 2 voll.
- Zava Boccazzi F. (1978-79), *Nicolò Cassana a Venezia*, «Atti Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti», CXXXVII, pp. 611-634.
- Zava Boccazzi F. (1999), «*Istantanee familiari*» di Nicolò Cassana, «Arte documento», 13, pp. 228-235.
- Zorzi A. (2006), *L'Olimpo sul soffitto. I due Tiepolo tra Venezia e l'Europa*, Milano: Mondadori.

Appendice

Fig. 1. Nicolò Bambini, *Enea racconta a Didone la fine di Troia*, olio su tela, cm 300x300, Macerata, Palazzo Buonaccorsi



Fig. 2. Nicolò Bambini, *Mosè che schiaccia la corona del faraone*, olio su tela, cm 168x290, Venezia, Collezioni I.R.E.

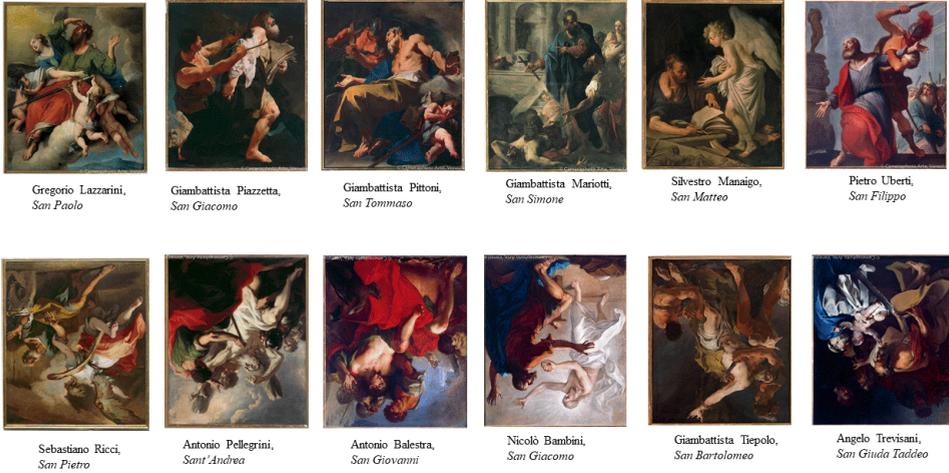


Fig. 3. Ipotesi di ricostruzione dell’allestimento originario delle tele con gli Apostoli collocate nella navata centrale della chiesa di San Stae



Fig. 4. Ritratto inciso di Nicolò Bambini, in *Compendio delle Vite de’ Pittori Veneziani storici più rinomati del presente secolo con suoi ritratti tratti dal naturale delineati ed incise da Alessandro Longhi Veneziano*, Venezia: presso l’Autore, 1762



Fig. 5. Jacopo Tintoretto, *San Rocco che risana gli appestati*, olio su tela, cm 307×673, Venezia, chiesa di San Rocco



Fig. 6. Carlo Saraceni, *Estasi di San Francesco*, olio su tela, cm 181×115, Venezia, chiesa del Redentore



Fig. 7. Nicolò Bambini, *Apoteosi di Venezia e della famiglia Dolfin*, Venezia, Ca' Dolfin



Fig. 8. Nicolò Bambini, *Trionfo della Divina Sapienza*, olio su tela, Udine, Palazzo Patriarcale

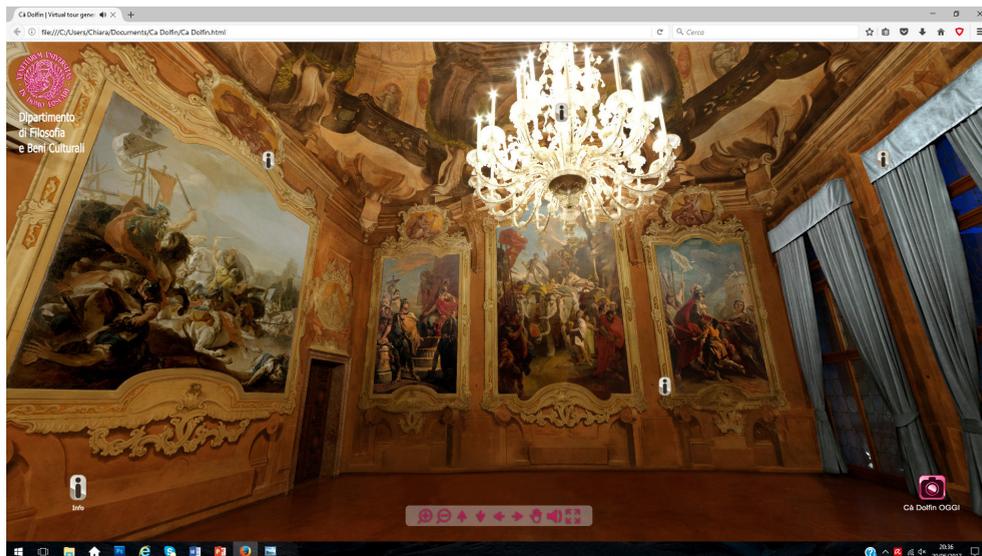


Fig. 9. Ricostruzione virtuale 3D dell'allestimento di Ca' Dolfin intorno al 1729



Fig. 10. Visione in realtà mista della sala di Ca' Dolfin

JOURNAL OF THE SECTION OF CULTURAL HERITAGE
Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

Direttore / Editor
Massimo Montella

Texts by

Gianpaolo Angelini, Giuseppe Capriotti, Rosanna Cioffi, Francesca Coltrinari, Valter Curzi, Paolo Delorenzi, Valentina Fiore, Giulia Iseppi, Roberto Carmine Leardi, Rodolfo Maffeis, Sergio Marinelli, Susanne Adina Meyer, Angelo Maria Monaco, Désirée Monsees, Paolo Pastres, Alberto Pavan, Arianna Petracchia, Chiara Piva, Cecilia Prete, Massimiliano Rossi, Sara Rulli, Laura Stagno, Christina Strunck, Andrea Torre

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/index>

eum edizioni università di macerata



ISSN 2039-2362
ISBN 978-88-6056-586-0

Euro 25,00