

ren Künstlerbildnisse — ebenfalls in Malerei und Graphik — vorangestellt. Ein in Quellen und Sekundärliteratur unterteiltes Literaturverzeichnis und ein ausführliches Register runden den positiven Gesamteindruck von diesem er-

sten Band der Reihe *Ars Iberica* ab, der viel von den weiteren Publikationen der Carl Justi-Vereinigung erwarten läßt.

Felix Scheffler

MASSIMO GEMIN, FILIPPO PEDROCCO

## Giambattista Tiepolo. I dipinti. Opera completa

Venise, *Arsenale editrice*, 1993. 550 pp., 142 pl. couleurs et près de 600 illustrations noir et blanc

Cet ouvrage est le quatrième catalogue de l'œuvre peint de Giambattista Tiepolo qui ait jamais été dressé.

Venant après les premières monographies de Henry de Chennevières (*Les Tiepolo*, Paris, 1898) et de Pompeo Molmenti (*G.B. Tiepolo, la sua vita e le sue opere*, Milan, 1909; réédition, Paris, 1911), le remarquable ouvrage d'Eduard Sack (*Giambattista und Giandomenico Tiepolo. Ihr Leben und ihre Werke*, Hambourg, 1910) répertoriait quelques 628 peintures de l'artiste classées par lieux de conservation mais il fallut attendre plus d'un demi-siècle pour voir paraître les volumes d'ambition comparable de Morassi (1962) et Pallucchini (1968). Après une introduction générale sur sa vie et son œuvre (Antonio Morassi, *Tiepolo*, Londres, 1955), le résultat de plusieurs décennies d'étude de la carrière de Tiepolo, le livre de Morassi (*A complete catalogue of the paintings of Giambattista Tiepolo*, Londres, 1962) était à la fois le plus complet jamais publié sur l'artiste et le plus décevant. Ordonnant selon un classement topographique plus de 1200 peintures revenant à Tiepolo ou lui ayant été attribuées, illustré de plus de 400 reproductions classées par sujets, cet ouvrage d'usage difficile rendait très imparfaitement compte de la carrière du peintre. Dépourvu d'index (cet instrument a cependant été fourni par Jean Cailleux sous forme d'un supplément

au *Burlington Magazine*, CV, juillet 1963, pp. i-xii), il ne donnait pour chaque tableau que des références minimales et des localisations souvent incertaines; avec des renvois très incomplets à la littérature antérieure et sans justifications des datations avancées, la monographie de Morassi ne fournissait, somme toute, qu'une synthèse très fragmentaire des connaissances sur le peintre. Un peu plus tard, le livre d'Anna Pallucchini paru dans la collection des »Classici dell'arte« de Rizzoli était à bien des égards beaucoup plus satisfaisant, même s'il donnait des reproductions sous forme de vignettes et retenait trop souvent, sans les discuter, les datations avancées par Morassi (Anna Pallucchini, présentation de Guido Piovene, *L'opera completa di Giambattista Tiepolo*, Milan, 1968; une traduction française parue en 1990 – Yves Bonnefoy, Anna Pallucchini et Joséphine Le Foll, *Tout l'œuvre peint de Tiepolo*, Paris, 1990 – comporte un certain nombre de compléments, en particulier pour les localisations).

Depuis 1968, un grand nombre d'études parues sous forme d'article, de catalogues d'exposition consacrées en particulier aux dessins, mais aussi deux importantes monographies sur le peintre (Michael Levey, *Giambattista Tiepolo*, New Haven-Londres, 1988; William L. Barcham, *The religious paintings of Giambattista Tiepolo*, Oxford, 1989), ont permis

aux auteurs, Massimo Gemin pour l'introduction générale, Filippo Pedrocchi pour le catalogue raisonné, de rédiger une synthèse entièrement nouvelle sur la carrière de Giambattista Tiepolo (deux livres plus récents de Georges Brunel, *Tiepolo*, Paris, 1991, et W. L. Barcham, *Giambattista Tiepolo*, Londres, 1992, n'ont pas été pris en compte). Illustrée d'excellentes reproductions en couleurs et comportant des schémas indiquant la répartition d'origine des différents éléments des grands cycles dispersés, la première partie est divisée en chapitres qui développent et complètent les monographies antérieures selon un plan chronologique (*La formation et l'activité de jeunesse, 1710-1729; La première maturité, 1729-1737; La grande décoration, 1737-1750; Wurzburg, 1750-1753; La dernière décennie italienne, 1753-1762; Tiepolo en Espagne, 1762-1770*). Les éléments biographiques sont mêlés aux discussions stylistiques et les tableaux de chevalets les plus significatifs sont évoqués non loin des grands décors. Une grande importance est attachée aux commanditaires et des rectifications conséquentes sont souvent apportées à des questions d'iconographie. Donnant une présentation renouvelée des débuts de Tiepolo, en mettant opportunément l'accent sur l'importance de Gregorio Lazzarini au cours de ces années, cet essai introductif constitue une excellente synthèse des connaissances disponibles sur l'œuvre de l'artiste; tout au plus peut-on déplorer l'absence d'une chronologie tenant compte des découvertes documentaires les plus récentes. Enfin, des chapitres complémentaires relatifs aux méthodes de travail de l'artiste, traitant en particulier du rôle joué par ses dessins et de leurs relations avec les esquisses peintes, ou à son atelier et à sa fortune critique, auraient pu utilement compléter le propos.

Pour le catalogue des peintures retenues autographes, les œuvres sont classées selon l'ordre chronologique, les différents cycles faisant l'objet de paragraphes introductifs précédant

les notices proprement dites. Donnant éléments de provenance et discussions des opinions antérieures ou précisions iconographiques, celles-ci sont accompagnées de références bibliographiques complètes qui ne permettent cependant pas de savoir dans quelles publications ces œuvres étaient reproduites. Par ailleurs, si l'auteur s'est attaché à discuter le statut des diverses répliques de compositions retenues autographes, les estampes qui les reproduisent ne sont pas signalées de manière systématique, en particulier celles de Giandomenico Tiepolo, et encore moins les dessins qui ont pu être mis en rapport avec ces compositions peintes; il est vrai qu'à l'exception de l'ouvrage récent de George Knox (*Giambattista Tiepolo. A study and catalogue raisonné of the chalk drawings*, Oxford, 1980), l'énorme production graphique de Giambattista n'a fait l'objet d'aucune étude d'ensemble depuis la tentative de D. F. von Hadeln (*Handzeichnungen von G.B. Tiepolo*, Munich, 1927), et les relations entre dessins à la plume et compositions peintes sont souvent délicates à préciser dans le cas de Tiepolo.

Avec 539 numéros, dont de nombreux multiples, ce catalogue ajoute quelques inédits dont les attributions semblent généralement convaincantes (n°s 24, 71, 129, 186, 204, 240, 245-246, 408, 539). Quelques tableaux n'ont pu être reproduits, soit qu'ils aient disparu, soit que leur localisations actuelles aient échappé aux auteurs qui ont dû se contenter de celles données par Morassi (n°s 12, 105, 111, 178, 223, 355, 429, 458a, 463, 464); on trouvera en annexe un certain nombre de précisions de cet ordre, qui s'ajoutent à celles figurant dans un compte rendu déjà paru de ce catalogue (Catherine Whistler dans *The Burlington Magazine*, CXXXVII, 1995, pp. 625-626), mais aussi dans l'excellente publication accompagnant l'exposition organisée en 1993 par Beverly L. Brown (*Giambattista Tiepolo. Master of the oil sketch*, cat. exp. Fort Worth, Kimbell Art Museum, 1993; voir également le compte rendu par C. Whistler, *The Burlington*

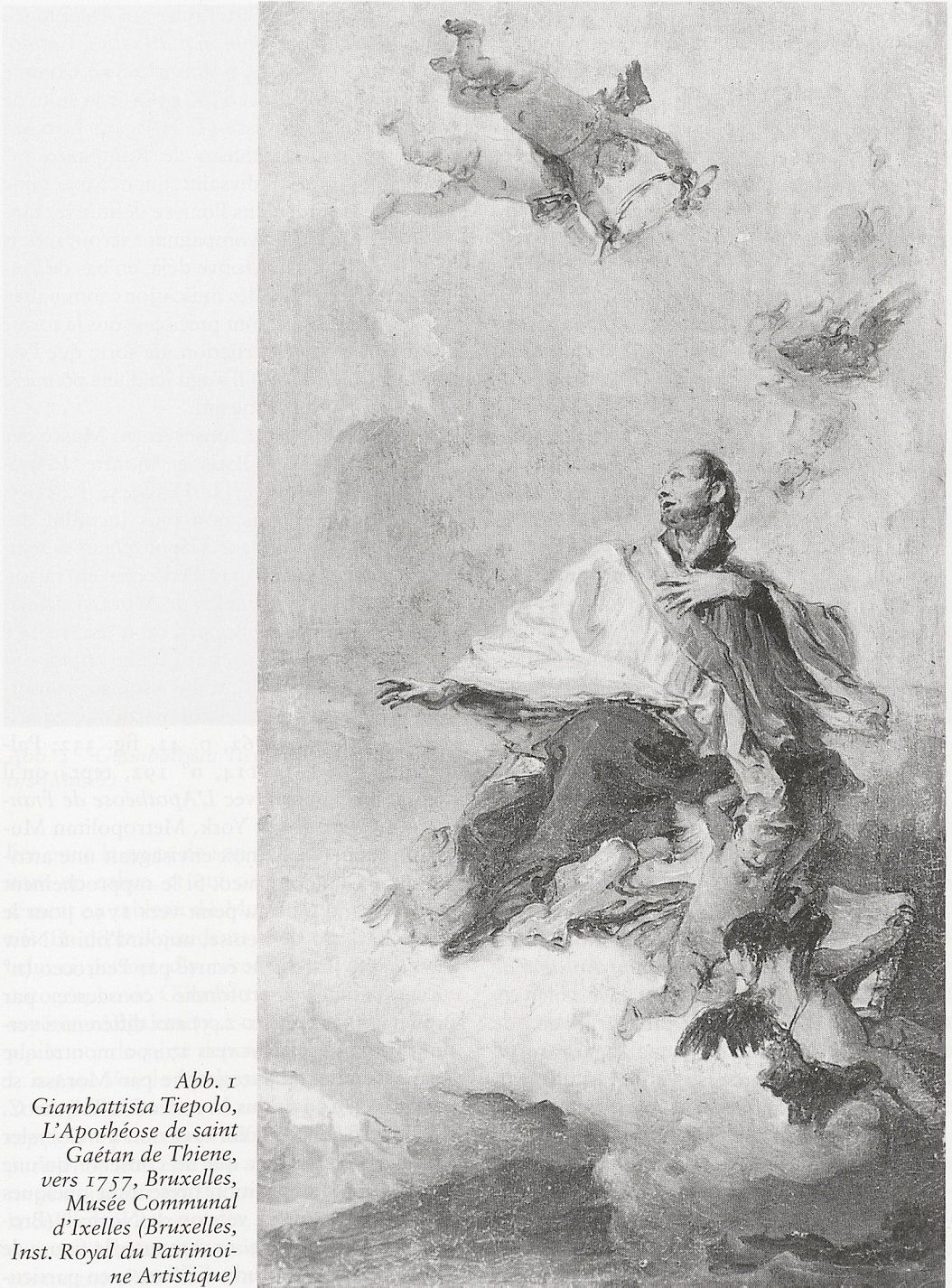


Abb. 1  
 Giambattista Tiepolo,  
 L'Apothéose de saint  
 Gaétan de Thiene,  
 vers 1757, Bruxelles,  
 Musée Communal  
 d'Ixelles (Bruxelles,  
 Inst. Royal du Patrimoine  
 Artistique)

*Magazine*, CXXXV, 1993, pp. 857-859). Le catalogue des œuvres retenues autographes est complété par une section d'attributions rejetées (74 numéros, 39 reproduits), qui aurait certainement pu être plus importante, et dans laquelle différentes *Têtes de caractères* en rapport avec des compositions de Giambattista gravées par Giandomenico ont peut-être été un peu trop rapidement rejetées (voir en particulier les n°s 45, 51 et 67). Enfin, l'ouvrage comporte un index complet, ainsi qu'une bibliographie qui est la plus importante disponible sur le peintre; on peut toutefois déplorer que ce catalogue ne comporte pas de tables de concordance avec les précédents catalogues de Morassi et Pallucchini, le premier donnant, malgré ses défauts de conception, un important «matériel» qui n'a pas toujours été pris en compte ici. Mais en dépit de ces quelques reproches, il ne fait aucun doute que l'important ouvrage de Gemin et Pedrocco sera désormais le catalogue de référence sur l'œuvre peinte de Giambattista Tiepolo.

Trois tableaux non reproduits dans ce volume mais qui auraient pu y figurer méritent ici d'être signalés. Parmi les œuvres autographes de Giambattista qui n'avaient pu être localisées, on peut donner la photographie (*Abb. 1*) de l'esquisse de *L'Apothéose de saint Gaétan de Thiene* peinte vers 1757 pour l'église de Rampazzo, près de Vicence. Cette œuvre n'a pas été reproduite depuis l'ouvrage de Chennevières (1898, pp. 93, 109), qui la signalait dans la collection Schwitter à Paris, en l'identifiant comme une *Glorification de saint Antoine de Padoue*; si Morassi (1962, p. 43) avait bien reconnu son rapport avec le tableau d'autel de Rampazzo révélé peu de temps auparavant, il ignorait son lieu de conservation et indiquait seulement son passage dans la collection Blumenthal, à Paris, en 1886. En fait, cette esquisse est passée dès 1895 dans les collections du Musée Communal d'Ixelles, à Bruxelles, à la suite du legs consenti par Léon Gauchez, en souvenir de son grand-père Joseph-Benoît Willems, un amateur dont le nom n'était pas

encore entré dans la littérature sur Tiepolo (E. Meunier, *Musée Communal d'Ixelles. Catalogue*, Bruxelles, 1921, p. 68, n° 689). Comme l'a bien relevé Pedrocco (n° 458a) à la suite de Morassi, cette esquisse (T. H. 0,48; L. 0,26) diffère du grand tableau de Rampazzo (n° 458) par la position du saint, qui occupera une place plus grande dans l'œuvre définitive, tandis que les anges l'accompagnant seront moins nombreux; mais on trouve déjà, en bas de l'esquisse de Bruxelles, des indications sommaires d'un paysage, qui seront précisées sous la forme d'une église en construction, de sorte que l'on peut bien admettre qu'il s'agit ici d'une première idée pour le grand tableau.

Le second tableau est conservée au Musée des Arts Décoratifs de Paris et montre *L'Apothéose d'un guerrier* (T. H. 0,45; L. 0,65; *Abb. 2*). Il n'est pas non plus inconnu des précédents ouvrages sur Tiepolo, mais il semble avoir été écarté par Pedrocco en raison des opinions défavorables de Morassi (1962, p. 39) et de Knox (1980, p. 313, n° P. 210). Le premier n'y voyait en effet qu'une copie, par un suiveur de Tiepolo, d'une esquisse conservée alors dans une collection particulière parisienne (Morassi, 1962, p. 42, fig. 332; Pallucchini, 1968, p. 114, n° 192, repr.) qu'il mettait en rapport avec *L'Apothéose de Francesco Barbaro* (New York, Metropolitan Museum), tandis que Knox envisageait une attribution à Giandomenico. Si le rapprochement avec le grand tableau peint vers 1750 pour le Palais Barbaro de Venise, aujourd'hui à New York, a été justement écarté par Pedrocco (n° 344), l'étude approfondie consacrée par Brown (1993, pp. 242-245) aux différentes versions de ce sujet peint vers 1745 a montré que l'esquisse retenue autographe par Morassi se trouvait en 1993 dans la collection Edythe C. Acquavella de New York, et non au Chrysler Museum de Norfolk qui ne conserve qu'une copie d'une composition présentant quelques variantes. De fait, la version de Norfolk (Brown, 1993, p. 244, fig. 111) montre la figure de la Foi avec une attitude différente, en particu-



Abb. 2 Giambattista Tiepolo, *L'Apothéose d'un guerrier*, vers 1745, Paris, Musée des Arts Décoratifs (Musée)

lier pour le geste de son bras droit, plié et tenant un calice, et qui correspond plus précisément au tableau du Musée des Arts Décoratifs. En dépit d'accidents anciens, la qualité de celui-ci permet d'y reconnaître une esquisse autographe de Giambattista, d'une exécution supérieure également à celle d'un autre exemplaire non localisé depuis 1962 (T. H. 0,520, L. 0,699. Voir le catalogue de la vente de New York, Parke-Bernet, 28 novembre 1962, n° 25, repr.); on peut donc admettre que la version parisienne doit être une seconde esquisse pour un plafond disparu. Comme pour le tableau de la collection Acquavella, on y voit un guerrier couronné de lauriers assis sur des nuages et accompagné d'un lion symbolisant Venise, au-

quel font face diverses figures allégoriques de Vertus: la Foi et, vraisemblablement, l'Espérance et la Charité. Avec son aspect plafonnant, la composition ovale, cantonnée d'écoinçons à caissons, semble bien correspondre à un projet de décor; on ne peut, cependant, être certain qu'elle est bien en rapport avec un plafond représentant *L'apothéose du doge Francesco Morosini* qui fut retiré du palais Morosini du Campo Santo Stefano de Venise en 1894 et n'a pas réapparu depuis.

Le troisième tableau, enfin, une *Assomption de la Vierge* (T. H. 1,17; L. 0,97. Abb. 3-4), semble avoir en grande partie échappé à la littérature sur Tiepolo et son attribution à l'artiste est présentée ici avec une grande prudence.



Abb. 3  
Giambattista Tiepolo (?),  
*L'Assomption de la Vierge*,  
vers 1730-1735.  
Rodez, Musée des  
Beaux-Arts (Louvre)

Présente sur le marché de l'art parisien dans les années 1940, cette œuvre a été affectée au Musée du Louvre en 1952, au titre de la Récupération artistique en Allemagne. Déposée au musée des Beaux-Arts de Rodez en 1969, en ayant entre temps reçue une attribution à Gian Antonio Guardi, elle a depuis figuré en 1971 à l'exposition *Venise au XVIIIe siècle* (Paris, Musée de l'Orangerie, 1971, n° 330, repr., notice de Pierre Rosenberg), cette fois comme « anonyme vénitien du XVIIIe siècle ». C'est cependant bien à Giambattista Tiepolo que semble revenir cette *Assomption de la*

*Vierge*, dont la composition s'apparente à celle du grand tableau de même sujet peint vers 1734 pour l'église de l'Aracoeli de Vicence (Vicence, Museo Civico. Pedrocchi, n° 175). Elle en diffère cependant par la position de la Vierge, qui tient ici les bras écartés, dans un geste d'acceptation. Les pieds reposant sur un croissant de lune et nimbée d'étoiles, foulant aux pieds le serpent de l'hérésie qui symbolise également le péché originel, elle regarde vers le ciel tandis que le globe terrestre évoque l'étendue de son message divin. Si la facture semble pouvoir correspondre à une exécution vers



Abb. 4  
Giambattista Tiepolo (?),  
*L'Assomption de la Vierge*.  
Détail, vers 1730-1735.  
Rodez, Musée des  
Beaux-Arts (Louvre)

1730-1735, soit à une date voisine de celle du tableau de Vicence, la répartition des figures et la conception d'ensemble sont également proches. Pourtant, le caractère achevé de ce tableau, et ses dimensions bien supérieures à celles de l'esquisse du musée d'Amiens (Pedrocco, n° 175a), ne permettent pas de conclure trop rapidement à un lien avec le grand tableau; il pourrait donc s'agir d'une nouvelle version d'un sujet auquel Tiepolo ne devait revenir que beaucoup plus tard, lors de son séjour espagnol.

Annexe: Compléments au catalogue raisonné des peintures:

n° 33. *Diane et Actéon*

Passé en vente à New York, Christie's, 12 janvier 1996, n° 138.

n°s 49-50. *Chasseur au cerf; Chasseur à cheval*

A présent conservés dans les collections de la Cassa di Risparmio per le Provincie Lombarde de Milan. Une copie du n° 50 est passée en vente à Paris, Palais Galliera, 7 décembre 1967, n° 157 (T. H. 1,87; L. 1,26).

n° 57. *Le suicide d'Ajax Télamon*

Passé en vente à New York, Christie's, 12 janvier 1996, n° 139.

n° 98. *Apelle et Campaspe*, Londres, collection particulière

La thèse d'une datation antérieure à celle de l'autre version (n° 97, Montréal, Musée des Beaux-Arts) a été défendue en particulier par T. Pignatti, «Clues to Tiepolo's youth; Les trois versions d'Apelle et Campaspe par Tiepolo», *M. Musée des Beaux-Arts de Montréal*, III, n° 3, 1971, pp. 6-12.

n° 142a. *La prédication de saint Jean-Baptiste*, Milan, collection Treccani

Une copie d'atelier de cette esquisse de la fresque de la chapelle Colleoni est à Bergame, Accademia Carrara (T. H. 0,31; L. 0,44. F. Rossi, *Accademia Carrara, 2. catalogo dei dipinti sec. XVII-XVIII*, Bergame, 1989, p. 240, n° 461, repr.).

n° 143. *Le baptême du Christ*, Bergame, chapelle Colleoni

Une grande toile sur ce sujet, manifestement une dérivation d'après le *bozzetto* de Chicago (n° 143a), figurait au début de ce siècle dans la collection Isolami de Bologne (T. H. 1,24; L. 1,63. Paris, vente Galerie Georges Petit, 28 mai 1909, n° 93). Une autre copie d'atelier de la même esquisse est à Bergame, Accademia Carrara (T. H. 0,31; L. 0,42. Rossi, *op. cit.*, 1989, p. 240, n° 460, repr.).

n° 145. *Rebecca au puits*, New York, collection Corsini

L'autre version de ce sujet (T. H. 0,80; L. 1,25), retenue autographe par Morassi (1962, p. 36, fig. 10) et Palucchini (1968, pp. 89-90, n° 37), mais rejetée par Pedrocchi à la suite de Barcham (1989, p. 78, note 136), est à présent conservée dans les collections de la Cassa di Risparmio per le Provincie Lombarde de Milan. Il est possible que ce tableau revienne bien à Giambattista.

n° 150. *Décollation de saint Jean-Baptiste*, San Daniele del Friuli, Duomo

Une copie, plutôt qu'une réplique, est passée en vente à Londres, Sotheby's, 28 mars 1979, n° 240 (Papier collé sur panneau. H. 0,315; L. 0,435).

n° 158. *La mort de saint Jérôme*, Milan, Museo Poldi Pezzoli

Dérivation ou copie au Barock Museum de Salzbourg (T. H. 0,317; L. 0,390. K. Rossacher, *Salzburger Barockmuseum. Sammlung Rossacher. Gesamtkatalog*, Salzbourg, 1983, pp. 456-457, repr.).

n° 175a. *L'Immaculée Conception*, Amiens, Musée de Picardie

Une version de ce sujet, de composition très voisine, est passée en vente à Paris, Hôtel Drouot, 12 juin 1995, n° 33 (T. H. 0,565; L. 0,360).

n° 178. *La Vierge à l'Enfant avec les saints Charles Borromée, Jean évêque de Bergame, et Catherine* (non reproduit)

Selon Brown (1993, pp. 180-182), ce tableau qui se trouvait en 1993 à Londres, dans la collection Kate Ganz, ne serait qu'une copie d'après la composition d'un tableau d'autel de Tiepolo perdu ou non exécuté, dont il existe plusieurs autres versions. L'exemplaire présent à la même date dans la collection Peter Jay Sharp de New York serait un *ricordo* d'après ce tableau perdu.

n° 207. *La Madone du Rosaire*

Ce tableau est passé en vente à Londres, Sotheby's, 5 juillet 1989, n° 73.

n° 211. *Le mythe de Phaéton*, Vienne, Gemäldegalerie der Akademie

Une copie montrant le groupe des trois figures féminines de la partie inférieure est conservé à Dijon, Musée Magnin (T. H. 0,28; L. 0,40. A. Brejon de Lavergnée, *Dijon, Musée Magnin. Catalogue des tableaux et dessins italiens (XV<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles)*, Paris, 1980, pp. 82-83, n° 138, repr.).

n° 212. *Moïse sauvé des eaux*, Edimbourg, National Gallery of Scotland

Une copie de la partie centrale est passée en vente à Paris, Hôtel Drouot, 4 juin 1948, n° 39 (T. H. 0,725; L. 0,595).

n° 213. *Un halberdier*, Turin, collection particulière  
Après la mutilation du grand tableau représentant *Moïse sauvé des eaux*, une bande de toile avait été coupée à gauche de la figure du halberdier, puis rapportée à droite et partiellement repeinte, afin de centrer cette effigie sur une toile indépendante (R. Hénard, «Un tableau de Tiepolo retrouvé», *L'Art et les Artistes*, février 1914, pp. 218-221).

n° 223b. *Saint Augustin, saint Louis de France, saint Jean l'Évangéliste et un autre saint*, Londres, National Gallery

Une copie est passée en vente à New York, Sotheby's, 5 avril 1990, n° 71 (T. H. 0,570; L. 0,345).

n° 231. *L'Institution du rosaire*, Venise, Santa Maria dei Gesuati

Autre esquisse, ou plutôt copie, conservée au Barock Museum de Salzbourg (T. H. 0,358; L. 0,175. Rossacher, *op. cit.*, 1983, pp. 458-459, repr.).

n° 235. *La montée au Calvaire*, Venise, Sant'Alvise

Une copie partielle (le larron marchant à gauche) est conservée à Cambridge, Fogg Art Museum (B. H. 0,840; L. 0,275).

n°s 245-246. *Deux scènes romaines*

Deux autres tableaux provenant manifestement d'une même série ont réapparu en 1992 sur le marché de l'art parisien (T. H. 0,51; L. 0,56. Voir cat. exp. *Tableaux anciens*, Paris, Galerie Eric Coatalem, 1992, repr. couleurs, «vers 1748-1750»; donne les localisations suivantes pour les deux tableaux déjà catalogués par Pe-



drocco: n° 245: Londres, Galerie Colnaghi; n° 246: New York, Ian Woodner Family Collection).

n° 251a. *La récolte de la manne*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes

Une copie ou réplique est passée en vente à Paris, Palais Galliera, 12 décembre 1964, n° 59 (T. H. 0,94; L. 0,71).

n° 256. *Enfant au livre*, New Orleans, Museum of Art  
Une copie est passée en vente à Londres, Christie's, 27 octobre 1989, n° 24 (T. H. 0,515; L. 0,380).

n° 280. *La Foi, l'Espérance et la Charité*, Venise, Scuola Grande dei Carmini

Un *modello* ou copie est passée en vente à Londres, Christie's, 12 décembre 1980, n° 120 (T. H. 0,465; L. 0,390).

n° 283. *La Patience, l'Innocence et la Chasteté*, Venise, Scuola Grande dei Carmini

Une copie (T. H. 1,20; L. 0,86) appartenant au musée du Louvre est conservée à l'Ambassade de France à Vienne.

n°s 297-298. *L'Été; L'Automne*

Les deux tableaux représentant chacun un *Vase avec des grappes de raisins et un putto*, qui ont parfois été considérés comme ayant la même origine, sont passés en vente à Londres, Christie's, 11 janvier 1991, n° 49 (T. H. 1,87; L. 0,69).

n° 329a. *Le Temps découvrant la Vérité*

Ce tableau est passé en vente à Londres, Sotheby's, 20-21 juin 1978, n° 112.

n° 344. *Apothéose d'un guerrier*

n° 345. *Le Temps découvrant la Vérité*, New York, collection Haholdt

Comme l'a montré Brown (1993, pp. 220-221, n° 26, 242-245, n° 33) dans une étude approfondie de ces deux tableaux, leur provenance commune de la collection Poloutzoff de Saint-Petersbourg a conduit, à tort, à retenir une origine commune à leur propos, alors qu'il s'agit d'esquisses sans liens iconographiques particuliers, de techniques et de datations vraisemblablement distinctes: vers 1743 pour le n° 345, vers 1745 pour le n° 344.

n° 346. *Le transport de la Maison de Lorette*, Venise, Eglise des Scalzi

Une copie, plutôt qu'un *modello*, qui montre la totalité de la voûte détruite et une partie de son décor architectural, est conservée au Barock Museum de Salzbourg (T. H. 0,750; L. 0,405. Rossacher, *op. cit.*, 1983, pp. 454-455, repr.).

n° 375. *La rencontre d'Antoine et Cléopâtre*, Venise, Palais Labia

n° 376. *Le banquet d'Antoine et Cléopâtre*, Venise, Palais Labia

Une paire de copies est conservée au Musée des Beaux-Arts de Strasbourg (T. H. 0,55; L. 0,36. A. Roy et P. Goldenberg, *Les peintures italiennes du musée des Beaux-Arts. XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles*, Strasbourg, 1996, p. 155, repr.); deux autres paires sont passées en vente à Paris, Hôtel Drouot, 31 octobre 1974, n°s 119-120 (T. H. 1,39, L. 0,80), et à Londres, Sotheby's, 15 janvier 1993, n° 245 (T. H. 1,38; L. 0,76).

n° 376a. *Le banquet d'Antoine et Cléopâtre*, Stockholm, Universitet Konsthistoriska Institutionen

Une copie est passée en vente à Paris, Palais Galliera, 22 juin 1965, n° 20 (T. H. 0,49; L. 0,40).

n° 377a. *Zéphyr et Flore*

Cette esquisse est conservée au Musée des Beaux-Arts de Strasbourg à la suite de la donation à ce musée, en 1987, d'une partie de la collection Kaufmann et Schlageter. Le rapport traditionnellement retenu entre cette esquisse et le plafond de même sujet peinte dans la Sala dei Specchi du palais Labia a été contesté, à juste titre, par P. Rosenberg (*Musée du Louvre. La donation Kaufmann et Schlageter au Département des peintures*, Paris, 1984, p. 126). L'esquisse de Strasbourg doit plutôt être rapprochée d'une grande toile conservée à la Yale University Art Gallery de New Haven (T. H. 2,63; L. 2,06. Rosenberg, 1984, p. 126, repr.), qui décorait à l'origine le plafond de l'escalier de la maison du Hofkammerrat (conseiller de cour) Joachim Wilhelm Hess à Wurzburg (actuel Wittelsbacherhof) et reviendrait à Giandomenico Tiepolo. Celui-ci aurait donc pu utiliser une esquisse de son père, vraisemblablement peinte à Wurzburg, soit vers 1750-1753.

n° 394. *Le Christ au jardin des oliviers*, Hambourg, Kunsthalle

Une copie est passée en vente à Paris, Hôtel Drouot, 12 décembre 1925, n° 127 (T. H. 0,77; L. 0,86); une autre à Monaco, Christie's, 3 avril 1987, n° 44 (T. H. 0,795; L. 0,960). De dimensions comparables, une *Déposition* attribuée à Giandomenico Tiepolo (Londres, National Gallery. Gemin et Pedrocchio, 1993, p. 506, n° 22) a parfois été considérée comme se rattachant à la série de tableaux illustrant la Passion du Christ et dont plusieurs peuvent revenir à Giambattista (n° 393, *La Cène*, Paris, Louvre; n°s 394-395, *Le Christ au jardin des oliviers*, *Le Couronnement d'épines*, Hambourg; n° 396, *L'Ascension*, Richmond) et d'autres à Giandomenico (p. 510, n° 49, *La Crucifixion*, Rotterdam; p. 510, n° 50, *La Crucifixion*, Saint-Louis).

n° 402b. *Le sacrifice d'Iphigénie*, Louisville, J. B. Speed Art Museum

Une copie est passée en vente à Monaco, Sotheby's, 25 juin 1984, n° 3343 (T. H. 0,37; L. 0,35).



Abb. 5  
Giambattista Tiepolo,  
*Les Vertus théologiques*,  
vers 1754, Bruxelles,  
Musées royaux des  
Beaux-Arts  
(cat. expo. *Le legs  
Tournier-Solvay*,  
Bruxelles, Musée 1973,  
p. 32)

n° 413a. *Les noces de Frédéric Barberousse*, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum  
Une copie est passée en vente à Londres, Christie's, 18 juillet 1986, n° 190 (T. H. 0,72; L. 0,56).

n°s 419-420. *Renaud et Armide; Renaud abandonnant Armide*, Munich, Alte Pinakothek  
Dérivation (d'atelier ?) de chacun des deux tableaux à Bucarest, Musée d'Art (T. H. 0,49; L. 1,26. A. Teodosiu, *Musée d'art de la République socialiste de Roumanie. Catalogue de la Galerie d'art universelle. I. La peinture italienne*, Bucarest, 1974, pp. 63-64, n°s 154-155, repr.).

n° 420a. *Renaud et Armide. Esquisse*  
Ce tableau est conservé à la Gemäldegalerie de Berlin.

n° 426. *Le couronnement de la Vierge*, Venise, Santa Maria della Pietà  
Une copie est passée en vente à Monaco, Sotheby's, 6 décembre 1987, n° 209 (T. H. 1,035; L. 0,665).

n°s 427. *Les Vertus théologiques*, Venise, Santa Maria della Pietà  
Une esquisse de format octogonal pour la fresque, vrai-

semblablement la composition gravée en format ovale par Giandomenico Tiepolo, est entrée en 1959 dans les collections des Musées royaux des Beaux-Arts de Bruxelles (Inv. 6869. T. H. 0,381; L. 0,388. Abb. 5). Ce tableau a été publié par H. Brunin («'De Goddelijke Deugden': een schets door Giovanni Battista Tiepolo», *Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, XIX, 1970, n° 2-4, pp. 115-126), qui a donné d'autre part des transcriptions, tirées des archives de la fabrique de l'église, du contrat passé avec le peintre le 15 avril 1754 et du paiement reçu le 5 juillet 1754.

n° 465. *Le couronnement du poète Geresio Soderini*  
Ce tableau est passé en vente à Paris, Hôtel Drouot, 13 décembre 1995, n° 55.

n° 496a. *Le miracle de la guérison du pied*  
Ce tableau est conservé au Niedersächsisches Landesmuseum de Hannover.

n° 513. *Le triomphe de Vénus*, Madrid, Prado  
Une copie est passée en vente à Paris, Hôtel Drouot, 14 mars 1988, n° 18 (T. H. 0,445; L. 0,595).

Stéphane Loire