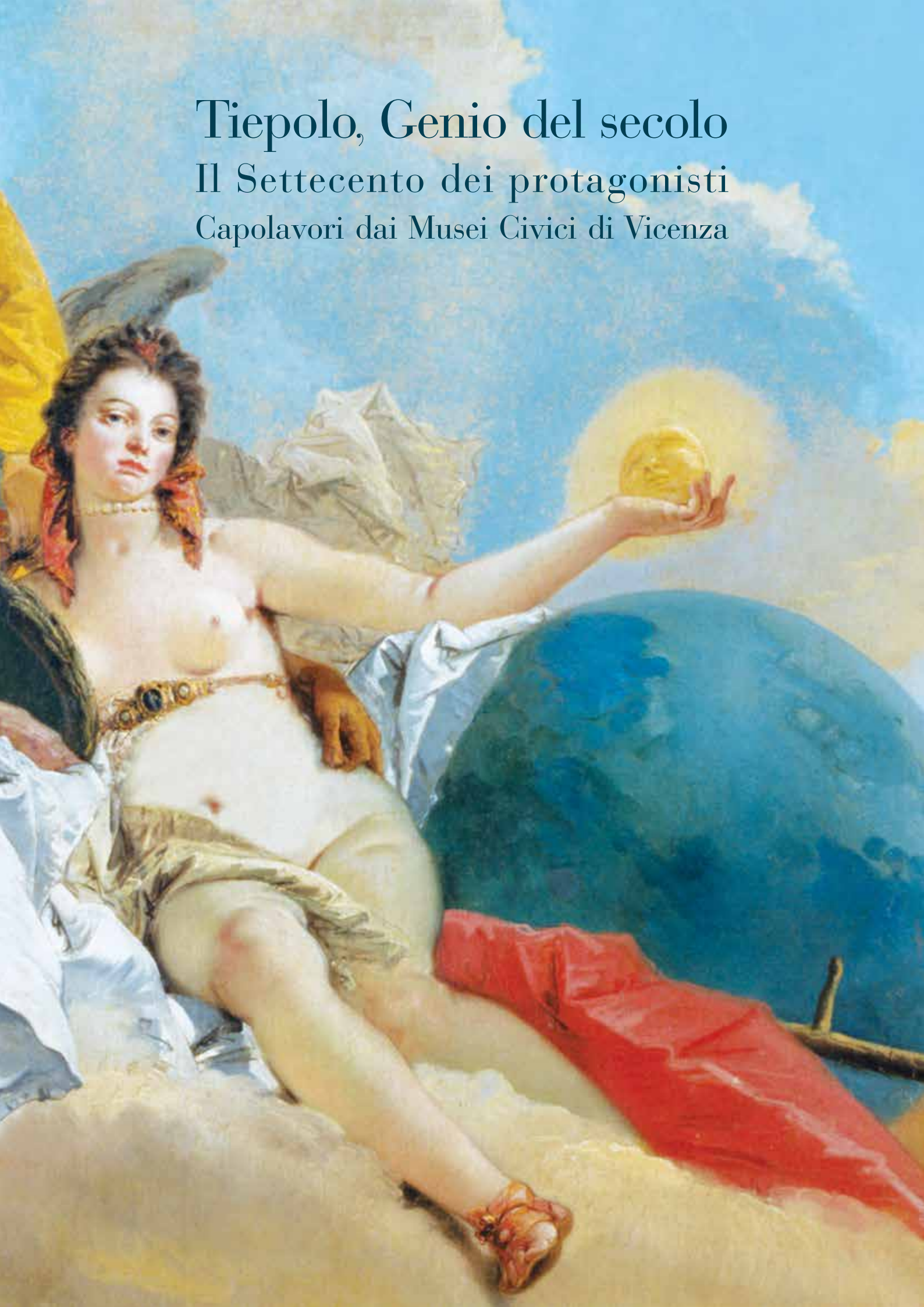


Tiepolo, Genio del secolo
Il Settecento dei protagonisti
Capolavori dai Musei Civici di Vicenza



Tiepolo, Genio del secolo

Il Settecento dei protagonisti

Capolavori dai Musei Civici di Vicenza

Bergamo, 7 – 28 ottobre 2016
Palazzo Storico Credito Bergamasco

Curatori

Angelo Piazzoli
Giovanni Carlo Federico Villa

Testi

Eugenia De Beni
Simone Facchinetti
Angelo Piazzoli
Giovanni Carlo Federico Villa

Progetto grafico

Drive Promotion Design

Art Director

Giancarlo Valtolina

Restauro e manutenzione delle opere esposte

Eugenia De Beni, Fabiana Maurizio, Leone Algisi
Donatella Borsotti, Marzia Daina

Analisi scientifiche

Gianluca Poldi e Giovanni C.F. Villa, Università degli
Studi di Bergamo, Centro di Ateneo di Arti Visive

Trasporti e movimentazioni

Arlac - artistic logistic in action
Arbizzano di Negrar (VR)

Crediti fotografici

© Archivio fotografico, Musei Civici di Vicenza

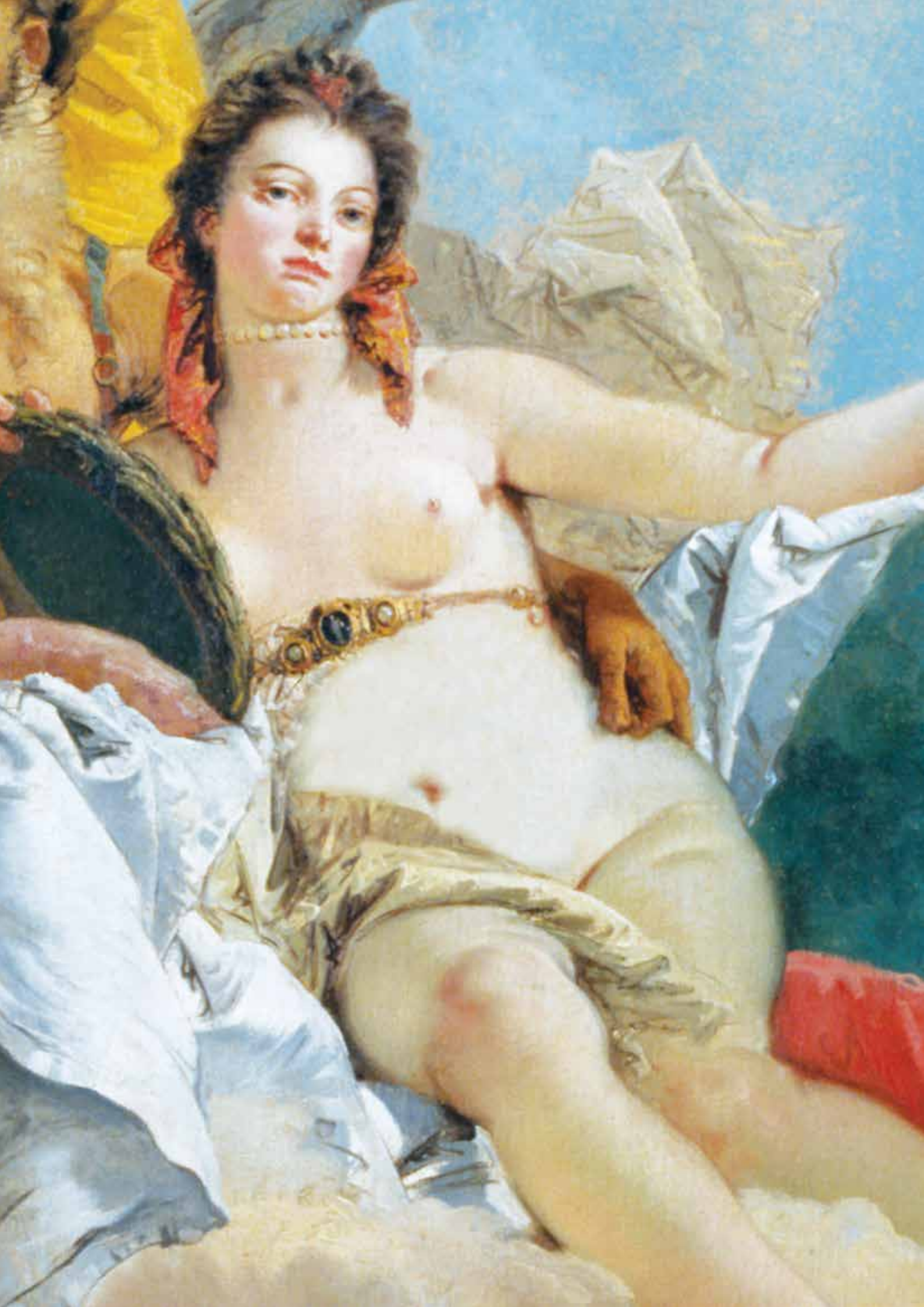


I restauri delle opere dei Musei Civici di Vicenza illustrate nel presente catalogo alle pagine 70-73 sono stati realizzati dalla Fondazione Credito Bergamasco con il determinante sostegno di



Tiepolo, Genio del secolo
Il Settecento dei protagonisti
Capolavori dai Musei Civici di Vicenza

In ricordo di Eugenia De Beni





Indice

L'incanto del Settecento a Palazzo	<i>Angelo Piazzoli</i>	p. 5
Tra verità e illusione. Tiepolo rivelato	<i>Giovanni C.F. Villa</i>	p. 8
Da Venezia all'Europa		p. 10
Tra Bergamo e Vicenza		p. 18
Scherzi e capricci		p. 28
Giandomenico Tiepolo, figlio e allievo		p. 36
La riscossa della pittura veneziana		p. 44
Tiepolo a Bergamo	<i>Simone Facchinetti</i>	p. 62
Con un guizzo di pennello! Tiepolo ritrovato	<i>Eugenia De Beni</i>	p. 70
Postfazione - <i>Via Pulchritudinis</i>	<i>Angelo Piazzoli</i>	p. 74
Apparati		p. 76
Ringraziamenti		p. 80

Ove non altrimenti specificato, la collocazione delle opere è da ritenersi la seguente: Vicenza, Musei Civici, Pinacoteca di Palazzo Chiericati



L'incanto del Settecento a Palazzo

«Sono due i principali ostacoli alla conoscenza delle cose: la vergogna che offusca l'animo e la paura che, alla vista del pericolo, distoglie dalle imprese.

La follia libera da entrambe. Non vergognatevi mai e osate tutto: pochissimi sanno quale messi di vantaggi ne derivi».
(Erasmus da Rotterdam, *Elogio della follia*)

Giambattista Tiepolo, basterebbe Lui.

E poi, Louis Dorigny, Giovanni Battista Piazzetta, Luca Carlevarijs, Sebastiano e Marco Ricci, Giambattista Pittoni, Francesco Aviani, Giandomenico Tiepolo: la pittura mitologica e di paesaggio, la scena sacra e di storia. Ma, soprattutto, un vero e proprio manuale di storia dell'arte veneta ed europea del Settecento.

È l'impressione che si ha a scorrere i nomi e ad ammirare le opere esposte a Palazzo Creberg, alcuni tra i grandi capolavori dei massimi protagonisti di un secolo. Tele mirabili, abitualmente conservate in Palazzo Chiericati, il modello di villa suburbana che rappresenta l'ultimo atto dell'altissima arte di Andrea Palladio e che, da oltre un secolo e mezzo, è sede della Pinacoteca Civica di Vicenza. Un museo strutturato sulla generosità di una moltitudine di donatori – capaci, con i loro atti di mecenatismo, di creare una delle più importanti collezioni civiche italiane, narrando l'arte vicentina, veneta, italiana ed europea dalla fine del Duecento agli esordi del XXI secolo – e diretto con competenza e dinamismo dal prof. Giovanni C.F. Villa.

Sono doti molto rare che rendono particolarmente apprezzabile l'infaticabile attività di questo (ancor) giovane storico dell'arte, tra l'altro ideatore e curatore di alcune delle più importanti esposizioni italiane, di livello internazionale, realizzate in Italia negli ultimi quindici anni.

Con il prof. Villa abbiamo condiviso importanti iniziative; grazie alla sua progettualità e al nostro impegno sul territorio, abbiamo realizzato e finanziato *in primis* i restauri delle opere bergamasche di Lorenzo Lotto (oltre una decina, tutti capolavori assoluti) che furono gli assi portanti della grande mostra monografica che nel 2011 il professore organizzò alle Scuderie del Quirinale. Ora le opere sono

tornate, nel loro originario splendore, nelle nostre chiese. Un'operazione per il territorio, dunque, non una asettica sponsorizzazione di mostra.

È la stessa filosofia che ci ha determinato a promuovere e sostenere il suo progetto della “Prima mondiale” dedicata a Palma il Vecchio, una mostra intrigante – tenutasi nella primavera 2015 con straordinari dipinti provenienti dai principali musei del mondo – e di rilevante successo sia per riscontro di pubblico che per valenza scientifica.

Oltre due anni insieme, fianco a fianco, in un intenso e diuturno lavoro preparatorio, per un evento (*Palma il Vecchio. Lo sguardo della Bellezza*) che intenzionalmente ha prodotto significative ricadute, non solo economiche e culturali, sul territorio. Cito, a titolo di esempio, i nostri restauri dei Polittici serinesi di Palma che – salvati da una inesorabile distruzione e tornati all'originario splendore (il più importante in una nuova cornice realizzata dalla nostra Fondazione sulla base di disegni del Cinquecento) – sono stati riallocati nella splendida chiesa parrocchiale di Serina. Finalmente si è manifestata una nuova e diffusa consapevolezza del pubblico bergamasco che ha scoperto un grande artista più noto nel mondo che non nella sua terra d'origine.

Grazie al legame personale che si è instaurato, tempo fa – forse con una certa qual sfrontatezza – abbiamo osato chiedere al professore che alcune opere del Museo Civico di Vicenza potessero essere esposte a Palazzo Creberg; non ci aspettavamo una rapida risposta positiva che dobbiamo all'azione del prof. Villa, alla cortesia del Sindaco e del Comune di Vicenza nonché – mi sia consentito – alla risonanza che le nostre mostre a Palazzo hanno acquisito grazie al rigore storico/scientifico, alla qualità delle esposizioni, alla precisione organizzativa, al significativo e costante riscontro di pubblico.

Le sale di Palazzo Chiericati dedicate al Settecento, ora in riallestimento, hanno permesso di creare un significativo dialogo tra Bergamo e Vicenza, poiché gli artisti esposti nel Palazzo Storico Creberg sono i medesimi protagonisti della committenza bergamasca settecentesca. Integrandosi così la visita in mostra con un suggestivo percorso territoriale che da Piazza Vecchia giunge fino in Accademia Carrara – illustrato in catalogo da un altro qualificato storico d'arte, Simone Facchinetti, reduce dai successi londinesi delle sue mostre alla Royal Academy – nell'ottica di recupero identitario che rappresenta un nostro scopo programmatico.

A titolo di ringraziamento per il generoso prestito, la nostra Fondazione si è, in via eccezionale, impegnata – in questo caso, affiancata dal generoso sostegno di mecenati bergamaschi – nel restauro di tre capolavori dei Musei di Vicenza, opere che nel caso del grande soffitto sono divenute universalmente note facendo per anni da sfondo alle conferenze stampa della Presidenza del Consiglio dei Ministri italiana.

Un'attività di restauro – impostata da Eugenia De Beni, eccellente restauratrice di Bergamo, già sperimentata dalla Fondazione Creberg per opere di Lotto e Palma il Vecchio, e poi conclusa da suoi valenti colleghi – che mostra la continuità della straordinaria scuola bergamasca, presentando altresì un interessante collegamento con la realtà vicentina; se infatti scorriamo i nomi di chi per primo intervenne in epoca moderna sulle opere di Vicenza troviamo quello di Franco Steffanoni, grande restauratore orobico e maestro di Mauro Pelliccioli, da cui discendono per via diretta di scuola coloro che oggi sono intervenuti a restituire le originarie cromie della tavolozza tiepolesca.

L'esposizione consente dunque di ammirare capolavori assoluti di Tiepolo e di grandi artisti del '700 – pervenuti a Palazzo Creberg dai Musei Civici di Vicenza – nell'intento di consentire ai bergamaschi di scoprire la quasi sconosciuta, ma incisiva presenza di Tiepolo sui nostri territori (ricordo, per Bergamo, gli affreschi in Cappella Colleoni, la pala in Duomo e gli splendidi bozzetti in Accademia Carrara nonché, per la provincia, la pala di Rovetta al cui restauro concorremmo nel 2007).

Come noto, nell'anno 2016 abbiamo inteso celebrare il decennale delle iniziative espositive della Fondazione a Palazzo (ad oggi una cinquantina) che hanno reso il Salone Principale una piazza aggiuntiva della città, affollata ogni anno da decine di migliaia di persone che frequentano periodicamente gli eventi temporanei, e quotidianamente la Galleria in Loggiato o la Sala Consiliare, adibita a laboratorio permanente di restauro.

Abbiamo iniziato le celebrazioni lo scorso maggio con una straordinaria monografica dedicata a Baschenis (caratterizzata da diciotto opere di rilievo internazionale, con alcuni inediti), le proseguiamo ora con una imperdibile esposizione di Capolavori – provenienti da uno dei musei civici italiani più importanti e conosciuti nel mondo – e con i connessi percorsi territoriali.

Il genio di Tiepolo a Palazzo Creberg...

Con un pizzico di lucida e bonaria follia ci abbiamo provato e – abbandonando vergogna e paura, che *«distolgono dalle imprese»*, come insegna Erasmo nella citazione riportata *in incipit* – abbiamo colto questa straordinaria opportunità.

Una sorpresa per i nostri visitatori, una opportunità per la Città e il territorio.

Angelo Piazzoli
Segretario Generale
Fondazione Creberg

Tra verità e illusione. Tiepolo rivelato

Giovanni Carlo Federico Villa





Da Venezia all'Europa

Lungo e laborioso, e solo recentemente riportato al suo significato e alla sua grandezza, il destino del lascito d'arte di Giambattista Tiepolo (Venezia, 5 marzo 1696 – Madrid, 27 marzo 1770) [ill. 1]. Protagonista assoluto di un secolo breve, che sorge con la reazione arcadica al barocco, e termina a ridosso della vittoria della più sconvolgente rivoluzione, fu giudicato superato quando iniziò la stagione del neoclassicismo, della nuova storia ideale e repubblicana di Jacques-Louis David e della corrosiva ironia di Goya. Tiepolo aveva vissuto e creato per un altro mondo, l'*ancien régime* del patriziato pago di sé e della propria gloria, aulico e grandioso, ma anche sereno e curioso del mondo. Dopo una vita ricca di successi e commissioni grandiose, apprezzato dai nobili e ricchi, i suoi referenti, come egli stesso dichiara, il massimo pittore di Venezia si trovò a trascorrere gli ultimi anni lontano dalla patria e dalla famiglia, presso quella corte di Madrid sempre più indifferente e inospitale, oggetto di continui rimproveri da parte di occhiuti religiosi e bersaglio dell'astio dogmatico del più freddo e arido dei classicisti, Raphael Mengs, ferito dall'ironia di un Winckelmann: "il Tiepolo fa più in un giorno, che Mengs in una settimana, ma quegli appena veduto è dimenticato, mentre questi rimane immortale", nella *Dissertazione sul potere del sentimento del bello nell'Arte*, già nel 1763. Così la sua fama si eclissò nell'arco dei due ultimi e drammatici decenni del secolo che era stato dei lumi, e così rimase abbattuta nei cent'anni successivi, pur con eccezioni. Fu riscoperto alle soglie di un'altra *Belle Époque* di ricchezza e nuova aristocrazia, da Maurice Barrès che nel 1889 scrive di lui che le "sue opere hanno il languore che segue alle grandi voluttà, ciò che preferiscono i delicati epicurei". Una lettura – in chiave di "lusso, calma e voluttà" – destinata a durare a lungo nella Parigi capitale delle arti, in cui giungeva anche il grandioso affresco strappato a Villa Contarini, il *Ricevimento di Enrico III*, che Édouard André e Nélie Jacquemart installarono in pompa magna e grandissimo orgoglio nella loro nuova abitazione di boulevard Haussmann. Lettura ovviamente destinata a nuovo tracollo nella prima metà del Novecento che, fra avanguardie e realismi, era tutta tesa al recupero di nettezza di segno, semplicità di luci e sonorità poetiche di colori. Età chiusa dalla più celebre delle stroncature, quella di Roberto Longhi nel suo *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana* del 1946, in piena fortuna neorealista, che termina con una stoccata decisiva: via via che Tiepolo si allontana dai "felicissimi abbozzi" con i giganteschi affreschi "è facile intendere che cosa possa sortire quando vi si rovesci dentro il suo inesauribile teatro in veste mitologica, sacra e profana. Ne vien fuori, incredibile ma vero, il film in costume e, peggio ancora, in 'technicolor'".

Saranno i nostri occhi ben più abituati ai colori filmici, sarà la nostra cultura anche visiva ben più aperta alla magia spettacolare, al gusto delle giustapposizio-

a pag. 9 ill. 1
Giambattista Tiepolo,
Alessandro e Campaspe nello studio di Apelle, 1725-1726,
olio su tela, 54x74 cm,
Montreal, Museum of Fine Arts,
dettaglio dell'autoritratto.

ni e contaminazioni e connessioni più ardite, alla mascheratura e all'enigma; sarà l'abbandono di ogni furia iconoclasta e di ogni certezza di giudizio, nel più fluido percorso storico delle arti: l'opera di Tiepolo comincia proprio ad essere recuperata a partire dagli anni Sessanta del Novecento, rapidamente rivalutata da storici d'arte e studiosi sempre più liberi dal vincolo ideologico, dalle assolute certezze di gusto, dagli schemi scolastici prefabbricati. Un lavoro filologico attentissimo e pieno di scoperte, attribuzioni e rinnovate letture, in particolare per gli anni giovanili, giunge poi, in occasione e a partire dal tricentenario della nascita, a una grandiosa proposta di mostre e studi e restauri che hanno ridato a Tiepolo padre, e proporzionalmente ancor più a Tiepolo figlio, a Giandomenico, un posto di assoluta centralità nell'arte del Settecento.

Il secolo di Giambattista corrisponde esattamente all'arco della sua attività: dal 1715 al 1770. Dunque l'età dei Lumi ma anche, nelle gabbie semantiche della Storia, quell'intensa e caotica stagione che dall'ultimo "barocco" e dalla pittura tenebrosa si scompiglia, affabula, si agghinda, sorride e recita nella stagione del "rococò" più decorativo e festante, per poi negarlo nettamente con il trionfo del più rigoroso e ideologico dei "neoclassicismi". Ma sono schemi scolastici, immediatamente contraddetti quando si analizza una produzione d'autore che è necessariamente segnata da diversi debiti, molte originalità, e alcune nette idiosincrasie.

Così è per Tiepolo su cui ogni etichettatura è parziale: di lui già i primissimi critici e commentatori sottolinearono, oltre l'incredibile capacità di lavoro di un uomo carico di commesse e a capo di una bottega efficiente, soprattutto la "felicità": "Bell'esempio della pittoresca felicità, della sicurezza del pennello e della pronta esecuzione fu il nostro Tiepolo, che trovò sempre ubbidiente la mano ad esprimere sulle tele quanto concepiva l'intelletto. Questo genio vigoroso molto e sempre a se stesso presente, fin da' primi anni si fece conoscere; [...] Felice Pittore fu il Tiepolo per natura; ma non fu ch'ei non coltivasse con assidue cure il fecondo suo spirito; io ne son testimonio. Nel naturale ei fece i maggiori studii suoi; e sopra tutto seppe veder con buon occhio gli accidenti più opportuni delle ombre e dei lumi, e rappresentarli con maravigliosa facilità" così scrisse Antonio Maria Zanetti (1771), collezionista e intenditore, suo contemporaneo. È una felicità che emana dalla solarità di quel nume tutelare che colloca al centro dei suoi vastissimi cieli: Apollo, colui che difende le Arti Belle, attraversando dalle insondabili profondità del Tempo e dello Spazio, con la luce della Conoscenza, del Gusto e dell'Armonia, l'arco di un mondo che ne attende sempre e ancora il messaggio. Per cui la felicità di Tiepolo sembra così anche la più prossima alla serenità kantiana del "cielo stellato sopra di me, della legge morale dentro di me". E ancora Tiepolo è l'autore di strepitose messe in scena della storia antica, senza equivalenti pittorici per ricchezza d'invenzione scenografica, nell'evidente teatralità che lo fa assoluto contemporaneo e sodale della levità facilitata di Pietro Metastasio, e della potenza sonora delle cantate profane di Georg Friedrich Händel, apprezzatissimo a Venezia dopo l'Agrippina, e l'amato Hasse, il "nostro sassone".

Ma poi Tiepolo è pittore in tutto e per tutto assolutamente veneziano. Ed è il



ill. 2 Giambattista Tiepolo, *Personaggio di schiena con tricorno e veste lunga*, penna e inchiostro bruno, acquerello su carta, 169x95 mm



ill. 3 Giambattista Tiepolo, *Il Tempo svela la Verità*, penna e inchiostro bruno, acquerello su carta, 409x271 mm

corifeo dell'ultima, grandiosa affermazione della pittura – e delle arti – di Venezia in Europa. Riprendendo la tradizione cinquecentesca, la gloria coloristica di Tiziano e Veronese, la riscossa veneziana, malgrado le invidie e i “malintesi” francesi, domina presso i collezionisti, determina il gusto dei paesi di lingua tedesca, si spinge a Pietroburgo e dà lezioni in Castiglia, ben apprese da Francisco Goya y Lucientes.

Nato in laguna, cresciuto nel sestiere di Castello, Giambattista vi trascorre tutta la giovinezza, vi trova i committenti, lavora per loro in città e in terraferma. Prova tutte le tecniche, sperimenta, assapora il gusto spavaldo del primato e poi, dalla trentina, attivissimo e prolifico, chiamato per chiara fama, lavora in diverse città lombarde. Infine compie due lunghi soggiorni di lavoro: il primo per realizzare i suoi capolavori a Würzburg, già in compagnia dei dotatissimi figli suoi collaboratori; il secondo, purtroppo definitivo e già amaro, troncato dalla morte, a Madrid, ancora con Giandomenico e Lorenzo. Non compie mai un soggiorno di studio a Roma, mai un *Grand Tour* per osservare e apprendere, mai uno studio degli antichi, mai un confronto con le diverse scuole italiane, mai un vero periodo di lavoro variato in un ambiente diverso, come fanno tantissimi suoi contemporanei veneziani, da Antonio Canal a Rosalba Carriera. Perché Tiepolo è integralmente veneziano e dunque gli basta avere per guida i maestri di laguna, che può ammirare e studiare direttamente: nella prima giovinezza si applica alla lezione di Tintoretto poi, mentre la sua abilità di affrescatore gli dà fama e denaro, si rivolge a Veronese, si rifà alla “maniera paolesca” tanto che molti contemporanei lo considerano un emulo del pittore ancora e sempre ammirato da quei “nobili e ricchi” che saranno i suoi referenti, gli eredi delle medesime famiglie che avevano richiesto e tanto ammirato le *Cene* del Veronese.

In una prima fase la sua pittura sarà anche polemica, sicuramente melodrammatica, perfino sperimentale, comunque passionale. Poi il pittore trova la sua dimensione nell'affresco: si farà estroso, anche ironico, proteso allo studio del movimento nella sua stesura rapida e immediata, fresca e musicale, chiara, aerea e solare. Per realizzare i suoi sogni e programmi su intonaci sempre più vasti asseconda voglie di trionfalismi per una Chiesa paga della sua sola esistenza, e onora la gloria dei pronipoti di buoni mercanti fattisi redditieri, per poi esaltare la gloria di modesti principati locali, eredi di un feudalesimo agli sgoccioli. Si riserva, per sé, fantasticherie cariche d'ombre e di ambiguità, sogni erotici di satiresse, ninfe che consolano i mali e le ultime voglie del Tempo, e alberi pericolanti, e serpi tormentose. Ma neppure nelle sue squisite incisioni, privatissime e personali, il buio e il male prevalgono: percorre invece gli stati dell'ambiguità della *rêverie*, il fantasticare nel sogno del meriggio, così come nelle gustosissime caricature di personaggi visti da tergo, realizzati a penna, inchiostro e acquerellature, Tiepolo coglie l'aspetto psicologico più caratteristico della persona ritratta [ill. 2 e 4]. Del popolo riusciva a cogliere gli aspetti più grevi e sgraziati, dell'aristocrazia gli ultimi prodromi di una nobiltà ormai decaduta, caricature “universali”, mirate alla presa in giro di una categoria di individui e non del singolo. Ma ciò che poi più gli interessa resta la felicità narrativa del colore, ciò che l'attrae è lo scorcio, il più ardito, è la sfida di spazi enormi da decorare. Vinta anche grazie alla formidabile bottega e allievi, capaci di lavorare con rapidità e precisione basandosi fin

da principio sulla prima intuizione del maestro, quella da proporre al committente: sia essa un [suggestivo disegno a penna e acquerellature](#) [ill. 3 e 5] oppure il modelletto, quella tela che per molti è il succo stesso dell'arte veloce, colorata, rapida, intuitiva, efficacissima di Giambattista Tiepolo. Fissato con il committente il modello, Tiepolo realizzava poi moltissimi disegni dei particolari più importanti: i visi, le mani gesticolanti, come per definire e imprimere nella mente il passaggio che verrà riprodotto, ingrandito in scala, su fogli di carta spessa, i cartoni. Il passaggio dal modelletto ai disegni era d'autore, mentre il lavoro di trascrizione in scala delle figure principali era certamente seguito dal Maestro, che poteva intervenire, ma non era necessariamente suo compito, così come il successivo spolvero.

I contemporanei lo ammirano, lo lodano e lo pagano. Anche se non bisogna esagerare nell'esaltarne la fama, che resta quella del decoratore, le cui opere sono apprezzate principalmente dagli invitati in palazzi signorili e di governo, regge e vescovati. Tiepolo infatti non lavora per i grandi collezionisti europei, la sua bottega a Venezia produce principalmente per una clientela locale. Di qui una notorietà che rimarrà relativa: il suo nome rimarrà pressoché ignoto in Inghilterra, e poco conosciuto in Francia.

È difficile collocare Tiepolo: è un pittore "realista"? Ma come potrebbe con quei trionfi celestiali, quelle mitologie e quelle invenzioni allegoriche? Eppure sa ritrarre con sicurezze e certezze, osserva e studia la natura e sa percorrere il mondo con la matita dell'illustratore enciclopedico. Classicista allora? No certamente, con quegli scorci talmente arditi da suscitare ammirazione per l'illusionismo spinto oltre il limite del possibile; anche se l'equilibrio armonico del disegno, certe figure femminili che si muovono in un movimento lento e solenne, ci avrebbero potuto ingannare. Barocco dunque? Ma non possiede né l'ideologia della finzione, né il culto dell'alterità. Però estrae dalla tradizione barocca ogni buon succo di consumata abilità artigianale. Illuminista allora? Non c'è né volontà di riforma e critica dell'esistente nelle sue invenzioni, non c'è alcuna programmatica volontà di rappresentare il mondo, né di esaltarne la razionalità. Allora è già romantico? Sicuramente appare misterioso nei *Capricci* e negli *Scherzi*; ed è anche ambiguo, a volte dissacrante, sovente quasi grottesco, in ogni caso ricco di registri espressivi plurimi. E così si finisce per concludere che Tiepolo è ben più multiforme e sfuggente di quanto la sua pittura, così apparentemente evidente e felice, sembri esporre. È più razionale di quanto non mostrino le sue invenzioni favolistiche, più dissanguato di quanto non indichi una pittura sempre luminosa, energica e fluida.

In Tiepolo si cela un pittore più complesso e sofisticato di colui che egli stesso ha voluto presentare, ritraendosi con quel volto che occhieggia fra gli altri, che riconosciamo dall'esoftalmo marcato con cui "guarda" interessato, a volte un poco preoccupato, in ogni caso incuriosito, la sua stessa creazione, la messa in scena dell'artificio pittorico, la gloria della Pittura, come se fosse opera di un altro, e come se potesse scrutare le ombre che lui stesso ha evocate e rese ben vive per noi, che continuiamo ad ammirarle e tastarle, nell'inquietudine di un "non del tutto" detto, di un "quasi" in cui sembra celarsi un'ultima, inarrivabile, verità.



ill. 4 Giambattista Tiepolo,
Personaggio di schiena con copricapo e veste corta,
penna e inchiostro bruno, acquerello su carta, 170x82 mm



ill. 5 Giambattista Tiepolo,
Tre figure con anfora e piatto,
penna e inchiostro bruno, acquerello su carta, 408x268 mm



Tra Bergamo e Vicenza

Fu rapida a diffondersi la fama del pittore che recupera la grande tradizione freschistica veneziana, mettendovi “una vivacità [...] un sole, che forse non hanno uguali” – sono parole di Luigi Lanzi – a propagarsi oltre i confini della Serenissima.

Dopo gli esaltanti esordi in chiese e palazzi veneziani, le prime a interessarsi al giovane Giambattista sono ovviamente le città lombarde. Filippo IX Archinto, unitosi in matrimonio con Giulia Borromeo, il 22 aprile 1731 fornisce l'occasione al padre Carlo per chiamare il trentacinquenne pittore. Carlo Archinto intende immortalare l'evento familiare con un ciclo di affreschi, contatta Tiepolo e ottiene che raggiunga Milano per eseguire la decorazione dei soffitti di cinque sale. Una prima fase si svolge nel 1730, una seconda è ancora attiva il 14 aprile 1731, per un lavoro che lo impiegherà molte settimane, nel periodo dalla primavera meno umida all'autunno. Con un soggetto consono al suo gusto e alle sue passioni: il *Trionfo delle Arti e delle Scienze*, compiuto in cieli ove si fonde una vera cosmogonia che collega la Terra e lo Spazio: le Stagioni e le Ore, poi Flora e Cerere, Bacco e Apollo. E oltre lo Zodiaco appare, drammatico, immutabile ed eterno, il Signore del Tutto: Cronos. Il Tempo, appunto: che ha distrutto ogni cosa. Nulla possiamo più infatti ammirare da che le centinaia di quadrimotori Lancaster, i bombardieri pesanti della Royal Air Force levatisi in volo dagli aerodromi britannici, con il compito preciso di creare un vortice di fuoco in cui bruciare e annientare Milano, nelle notti del 7/8, 12/13 e 14/15 agosto 1943, riuscirono anche a distruggere i Tiepolo di Palazzo Archinto. Cui segue immediato, nell'autunno del 1731, il lavoro in altro palazzo milanese, quello dei Casati, affrescando anche qui il salone principale, entro finte cornici di pietra, molto elaborate e molto pesanti.

Due lezioni che, seppur subito ammirate, ebbero uno scarso impatto sull'evoluzione della pittura lombarda ma furono strumentali a una nuova chiamata nella città da sempre legata alla Serenissima Repubblica: fra fine agosto e settembre del 1732 ecco Giambattista a Bergamo, al lavoro nella decorazione della Cappella Colleoni, ove i membri della Misericordia l'avevano invitato fin dall'anno prima. Giunto in Città Alta nel settembre del 1732, affresca nelle vele le allegorie della *Giustizia* con spada e bilancia, della *Prudenza* con il serpente attorcigliato al bastone, della *Fede* con un gran manto, e della *Carità* in scorcio illusionistico, poi le lunette con *San Marco* e il *Martirio di san Bartolomeo*. L'anno successivo, da luglio, realizza sempre nella prestigiosa Cappella la *Predica del Battista*, il *Battesimo di Cristo*, la *Decollazione del Battista*, firmandosi e datando. Si tratta di opere di altissima qualità pittorica, purtroppo sempre di difficile leggibilità per l'altezza notevole. Tiepolo adotta una narrativa drammatica, segnata da un'encomiabile naturalezza e da quella frontalità che carat-

terizzerà sempre le sue prove grafiche. Colpisce, soprattutto nel *Battesimo*, il gruppo degli osservatori, di qua da un argine alberato. Sono i paesaggi e i volti contadini, le fanciulle e gli anziani e i cani che Tiepolo ha visto venendo verso la città sulla Rocca, quasi che abbia trasferito a colori l'appunto grafico colto a volo. La *Predica* presenta un san Giovanni con agnellino, in controluce, che va annunciando la Verità a un gruppo di personaggi, in piena luce. È una piccola comunità che rappresenta bene la “naturalzza” di volti e sottolinea psicologie che Tiepolo sa rendere al meglio. C'è un vecchio attento, in grande mantello giallo, con il fido cane addormentato ai piedi; una mamma con neonato al seno (l'amata moglie Cecilia che allatta l'ultimo-genito Francesco, nato nell'ottobre del 1732?), che segue rapita, mentre un'altra, con il delizioso bimbetto grandicello in braccio, sembra più distratta e indaffarata. Hanno tutti le fisionomie degli abitanti di quella campagna grigioverde appena accennata sul fondo, eco della Val Brembana. C'è poi a destra, in attento ascolto, un personaggio in ombra che è appena uscito da una Compagnia dell'Arte, anche per il calzone stretto, la marsina semplice e i calzari adatti al buon cammino.

Articolata e volutamente scenografica è invece l'ambientazione carceraria della *Decollazione*: torna in scena la vecchia serva con ampio bavero all'antica, portando il piatto destinato all'oscena e macabra e terribile offerta, su cui sembra di cogliere già i barbagli rosseggianti del sangue sgorgato dalla testa, ora alzata da un boia soddisfatto per la precisione del taglio. Il corpo morto è ancora piegato su se stesso, un attimo prima di cadere riverso, ed è già di un pallore fatale. Indifferente lo sguardo della Salomé interpretata dalla solita attrice giovane usata all'uopo da Tiepolo, il profilo molto classico, e sempre molto assente emotivamente. Fra un attimo si rivolgerà più interessata al cagnetto che le va saltellando per afferrarsi alla gonna, in disperato bisogno di coccole; o forse vuol sapere se potrà leccare quel sangue ancora caldo. Il che fa, nel modelletto, il solito bracco: quello che dormiva alla *Predicazione* e lappava l'acqua del Giordano nel *Battesimo*. Per ora la sua padrona è ancora ferma nel breve gesto di richiesta, e attenta a portare l'abito curatissimo senza scompigliare l'acconciatura così elaborata. Bellissimi alcuni particolari, la luce che proviene dalle inferriate, la porta aperta sul lungo corridoio. L'opera “nella sua teatralità insieme drammatica ed elegante, si impone come uno dei pezzi di pittura più importanti nel corso del XVIII secolo” chiosa Rossana Bossaglia.

Ci sono, nei gruppi che assistono alle scene, anche anziani orientali e bambini che ci guardano con curiosità: Tiepolo fa recitare tutta la sua Compagnia di giro, quella immaginata e creata nei primi tre lustri di carriera. Ha ormai trovato gli attori per tutti i ruoli principali, e qualche comprimario e caratterista di razza. Volevano i committenti “le maggior figure possibili”? Eccoli accontentati, e di tutto punto, compresi i preziosi abiti di scena con marezzature varie. Negli stucchi la data e la firma. I prelievi veronesiani, d'ordine e iconografico e cromatico, sono riqualificati dalla nervosità del tocco – visibile particolarmente nei modelletti di Milano e del Nationalmuseum di Stoccolma ove la *Decollazione* registra una prima idea, poi profondamente modificata nella postura del Battista – e dall'uso di tinte cromatiche fredde, immerse in una luce spettrale.

Giambattista a Berghem s'è trovato o portato un aiuto, Giovanni Raggi, "Giovannino", forse di meno di vent'anni. Il primo sicuro allievo. E ha omaggiato più volte il vecchio Vittore Ghislandi, il celebre Fra' Galgario, poiché "in occasione che faceva le bellissime e mai abbastanza lodate pitture nella Cappella del famoso Capitano Bartolomeo Coleone, portasi frequentemente nella sua stanza per vederlo a dipingere". Il quale Fra' Galgario, quasi ottantenne, "cominciò a dipingere col dito anulare tutte le carnagioni, la qual cosa continuò fino alla morte" dice Francesco Maria Tassi (1793): proprio come Bellini e Tiziano, che da anziani non volevano più la mediazione del pennello, e cercavano una tattilità di colore che riuscì in esiti altissimi.

Ma quanto è bravo ormai, quello che ancora passava per il Tiepoletto! Il pennello è velocissimo e risponde a un variare d'invenzioni mai stanco. E com'è elegante il tocco, e come è luminoso! E sa far di tutto: dipinge di storia sacra e profana, e mitologie e arabeschi allegorici! Ma anche: quanto è impegnato, subissato dal lavoro che lo costringe a un *tour de force* angoscioso. Sicuramente non è solo: nel 1733 uno svizzero, Johann Balthasar Bullinger entrato nella bottega di Tiepolo ci fa sapere di avervi trovato già una decina di praticanti, e come il lavoro ferva fino a sera.

Certo è però che i ritmi di lavoro di Giambattista Tiepolo sono assolutamente assillanti: e questa volta è lui stesso a dircelo. Il 17 novembre 1734 scrive all'amico Lodovico Ferronati di Bergamo, informandolo di essersi fermato "mesi tre in Vicenza per un forte impegno, che da molti anni avevo, che per distrigarmi ò dipinto si può dire giorno e notte senza respiro". L'impresa di "forte impegno" è la decorazione della Villa Loschi poi Zileri Dal Verme al Biron di Monteviale presso Vicenza, per il conte Nicolò Loschi.

Ha trovato la soluzione che soddisfi il conte nell'*Iconologia* del Ripa, edizione 1611. Salendo le scale il visitatore incontra il monocromo del *Merito* e l'eleganza adamantina e distaccata della *Nobiltà*. Nel soffitto dello scalone il pittore rappresenta l'allegoria del *Tempo che scopre la Verità e caccia l'Invidia* (programmatico avvertimento per tutti coloro che mettevano in discussione la nobiltà dei Loschi) e nelle pareti *l'Innocenza scaccia l'Inganno*, la *Operosità che trionfa sulla Pigritia* (o anche *La Vigilanza trionfa sul Sonno*); in entrambi i casi donne severe impongono vigorose lezioni morali su giovani: l'Innocenza è confermata da un bianco agnellino (come è sempre abile Tiepolo – e come è "naturale", ovvero realistico – nella rappresentazione degli animali!) e l'Inganno è un vecchio ormai privo d'energia. Quanto all'Operosità, confermata da un garrulo gallo, la scena ha una sua equilibrata classicità, come tutto a Villa Loschi, ma per noi la Signora Allegoria ha un'aria vagamente ebete, e illumina il proprio incedere con una specie di cono gelato infiammato, mentre un giovane ubriaco ai suoi piedi non accenna minimamente a svegliarsi. Il fatto è che a volte le soluzioni eccessivamente allegoriche e rigide finiscono per assumere rischiosi toni da commedia. Ci sono poi le volte del grande salone rettangolare e le sue pareti a rendere Villa Loschi una delle più prestigiose rassegne dei valori cui un'intera società aristocratica avrebbe dovuto fare riferimento. Un'esposizione che evita il moralismo: pur obbedendo alle richieste del committente Tiepolo si esprime



ill. 6 Giambattista Piazzetta, *Estasi di san Francesco*, 1729 circa, olio su tela, 379x188 cm



ill. 7 Giambattista Tiepolo, *Immacolata Concezione*, 1733-1734, olio su tela, 378x190 cm

con un linguaggio superficialmente permeato di aspirazioni classiche ma poi introduce quasi surrettiziamente, proprio attraverso l'exasperazione del linguaggio, un tono arcaico e critico. D'altra parte il pittore conosceva bene la vicenda nobiliare dei Loschi: il titolo comitale era recentissimo – 28 settembre 1729 – mentre nel loro passato c'era anche un avo bandito. In definitiva, per un veneziano valeva l'adagio "No ga Venezia tanti gondolieri, quanti Vicenza conti e cavalieri".

Certo è che se il visitatore vicentino passa da Villa Loschi a Villa Cordellina e infine a Villa Valmarana, in un breve spazio fisico, ma con una scansione decennale nella produzione di Tiepolo, si rende conto di quanto sia stato pittore innovativo e creativo, di quante possibilità stilistiche abbia questo straordinario narratore di figurazioni che non volle mai ripetersi, se non negli argomenti che i committenti proponevano per i loro impossibili soffitti.

E così faceva anche nella pittura sacra, impavido nel confrontarsi nella chiesa di Santa Maria dell'Aracoeli di Vicenza con uno dei massimi capolavori di Giambattista Piazzetta: l'impressionante *Estasi di san Francesco* [ill. 6]. In *pendant*, sull'altare di destra, Tiepolo risponde, intorno al 1734, con un soggetto ideale per una chiesa retta dalle Clarisse Povere dell'ordine francescano, fervido sostenitore insieme ai carmelitani del dogma dell'*Immacolata Concezione* [ill. 7]: ammirevoli i guizzi dell'argentea veste dell'algida e allungata figura della Vergine, lo sguardo basso nel perfetto ovale del viso, ritta in piedi sul globo celeste e in lieve torsione a esaltare i riflessi dell'avvolgente seta fasciante, l'ampiezza e complessità del gran manto svolazzante dai tratti di puro illusionismo. È una figura quasi sdegnosa, fissata in un gesto altero e colta nell'istante del definitivo distacco dagli umani. Una visione allucinata, distante e intangibile, di una Madonna mai toccata da quel peccato originale incarnato dal serpente ai suoi piedi. Si notino poi i gigli reclinati, a destra in basso, quasi sul punto di avvizzire: rappresentano la natura vinta e trasfigurata dal segno divino posto in un corpo che si mantiene umano, e transumato, attorniato da un volo d'angeli quant'altri mai realistico. Tiepolo fedele non solo all'iconografia controriformata secentesca ma anche alla descrizione data nell'*Apocalisse* (12, 1), dove compare la donna vestita di sole, con la luna sotto i piedi e una corona di dodici stelle sul capo. Ma, soprattutto, artista che nella sua produzione d'ambito religioso sarà l'ultimo grande interprete della tradizione occidentale.

Da lì a un decennio, entro il 1744, Giambattista avvia un'altra impresa, nella villa di proprietà del giureconsulto Carlo Cordellina, costruita da Giorgio Massari a Montecchio Maggiore. Il grande affresco sulla volta del salone, *Il Trionfo della Virtù e della Nobiltà sull'Errore*, o meglio l'*Ignoranza*, dotata di pipistrello e papaveri, giusto il progetto allegorico di Ripa, non è soltanto uno degli esempi più alti dell'arte del Tiepolo, ma anche forse l'unico testo che possa rappresentare il rapporto con quella cultura dell'Illuminismo europeo da cui il nostro pittore restò sostanzialmente distante. Due le fondamentali figure femminili: l'una regge il simulacro di Minerva e l'altra, alata, con una corona d'alloro in mano, rappresenta la Nobiltà che si acquista anche con il sapere. Fra le due, su una nuvola siede la Fama. Colpita da uno dei putti che volano tra le nubi in rosa l'Ignoranza precipita nell'ombra dove volteggia il pi-



ill. 8 Giambattista Tiepolo, *La Verità svelata dal Tempo*, 1744 circa, olio su tela, 254x340 cm

pistrello. Trasferito su tela nel 1917 dopo pesanti infiltrazioni d'acqua, il soffitto sembra dunque poter sostenere l'interpretazione di una luce del Sapere che dissolve le tenebre dell'Ignoranza. In realtà però si tratta ancora di una applicazione del sistema allegorico di Ripa, anche perché il destinatario non era certo un intellettuale "progressista". Ad essa collegata appare la meno classicista, e luminosissima, tela per soffitto con *Il Tempo che scopre la Verità e fuga la Menzogna* [ill. 8] ove torna una classica coppia tiepolesca: l'anziano con la fanciulla a tradurre visivamente il motto *Veritas filia Temporis*. Ecco il contrasto tra le vecchie carni del canuto e alato Tempo, riconoscibile dalla falce e dal serpente sotto i piedi, contrastare con la pelle setosa di una Verità che diviene pretesto per esibire un nudo femminile d'evidente connotazione sensuale, la riflessione sul contenuto allegorico-moraleggiante di chiara matrice illuministica associata a quella sul potere della Bellezza. Tanto che l'altra protagonista canonica della scena, la Menzogna, appare del tutto secondaria nella composizione, posta all'estrema destra mentre precipita verso il basso. Non si sa a quale dei palazzi di Cordellina fosse destinata la tela: se la villa di Montecchio Maggiore, il palazzo di stradella Piancoli o quello a Venezia, di campo San Maurizio. Comunque la tela è una variazione ariosa e vivace, di luminosità smagliante, databile sempre al 1744. Il tema allegorico è svolto in forma arguta e briosa: il Tempo con la gran falce ordina ad un amorino di rovesciare la clessidra, mentre la fanciulla resta indifferente all'uomo e allo specchio che la riflette. Verità e Menzogna, nel loro essere quasi libere da segni identificativi, sono pure figure di un gioco aereo e scorciato. Anche questo dipinto potrebbe riferirsi all'Illuminismo: per quella Luce che la donna regge nella mano, che diviene luce della Ragione: ma è pur sempre più sicuro considerarla la variante solare e luminosa di un tema allegorico caro a Tiepolo. Il tutto nell'acme di un movimento vorticoso: le nuvole turchine, violette, grigie, poi rosate e brune assorbite dai cangianti azzurri del cielo.

È un Tiepolo ormai assunto nel novero dei grandi, tanto da strutturare una bottega in grado di rispondere prontamente alle molteplici richieste, moltiplicando le invenzioni tramite copie certificate dal maestro stesso. È il caso dell'*Incoronazione di spine* desunta dall'originale tiepolesco della Kunsthalle di Amburgo (olio su tela, 79x90 cm), gemma di raro pathos del dramma cristiano. Una tela [ill. 9] probabilmente eseguita da un allievo all'interno della bottega nei medesimi anni di composizione dell'originale, tra il 1745 e il 1750. Trattandosi di un soggetto perfetto per addestrare gli apprendisti al gioco chiaroscurale, qui particolarmente complesso nell'accompagnare un'equilibrata composizione di architetture e numerose e variate figure tutte strutturate dalla luce del pieno meriggio solare.

Bergamo e Vicenza, due città di terraferma unite dal dialogo di un decennio di capolavori entusiasmati d'arte sacra e profana, declinati in registri sempre differenti che giungeranno a fine carriera a raggiungere la sublime commozione con i mezzi più semplici e ridotti, avviando un dialogo nel tempo futuro con altri e diversi artisti, che lo capiranno pienamente, meditando su di lui: Goya e Delacroix.



ill. 9 Giambattista Tiepolo, copia da, *Incoronazione di spine*, 1745-1750, olio su tela, 80x94,5 cm



Scherzi e capricci

Il periodo d'attività tiepolesca considerato, quello che idealmente pone in dialogo orobie e berici, vede anche una sorta di pausa, un momento di libera espressione personale nel vortice delle commissioni, nell'intensità quotidiana del lavoro di bottega. È una sperimentazione incisoria dell'artista che, nonostante i quotidiani assilli, si piega sulla breve matrice di rame, verifica la torchiatura su pochi centimetri di carta bianca. Una sorta di fuga in piena libertà d'improvvisazione. Sono proprio *Scherzi*, i brevi movimenti allegri e veloci, poi anche in misura di minuetto, che argutamente o giocosamente o grottescamente si inseriscono in una composizione più seria. E infatti Giambattista Tiepolo li inserisce fra la pittura di storia e mitologia, e la pittura sacra. E *Scherzi* sono un gruppo di incisioni realizzate probabilmente fra il 1735 e il 1740 che l'autore non metterà in circolazione e saranno pubblicati postumi.

Prove graficamente esemplari, dai tratti rapidi, improvvisi e molecolari del segno, sbrigliato e fratto, ricco di novità timbriche, per *Scherzi* che restano una prova tutta privata, mentre circoleranno i *Capricci*, realizzati per la *Raccolta di chiaroscuri* di Anton Maria Zanetti (1740) ove l'impaginazione si fa più morbida e affabile, meno ostinato il dettato incisivo.

Occorre premettere che l'incisione a Venezia era assolutamente diffusa e quasi popolare: agli scopi puramente artistici, oggetto di acceso collezionismo, si affiancavano funzioni diverse: temi e figure proposte con ovvie finalità ornative o religiose, e poi didattiche, educative, encomiastiche, didascaliche, che diverse officine calcografiche e varie botteghe di incisori producevano professionalmente, lavorando le lastre di rame con ogni sorta di immagini. Di qui un'intensa attività di sperimentazione: nel 1703 Luca Carlevarijs aveva prodotto *Le Fabriche, e Vedute di Venetia...*, centotré composizioni con cui si inaugura il vedutismo, la proposta dell'immagine della città per i turisti. Domenico Lovisa ci riprova con molte collaborazioni, fra cui Tiepolo, nell'imponente *Gran teatro di Venezia*, poi Andrea Zucchi, Domenico Rossetti, Antonio Luciani e Giovanni Faldoni si dedicano alla ritrattistica aulica e Marco Ricci, il nipote di Sebastiano, divulga il gusto della rovina pittoresca.

Negli anni Trenta Giambattista Tiepolo si dedica direttamente all'acquaforte. Le sue incisioni saranno abitate da maghi con sorrisi fauneschi, sprezzanti negromanti, occhiuti orientali che osservano rituali cabalistici [ill. 10-13]. E tutti, sempre, guarderanno a terra. È questa un'altra delle ossessioni del leggerissimo e luminoso pittore di cieli aerei: che ora, nel bianconero di personale ideazione, osserva sempre ciò che dalla terra, sulla terra, nella terra, si nasconde, si genera, si conserva, affiora. Esplora ciò che è nascosto, emergente, strisciante, sempre con lo sguardo rivolto in basso, come tutti coloro che rappresenta [ill. 12]. E dalla terra, sulla terra ove si celebrano piccoli riti, emergono tombe di Pulcinella, si riposano faunesse a gambe aperte, dialogano scheletri



ill. 10 Giambattista Tiepolo, *Scherzi di fantasia. Scena di negromanzia*, acquaforte, siglata 'B.T.º', battuta 226x180 mm



ill. 11 Giambattista Tiepolo, *Scherzi di fantasia. Scena di negromanzia*, acquaforte, firmata 'B. Tiepolo', battuta 227x187 mm



ill. 12 Giambattista Tiepolo, *Scherzi di fantasia*. *Maghi osservano un serpente*, acquaforte, firmata 'Tiepolo', battuta 225x175 mm



ill. 13 Giambattista Tiepolo, *Scherzi di fantasia*. *Scena di negromanzia*, acquaforte, firmata 'Tiepolo', battuta 226x179 mm

indifferenti. Questo sguardo verso il basso segue ciò che striscia, ciò che non riesce a sollevarsi, un infimo brulichio che non esitano a seguire gufi e civette, cani malandati e strani individui. Come se per il pittore della chiarezza e del cielo, abitato da divinità autentiche – perché solo pensate – ciò che invece è vivo e terragno procurasse incertezza e inquietudine, insicurezza e timore. Eppure tutto resta sempre luminoso, il bianco della carta fa rilevare ancor più la trama sottilissima dell'indecifrabile.

Sarà quasi simile l'ossessione che abiterà il figlio Giandomenico, l'unico pittore che ci abbia dato una quantità di piedi, scarpe, scarpette, scarponi, zoccoli e zoccolette indossati da uomini, donne, villani, pitocchi, contadini e viandanti: tutti sempre con i "piedi per terra". Solidi, ma indifferenti, negati all'arte, i suoi personaggi ci voltano le spalle, si avviano al passeggio del tutto indifferenti, lontano da ogni posa. Il padre invece incide volti che posano per noi, ma non ci guardano, perché scrutano e interrogano il serpente attorcigliato a una bacchetta magica, indagano l'origine di un basso piedestallo occupato da un teschio, osservano un cadavere disteso, o un corpo immerso nel sonno ipnotico.

Tiepolo si è documentato, e ha cominciato sicuramente a collezionare carte e rami, anche per l'amicizia con Anton Maria Zanetti, un collezionista tanto appassionato quanto esperto. Ha analizzato Rembrandt, studiandone il chiaroscuro e assimilandone il tratto; ma ha anche osservato Stefano Della Bella, Ribera, le acqueforti veneziane di Campagnola, Salvator Rosa e certamente Jacques Callot; e soprattutto un italiano, Giovanni Benedetto Castiglione, il Grechetto, con tutto il suo repertorio di maghi e filosofi, satiresse e profetesse, serpi e civette, scimmie e cani, bassorilievi e teschi e ossa. E di tutti loro è diventato esperto collezionista.

La produzione di acqueforti si svolge dunque in una prima serie organica, che mantiene una funzione di prova sperimentale, appunto gli *Scherzi di fantasia* [ill. 14-17]. Molti sono gli interrogativi che gli studiosi si sono posti, oltre l'analisi puramente estetica e tecnica del tratto e del sapido uso del chiaroscuro, quasi che l'incisione fosse naturale per il grandissimo disegnatore. Sono un compendio degli umori stravaganti della Venezia del tempo? Una sorta di fuga tutta privata fra scene di magia, pulcinellate e favole agresti? Un repertorio personale, dettato da necessità espressive? Per alcuni storici le risposte sono chiare, per altri è lecito interrogarsi e continuare a cercare, anche nell'"umore nero", nel nascosto del temperamento atrabiliare di un uomo felice e fortunato e sereno, come appariva ai più Tiepoletto.

Vero è che i "capricci" sono invenzione secentesca, uno spazio riconosciuto per l'autonomia dell'artista, e in Veneto erano noti e ricercati e apprezzati dai competenti i diversi "capricci" di noti artisti: i baccanali di Carpioni per esempio, o i nudi di Giuseppe Diamantino. Tiepolo certamente immette nelle sue composizioni molte cose viste e immaginate, e altre che non poteva immediatamente trascrivere in pittura. Per esempio il gusto astrologico tanto diffuso; la nascente passione archeologica; l'orientalismo e le favole di Carlo Gozzi. Anche così esprime i gusti allusivi e volutamente criptici di un'età, ma anche più direttamente muove quel diletto per il non svelato, per l'indeterminato che è presente in gran parte della sua opera pittorica.

Giambattista costruisce un montaggio di elementi alti della tradizione classica



ill. 14 Giambattista Tiepolo, *Scherzi di fantasia. La famiglia del satiro*, acquaforte, firmata 'Tiepolo', battuta 225x177 mm



ill. 15 Giambattista Tiepolo, *Scherzi di fantasia. Un giovane, un mago e una scimmia tra rovine antiche*, acquaforte, firmata 'Tiepolo', battuta 226x178 mm



ill. 16 Giambattista Tiepolo, *Scherzi di fantasia. Un astrologo (?) e altre figure*, acquaforte, firmata 'Tiepolo', battuta 222x176 mm



ill. 17 Giambattista Tiepolo, *Scherzi di fantasia. Due figure con cavallo e stalliere*, acquaforte, siglata 'BT.o', battuta 220x180 mm

(bassorilievi, sacrifici pagani, scene pastorali, paesaggi agresti), del sentire popolare (serpi, gufi, teschi, maghi), del gusto del tempo (scavi, astrologia, cabala) legati solo dall'occasione della disposizione grafica: un capriccio appunto. E continuamente rinvia ad un'altra delle sue ripetute ossessioni, quella del trascorrere del tempo. La tecnica specifica di Tiepolo è lo schizzo, il medesimo adottato nel disegno: la linea non corre continua e parallela, accentuandosi nelle ombre, ma si interrompe e riprende, leggera e fine, continua e sottile, per poi improvvisamente fermarsi, frantumarsi in graffi e virgole. Uncini di bulino sminuzzano la luce e spruzzano lame di luce, scintille argentate. Così Tiepolo finisce per negare l'ombra, giungendo a suggerire un'orchestrazione di valori cromatici e accordi musicali, con trapassi di volta in volta morbidi, pastosi, sfuggenti. Supera il chiaroscuro, crea una dinamica luministica, confonde la tradizione, apre a nuove sperimentazioni.

La serie dei *Capricci* fu pubblicata per la prima volta nella seconda edizione della *Raccolta di varie stampe a chiaroscuro* edita a Venezia da Anton Maria Zanetti nel 1743, poi nel 1749, e nuovamente nel 1785. Si presenta come combinazione di occasioni, emergenze arcadiche e negromantiche, tutte mosse da una medesima uniformità di luce, visione e scioltezza di tratto [ill. 18]. L'impaginazione è lontana da ogni rigidità accademica, quasi protoromantica nella libertà della ricerca e dell'invenzione, nella scioltezza della suggestione. Si avvia un gioco fantasmatico, una messa in scena non immediatamente intelligibile di segni evocatori: ogni traccia macabra – come ne *La morte dà udienza* caso quasi unico di titolo – è occasione di ironia e quasi di stupore verso una materia che non dà risposte. È forse, questo stupore di Tiepolo, questa sua luce là dove dovrebbe trovarsi il buio della paura, questa serenità nei confronti del *monstrum* dell'estraneo e dello strano, la risposta implicita a quei terrori popolari ancora così diffusi? È dunque una luce ironica quella che dovrebbe accomunarlo a coloro che, polemisti della penna e della fede, cercavano di smontare superstizioni feroci? Lo speriamo, e certo guardando Tiepolo non proviamo i timori e gli orrori che fra breve ci trasmetterà Goya.

Sembra di cogliere uno svolgimento stilistico, un passaggio da un tratto più evidente ad una sorta di “maglia”, di reticolo costruito con estrema finezza, ed esiti dichiaratamente “pittoreschi”. E infine un tratto agile, un segno rapidissimo, un tessuto di fili. Tiepolo pienamente padrone del bulino lo usa con la stessa rapidità del pennello inchiostro dei suoi ammirevoli disegni, e modella in chiaro. Il dettato incisivo è sciolto e la punta dell'incisore, con fendenti e zig-zag, costruisce valori tonali e apparenze luminose sconfiggendo ogni terrore e lasciando libera una *rêverie* meridiana: dando cioè immagine e vita ad un fantasticare di ombre e sogni, nella piena luce. Con i *Capricci* termina un soliloquio, una prova d'artista senza fini commerciali, un rifugio nello spazio lontano da qualsiasi nasuto committente, da qualsiasi critico spocchioso. Poi però l'incisore farà più proseliti di quanto avesse immaginato: dona un lascito vincolante per Giandomenico e Lorenzo. Fornisce sicurezza d'avvio ad un altro Giambattista: il Piranesi; sarà studiato dal sempre attento Fragonard; e soprattutto sarà riconosciuto Maestro da Goya e poi ancora oltre fino a Daumier.



ill. 18 Giambattista Tiepolo, *Capriccio. Ninfa con satiro e due capre in un paesaggio*, aquaforte, firmata 'Tiepolo', battuta 141x175 mm



Giandomenico
Tiepolo,
figlio e allievo

Il rapporto fra Giambattista e Giandomenico è sicuramente uno dei più complessi e affascinanti nella storia della pittura. E anche fra i più difficili da indagare, poiché gli unici testi sono quelli pittorici, e la documentazione cartacea, oltre che frammentaria, non può dirci nulla di autenticamente interessante. Sul precoce talento pittorico di Giandomenico non ci sono dubbi: bastino le quattordici tele della *Via Crucis* ora nell'Oratorio del Crocifisso di San Polo a Venezia, dipinte da un ventenne con prospettive drammatiche. Sulle sue capacità di lavoro, abilità diplomatica e naturale simpatia, ancora nessun dubbio, visti i rapporti che seppe costruire a Würzburg e poi mantenere con la clientela tedesca. Sulla sua superiorità nella pittura a monocromo, sulle qualità incisive, restano clamorosi esempi, a cominciare dai dipinti all'Oratorio della Purità di Udine, e dalle incisioni dalla splendida serie della *Fuga in Egitto* [ill. 19], che non a caso il padre, stanco e umiliato, riprenderà a Madrid. Già riconosciuto nel talento di disegnatore da Algarotti e da ogni altro cliente di bottega, gran collezionista di incisioni e disegni, Giandomenico fu scelto da Giustino Valmarana per la decorazione autonoma della Foresteria della villa a Vicenza, dove il suo stile brilla in piena



ill. 19 Giandomenico Tiepolo, *Giuseppe adora il Bambino fra le braccia di Maria*, 1753, acquaforte, firmata "Dom Tiepolo inve et fecit", battuta 190x244 mm



ill. 20 Giandomenico Tiepolo, *Testa di mercante*, olio su tela, 55x45 cm

autonomia, non tecnica, ma iconografica, rispetto al padre, che ne riconosce la diversità. Quell'autonomia che forse Giandomenico non volle perseguire a fondo, finché il padre visse, rifugiandosi sovente alla sua ombra, seguendolo con commovente fedeltà, forsanche sollecitandolo a perseguire le sue scelte – la *Testa di mercante* [ill. 20] emblematica nel proseguire il tema delle richiestissime teste di fantasia paterne – benché si rendesse benissimo conto che i tempi stavano troppo rapidamente mutando, come i gusti. Così, nella *Decollazione di san Giovanni Battista* [ill. 23] si rifà alle tele paterne raffiguranti il *Martirio di sant'Agata* (una per la basilica del Santo a Padova, del 1735-1736; l'altra per la chiesa di Sant'Agata a Lendinara e ora a Berlino, Staatliche Museen), già *in situ* nel 1755 e da Giandomenico in un caso ripresa ad acquaforte [ill. 21]. L'esito è una paletta dallo spiccato patetismo, tutto concentrato nella garbata figura del Battista, gli occhi lustri e il naso arrossato esaltati dal contrasto con il terreo incarnato, la figura piena d'accettazione per quanto sta per avvenire, il santo colto in quella luce umbratile che rimanda alla lezione di Rembrandt risolta in cromia veneziana, come il restauro compiuto per l'occasione ha rivelato svelando meravigliosi passaggi tonali e l'evidenza di una pennellata d'aggraziata sontuosità.

Mentre l'altra opera delle collezioni civiche vicentine, *l'Enea, Anchise e Ascanio* [ill. 24], è frammento di una tela di più ampie dimensioni, riprendendo fedelmente un dettaglio di un modelletto ora a Helsinki (Ulkomaisen Taiteen Museo) raffigurante *I greci assaltano Troia in fiamme*, parte di un ciclo di almeno tre grandi dipinti con soggetti tratti dal secondo libro dell'*Eneide*. In quanto resta del dipinto originale cogliamo l'acme della vicenda, con Enea a stringere i Penati, sulle spalle il padre Anchise, accanto il giovane Ascanio. Pur in uno stadio di palese abbozzo, l'opera evidenzia la qualità e maturità ormai raggiunta da Giandomenico, tanto nella stesura materica quanto nella decisa caratterizzazione di personaggi sviluppati sul primissimo piano e colti in moti di sorpresa e dolore. In parziale autonomia dalla poetica paterna, esito del trauma provocato certamente dalla morte di Giambattista.

Biograficamente Giandomenico tornò subito da Madrid in patria, dove infine, più che quarantenne, volle sposarsi: ma la vita familiare gli portò soltanto l'amarezza e il dolore di due figlie morte bambine. Mantenne la bottega da solo, rispondendo a commissioni che richiedevano ancora il modello dell'affrescatura "tiepolesca". Ma poi creò i propri capolavori in totale e intima solitudine, nella piccola ma accogliente dimora di Zianigo, i due piani ingentiliti dal bel timpano e dal poggiolo in pietra viva. Qui tutto gli ricordava il padre, che invece nessuno ricordava più. E qui volle proseguire e terminare un discorso sulle illusioni e i fallimenti di un mondo di cui ricordava l'ultima energia in giovinezza, e di cui aveva poi vissuto la rapidissima decadenza.

È a Zianigo che redige l'epitaffio finale su di un mondo. Che non è più soltanto Venezia: è il nostro mondo, quello che i Tiepolo hanno visto con preoccupazione, ironia e amarezza. Crea un affresco grandioso, cinque metri per due, con un taglio che ora sappiamo cinematografico, panoramico. Raffigura *Il Mondo novo* [ill. 25], dove una lanterna magica proietta le immagini false di una realtà in cui si vuole credere. A sinistra una palizzata di assi fa da quinta verso un "casotto", una baracca



ill. 21 Giandomenico Tiepolo,
Il martirio di sant'Agata,
 acquaforte, al margine inferiore "Ioannes Bapta Tiepolo inv. et pinx./ Jo
 Dominicus Filius del. et fecit.", battuta 441x248 mm



ill. 22 Giandomenico Tiepolo, *Santi benedettini*,
 acquaforte, al margine inferiore "Ioannes Dominicus Tiepolo Ping:
 in Templo/ S. Michelis Muriani postea excudit Venetiis",
 battuta 464x236 mm



ill. 23 Giandomenico Tiepolo, *Decollazione di san Giovanni Battista*, 1757 circa, olio su tela, 188x104 cm



ill. 24 Giandomenico Tiepolo, *Enea, Anchise e Ascanio*, 1773 circa, olio su tela, 88,5x65,5 cm

sormontata da una torretta. La folla si accalca. I personaggi non sono più in maschera, l'eterna festa è finita. Sono fermi, appesantiti da giubbe, *redingotes*, abiti goffi, cuffie e parrucche. Non hanno più volto: restano soltanto un Pulcinella, un *regazzino*, un accigliato e imbronciato uomo a braccia conserte e dietro di lui l'autore stanco, che guarda con l'occhialino. I fantasmi di padre e figlio. Si accalcano intorno al gabbiotto, e un adulto è così sciocco da alzare anche il figlio bambino perché veda nella scatola magica, si illuda fin dalla più tenera infanzia; si distraiga e diverta. Non c'è più distinzione nella folla.

La messa in scena è prosaica, l'inquietudine è palese: "la presunzione e il letargo della ignoranza" che Pietro Verri denunciava come i mali degli italiani. E non c'è più neppure un paesaggio a distrarre la folla anonima e cieca: l'azzurro del cielo e del mare è lontano e indeterminato: eppure ancora garriscono al vento due splendide bandiere in rosso e arancio, ancora si muovono ombre, forse ancora sarebbe possibile cercare il mondo nuovo, senza preferire l'illusione della lanterna magica dell'imbonitore. Forse. Ma la storia è fallace, maghi e astronomi continuano a scrutare e divinano inganni; gli dei dell'Olimpo sono evaporati. Gli eroi sono diventati i Pulcinella, i gesti, i riti, i simboli e le allegorie di Giambattista si sono rovesciati in maschere che si sbeffeggiano, la vacuità idiota del presente e del moderno sempre rincorso e mai raggiunto celebra la divinità dell'Effimero.

Il giovanotto con l'elegante parrucchino ritratto dal padre negli affreschi a Würzburg ha saputo essere il migliore e più malinconico esegeta delle illusioni, delle miserie, della mediocrità infinita del popolo che viene spinto violentemente nella modernizzazione.

"Diceva Bernardo di Chartres che noi siamo come nani sulle spalle di giganti, così che possiamo vedere più cose di loro e più lontane, non certo per l'acume della vista o l'altezza del nostro corpo, ma perché siamo sollevati e portati in alto dalla statura dei giganti". Vale anche per Giandomenico il celebre motto ricordato da Giovanni di Salisbury: ha visto tutto, issandosi sulle spalle del padre, e su una parete di una casa di Zianigo ha lasciato un'immagine del moderno che ci appare di dolorosa verità.



ill. 25 Giandomenico Tiepolo, *Il Mondo novo*, 1791,
affresco staccato proveniente dalla Villa Tiepolo di Zianigo (Venezia), 205x525 cm,
Venezia, Museo del Settecento Veneziano Ca' Rezzonico



La riscossa della pittura veneziana

Allo spegnersi del Seicento, il superamento dell'arte dei "tenebrosi", che s'era imposta a Venezia soprattutto dopo i soggiorni di Luca Giordano, riporta rapidamente gli artisti veneziani in dialogo con i contemporanei, essenzialmente grazie all'attività di alcuni pittori riconosciuti per il rinnovato colorismo, lo stile decorativo e il tocco leggero.

Si tratta in particolare di Sebastiano Ricci (Belluno, 1659 – Venezia, 1734), personalità fortissima e passionale, implicato in vicende criminali da cui deve fuggire e quindi gran viaggiatore che, dopo soggiorni in Emilia e a Roma, svolge la propria pittura in modi sontuosi, rifacendosi alla grande tradizione cinquecentesca, con una eleganza e facilità allora ignote. La sua creatività narrativa, l'impaginazione teatrale, la qualità decorativa sono fondamenti essenziali della pittura di storia per tutto il Settecento e per il passaggio dalla retorica barocca alle sottigliezze rococò. Lavorando a Bologna, Parma, Roma, Firenze, Parigi, in Inghilterra, Ricci è il primo a restituire alla pittura veneta una nuova fama internazionale. Roberto Longhi ha scritto, in celebre sintesi: "Sul cadere del secolo i veneziani si avvedono di esser rimasti tagliati fuori, per più di cent'anni, dalle grandi idee della pittura barocca, ormai non più romana ma europea, e cominciano a viaggiare. Il primo dei pittori veneti viaggianti, Sebastiano Ricci, ha ancora, come tutti i veneziani del Seicento, il gusto del plagio, dell'imitazione [...] dai più vari precedenti pittorici; ma intanto dilata la sua cultura fino a farsi europeo, bene intendendo che da un secolo ogni nuova idea figurativa aveva assunto validità europea. Il Ricci è [...] il primo ad accorgersi che i più validi soffitti della fine del secolo [...] sono quelli di Luca Giordano a Firenze. Per questa buona via riesce a inaugurare il cosiddetto rococò nella saletta di palazzo Pitti o nelle volte di palazzo Marucelli. Gli nuoce più tardi la sua incredibile rapacità culturale che dà a tanta sua pittura quel gusto di abile reportage di tutti i motivi europei". E successivamente Rodolfo Pallucchini ricorderà come Ricci: "seppe imporre, a Venezia e fuori, un gusto nuovo, formato con meditazione, ma risolto con ardimento su di un piano apertamente rococò, cioè di effetti vivaci, scintillanti, garruli di luce e di colore. Schiarendo la tavolozza, riportò nella tradizione veneziana una ricchezza di espressione cromatica risolta in una luminosità nuova e vibrante: seppe sciogliersi cioè, mediante l'intelligente interpretazione del cromatismo veronesiano e della pennellata di tocco magnaschesca, dalle remore seicentesche, prendendo posizione sia contro la moda dei 'tenebrosi', sia contro la nuova corrente Piazzetta - Federico Bencovich. Fornì quindi un nuovo valido mezzo linguistico, prezioso per tutto lo svolgimento della pittura settecentesca, anche per lo stesso Tiepolo, dopo la sua defezione dal piazzettismo".

Un Sebastiano passato alla storia anche per l'attività con il nipote Marco Ricci (Belluno, 1676 – Venezia, 1730), precursore della veduta paesistica veneta tanto da far esclamare ad Anton Maria Zanetti (1733) che "Questo fu valente nelle architetture, e ne' paesi specialmente, che formò in ogni modo, a tal segno, che dopo Tiziano fino ad ora



ill. 26 Sebastiano Ricci e Marco Ricci, *Prospettiva di rovine con figure*, 1725 circa, olio su tela, 206x276 cm

non si vidde, chi l'uguagliasse". L'esito di una delle tante collaborazioni tra zio e nipote, la *Prospettiva di rovine con figure* [ill. 26] compiuta verso la metà del terzo decennio, è una delle opere più note e studiate del Settecento veneto e fa parte della celebre fase dedicata alle tombe allegoriche in onore di grandi uomini della storia inglese, commissionate ad artisti veneziani e bolognesi dall'impresario Owen Mc Swiny per decorare la residenza del duca di Richmond a Goodwood House. Con la coppia di tele chieste ai Ricci – la *Tomba allegorica del duca di Devonshire*, oggi al Barber Institute of Fine Arts di Birmingham e la *Tomba allegorica dell'ammiraglio sir Cloudesly Shovel* della National Gallery di Washington – il dipinto vicentino condivide la concezione spaziale, caratterizzata dalla pittoresca coesistenza di rovine e monumenti della classicità accanto a statue e figure. Se queste ultime sono assegnabili alla felice mano e rapace inventiva di Sebastiano, le prime esprimono appieno l'esperienza di scenografo teatrale svolta a Londra e Venezia da Marco, documentata in piccolo in deliziose tempere su pelle di capretto. L'esito del dialogo familiare è poi magnificato dalla scoperta della luminosità atmosferica calata in una grandiosa messa in scena, strutturata su di un'alternanza di piani in luce e ombra complicati dall'inserimento di una ulteriore quinta, formata dalla collinetta e dalle rovine ispirate ai mercati traianei. Vivacizzando ulteriormente la composizione con dettagli di quinta quale la lussureggiante vegetazione selvatica ove spicca la *malva arborea*.

Accanto alla dominante personalità di Sebastiano Ricci va posta la figura di un versatile francese, nipote del Simon Vouet protagonista del barocco in castelli e palazzi parigini: Louis – Lodovico – Dorigny (Parigi, 1654 – Verona, 1742), che nella dimensione veneta troverà il suo ruolo. Artefice di una lezione significativa per molti artisti, Tiepolo tra gli altri, basata sulle calde sonorità di una tavolozza schiarita e dai riflessi argentei che accompagna una brillante impaginazione della scena, con le figure che si stagliano su cieli aperti in tonalità rosseggianti, con buona scioltezza e, pur nel marcato plasticismo, già presentano quelle marezzature luminose esito delle ombre colorate, un artificio tecnico prezioso per aumentare gli effetti di luce. Il tutto con una flemma ed equilibrio che gli consentiranno d'esser solitario protagonista del panorama freschistico udinese prima dell'avvento di Giambattista Tiepolo. Un Dorigny di cui cogliamo l'immediatezza espressiva nella posa di tre quarti dell'*Autoritratto* [ill. 29] da cinquantenne: informalmente atteggiato e abbigliato, con una giacca da casa, senza cravatta e con lo *jabot* decorato da un elegante merletto a fuselli tenuto aperto sul collo, sfoggia la ricca parrucca bianca lunga che scende a riccioli sulle spalle in ossequio alla moda francese imperante nei primi decenni del Settecento. L'autocertificazione del ruolo raggiunto ridefinendo i decori di tanti palazzi veneti, la cui memoria è in alcuni casi lasciata a radi frammenti. Come la tela quadrotta raffigurante la *Concordia* [ill. 28], tratta da un fregio da soffitto. Fedelissima come d'uopo a Ripa (1669) – “Donna, che tiene in mano un fascio di verghe strettamente legato [...] nella destra mano tiene un pomo granato” – mostra una bionda fanciulla stagliata di sottoinsù, accolta dalla morbida massa nuvolosa in un cielo striato di nubi in smagliante contrasto con il manto rosa acido e gli incarnati porcellanati dell'aristocratica ragazza, resa ulteriormente aggraziata dal diadema e dall'elegante ac-



ill. 27 Louis Dorigny, *Andromeda*, ultimo quarto del XVII secolo, affresco staccato, 234,5x120,3 cm



ill. 28 Louis Dorigny, *La Concordia*, ultimo quarto del XVII secolo, olio su tela, 104,2x104,3 cm

conciatura. In una caratterizzazione di stilemi pittorici in parte ripresi dalla ben altrimenti vigorosa, florida e tornita *Andromeda* [ill. 27], sola testimonianza pervenutaci del ciclo di affreschi compiuto da Dorigny per il vicentino palazzo Capra. Qui la trionfante ripresa dal basso verso l'alto, accompagnata dall'accorta regia luminosa, esalta le nudità della bellezza femminile colta in precario equilibrio sulla roccia che ancora accoglie le spire del mostro marino ucciso da Perseo.

Più giovane d'una generazione di Sebastiano Ricci e Dorigny era Giovanni Antonio Pellegrini (1675-1741), cognato di Rosalba Carriera, attivo con Marco Ricci a Londra, poi a Düsseldorf, Anversa, Parigi e in altre città europee. Quella di Pellegrini è una carriera di singolare successo, poco conosciuta ma assai ben ricostruibile anche attraverso la corrispondenza di Angela Carriera Pellegrini, pittrice e buona musicista, colta e abile nel supportare il marito. Il meglio della sua arte è in Germania, dove dipinge nel 1713 per l'Elettore Palatino Johann Wilhelm uno spettacolare ciclo decorativo. Pellegrini spinge oltre Ricci le qualità decorative della pittura veneziana, aperta e ariosa, con toni scintillanti. Quanto al poco più giovane Jacopo Amigoni (circa 1682-1752) è anch'egli un artista europeo: dal 1717 lavora in Baviera, dal 1730 in Inghilterra, poi è a Parigi, torna a Venezia, scende a Napoli, infine vive stabilmente a Madrid. Con lui la pittura arcadica conosce vertici di luminosità.

Ma infine non dovrà essere assolutamente dimenticato il ruolo centrale, la fama universale, la lunga attività presso le corti di Rosalba Carriera (1675-1757). I suoi pastelli, la finezza dello sguardo psicologico, l'intimità unica del ritratto furono considerati altrettanti vertici da parte dei contemporanei: a noi interessa ancora e acutamente per la capacità di autoanalisi, l'introspezione amara dei suoi autoritratti, la lucida freddezza di molti ritratti di fantasia.

Se questa linea di pittura chiara e decorativa appare in perfetta sintonia con il gusto europeo, e in breve lo determina, altri pittori veneziani di primo Settecento proseguono nello stile del chiaroscuro drammatico, in un gusto rinnovato che vede la centralità del dalmata Federico Bencovich (circa 1677-1753) molto apprezzato anche in Austria, ma poi soprattutto della grande personalità di Giambattista Piazzetta (Venezia, 1683 – 1754). Protagonista di una pittura di intima e passionale religiosità, sempre marcata da violenti contrasti luministici in agitate e scorciate composizioni sublimemente animate da gamme di colori forti, marroni bruciati e rosso mattone, incredibilmente di vividissima trasparenza. Aperto ad una intensa luminosità nella produzione più tarda, Piazzetta resta un protagonista a Venezia soprattutto nel contesto della Scuola di Nudo istituita nel 1750. E ogni sua qualità sembra trovare piena risoluzione nella pala che chiude la serie delle grandi opere chiesastiche create nel corso del terzo decennio, in un'invenzione tra le più ispirate di tutta la pittura sacra veneziana settecentesca con cui si afferma quale protagonista assoluto, contendendo il primato a Sebastiano Ricci: l'*Estasi di san Francesco* [ill. 6], risposta all'*Estasi di santa Teresa* per la chiesa vicentina di San Girolamo degli Scalzi dipinta da Ricci. Cui Piazzetta è antitetico, creando nella scena francescana proveniente dalla chiesa vicentina dell'Aracoeli un'immagine opposta alla leggiadra grazia di Sebastiano, andando a misurarsi direttamente con la



ill. 29 Louis Dorigny, *Autoritratto*, primo decennio del XVIII secolo, olio su tela, 94x79 cm



ill. 30 Giambattista Pittoni, *Olindo e Sofronia*, 1721, olio su tela, 114x146 cm



ill. 31 Giambattista Pittoni, *Diana e le ninfe*, 1725 circa, olio su tela, 149x200 cm



ill. 32 Luca Carlevarijs, *Paesaggio con arco trionfale e monumento equestre*, 1710-1714, olio su tela, 124x170 cm



ill. 33 Carlo Eismann Brisighella, *Paesaggio con fiume e mulino*, 1710-1715, olio su tela, 120x171 cm

sensualità di tocco tipica della grande stagione barocca secentesca, in un gioco serrato di valori cromatici legati da una nervosa struttura pittorica. Entriamo visivamente nella tela dal basso, accompagnati dalla calvizie di frate Leone, muovendoci con andamento sinuoso verso il *memento mori* del teschio per giungere all'acme del brunito e sanguinante Francesco dall'intensissimo volto, la magnifica invenzione dell'angelo a tamponare le stimmate in un patetismo risolto nello slancio estatico, la sinfonia della tessitura pittorica basata sul contrasto di toni caldi e freddi segnando una vigorosa spirale ascendente in un cielo avvampato di nubi rossastre. Estasi ma anche stigmatizzazione, per un Francesco posto in *Pietà* nell'ottica di una mistica incarnazione francescana di Cristo, inducendo Adriano Mariuz a descriverla quale “una vesperale scena di passione in cui si esprime il divario fra l'umanità affranta nel suo limite corporeo e il mistero imperscrutabile della divinità”.

Sulla scia di Ricci, Piazzetta e subito di Tiepolo si collocano poi alcuni maestri della sua generazione, attivi in vari paesi europei: come Gaspare Diziani (1689-1767) che vive a Dresda prima di diventare presidente dell'Accademia di Venezia, oppure Francesco Fontebasso (1707-1769) che lavora a San Pietroburgo, Giovanni Battista Crosato (1686-1758) attivo in Piemonte e, infine, Giovanni Battista Pittoni (Venezia, 1687 – 1767). Anch'egli alcune volte presidente dell'Accademia di Venezia, la sua arte avrà duratura influenza nell'area germanica per la capacità di gestire il colore in audaci contrapposizioni cromatiche e panneggi di croccante fragranza definiti su di una saldissima abilità grafica esaltata da un abbacinante luminismo. Dettati magnificamente esemplati nelle due opere della pinacoteca vicentina, testimoni di un preciso passaggio stilistico. *L'Olindo e Sofronia* [ill. 30], compiuto intorno al 1721, narra l'episodio della *Gerusalemme Liberata* (II, 33-38) – ove Aladino ordina i due giovani siano arsi vivi sul rogo – in chiave ancora barocca, l'accestita composizione impaginata teatralmente e gli astanti attori colti in plastiche anatomie ed enfatiche gestualità con solo una prima presa di coscienza dei montanti temi paesistici. Stilemi in un paio d'anni superati dalla splendida materia pittorica, il fluente decorativismo in salda innervatura plastica e l'elegante profusione di accessori, fiori e ghirlande, della tela con *Diana e le ninfe* [ill. 31], i personaggi perfettamente accolti nell'ampio paesaggio fluviale diviso, compositivamente e narrativamente, dal torrente. A destra il gruppo delle ninfe attornia in una nube dorata Diana, aiutandola nella svestizione, sullo sfondo a sinistra il macabro dettaglio di Atteone divorato dai suoi cani. L'attenzione si sposta così dal racconto alla suggestione sensuale e al dettato di limpido erotismo della scena, rendendola uno dei testi più significativi della pittura rococò veneziana d'ambito mitologico. Nell'adesione a soggetti di immediata presa sul pubblico e i committenti, mentre scarso sarà a Venezia il ruolo anche sociale dei “vedutisti”, che invece diventa tra i più importanti fenomeni europei, oggetto di fama e d'insegnamento in termini di luci e atmosfere, e di influenza sul gusto, di portata davvero storica.

Un vedutismo introdotto da Luca Carlevarij (Udine, 1664 – Venezia, 1730), per primo capace di porre in armonico rapporto il motivo architettonico con la libera rielaborazione creativa del pittore, in una felice sintesi di realtà e immaginazione. Congegnando un modello sempre attento alla precisione descrittiva e all'uso di una tavolozza brillante, la tela animata da vivide figure a ‘macchietta’,

colte con quell'immediatezza dal vero che si ammira nel *Paesaggio con arco trionfale e monumento equestre* [ill. 32], un'opera della piena maturità di Carlevarijs che rientra nel gruppo omogeneo di "capricci" databili tra il 1710 e il 1714, riconosciuti come il punto d'arrivo raggiunto dal pittore nell'elaborazione della "veduta ideata". Pur già convertitosi al vedutismo topografico, consacrato come si è detto dalla pubblicazione che nel 1703 segna la nascita della veduta veneziana – *Le Fabriche, e Vedute di Venetia diseguate, poste in prospettiva et intagliate da Luca Carlevarijs...* – il pittore tese sempre a sviluppare congiuntamente i temi della "veduta paesistica" e il "porto di mare", inaugurando una struttura compositiva più complessa, ricca di citazioni rovinistiche reali prese dal repertorio architettonico romano, in linea con i contemporanei esiti di Marco Ricci. In un preponderante paesaggio boschivo sono colte le architetture romane, in ben differente percezione della loro monumentalità, assemblate con rovine medievali o contemporanee. Ecco allora il motivo del ponte a congiungere una riva all'Arco di Costantino addossato a una torre medievale e con anteposto il monumento equestre a Luigi XIV di Lorenzo Bernini. La visione della Roma barocca e attuale quale erede di quella classica e medievale, preludio certo alle oniriche vedute di Michele Marieschi ma aprendo stilisticamente anche ad altri innesti e riflessioni.

Da quelli esperiti nel *pendant* della tela vicentina di Carlevarijs, il *Paesaggio con fiume e mulino* di Carlo Eismann Brisighella (Venezia, 1679 circa – post 1718) [ill. 33], tipico per luminosità e armonie cromatiche della sua arte a quanto espresso da Francesco Aviani (Venezia, 1662 – Vicenza, 1715), protagonista di una felice sintesi delle elaborazioni scenografico architettoniche maturate nell'ambito dei pittori di prospettiva, con quelle fantastico naturalistiche dei pittori di paesaggio. In una sublimazione nel rovinismo prospettico che non lascerà indifferente neppure Ricci. Il *Paesaggio con la pesca miracolosa* [ill. 34] emblematico di un'altra caratteristica di Aviani: l'inserimento di un soggetto biblico, pretesto cui non sembra voler mai rinunciare, neppure quando la finalità del dipinto appare essere chiaramente la messinscena scenografico-architettonica. E tela ove si respira appieno una vena nostalgica legata a Veronese, nell'omaggio palese del paggio moro che entra in scena a sinistra, il dettaglio della pesca miracolosa degli apostoli (Luca 5, 4-7) riprendendo invece letteralmente un dipinto di Giovan Battista Zelotti dell'Oratorio del Gonfalone di Vicenza. Così il *Cristo tra i dottori* [ill. 35] replica il medesimo schema compositivo: la scena nuovamente suddivisa in due parti, la prima riservata allo scenografico portico architettonico, l'altra aperta su di un tipico paesaggio veneto, popolato di architetture, ruderi e alte betulle dal tronco argentato a mo' di quinta scenica di chiusura a sinistra. Quel paesaggio veneto citato puntualmente nel *Paesaggio con Lazzaro e il ricco Epulone* [ill. 36] dove si intravede, tra gli alti elementi prospettici, la torre di piazza dei Signori e parte della copertura della Basilica palladiana, oltre ad architetture rustiche alternate a fortificazioni medievali. Insomma, uno stile orientato alla messinscena prospettica piuttosto che a una romantica meditazione sulle rovine classiche cui abbiamo visto giungere all'incirca negli stessi anni Marco Ricci.



ill. 34 Francesco Aviani, *Paesaggio con la pesca miracolosa*, 1700 circa, olio su tela, 103x119,5 cm



ill. 35 Francesco Aviani, *Cristo tra i dottori*, 1710 circa, olio su tela, 102x118 cm



ill. 36 Francesco Aviani, *Paesaggio con Lazzaro e il ricco Epulone*, 1714 circa, olio su tela, 91x134,5 cm

Se Aviani rappresenta il passaggio tra due epoche, è l'ottica realista di Carlevarijs ad avere il sopravvento, successivamente indirizzatasi verso una precisione topografica assolutamente apprezzata dai visitatori e collezionisti stranieri che esaltano artisti come Antonio Canal, "il Canaletto" (1697-1768) e, in misura minore, Michele Marieschi (1710-1744). Supportato da Joseph Smith, uomo d'affari e collezionista inglese, poi console a Venezia, dal 1746 Canaletto sarà in Inghilterra, conteso e ammirato. Mentre il nipote Bernardo Bellotto (1721-1780) raggiungeva la fama a Dresda e Varsavia, Francesco Guardi (1712-1793), il fratello minore di Antonio, cognato di Tiepolo, evocava il paesaggio lagunare con accenti già proromantici. Una vena preromantica presente poi nella produzione pastorale di Francesco Zuccarelli (1702-1778) e di Giuseppe Zais (1709-1781).

Ma accanto a "figuristi" e "vedutisti" la pittura veneziana raggiunge un vertice nel caso particolare della pittura di genere, il cui rappresentante più originale resta Pietro Longhi (1702-1785). Nelle sue raffinate scene di interni, servendosi di una tecnica delicata, ha fornito una cronaca discreta e intima della vita veneziana, a volte con sottile vena ironica, capace nelle inedite sfaccettature di raccontare lo spegnersi di un mondo. La fine di quella Serenissima Repubblica che per secoli aveva dominato il mondo occidentale – sola e vera erede della Roma classica – ponendolo in dialogo economico e politico con l'Oriente e creando quel modello di pittura moderna che solo gli impressionisti sapranno rivoluzionare e condurre nella contemporaneità.

A detailed section of a painting by Giovanni Battista Tiepolo. It depicts a figure, likely a saint or angel, with a serene expression and closed eyes. The figure wears a green dress with a blue shawl draped over one shoulder, tied in a large knot. A golden crown or halo is visible on the head. The figure holds a sword in their right hand, which is partially visible on the left side of the frame. The background is a soft, golden-yellow wash. The overall style is characteristic of the Venetian School, with soft lighting and delicate brushwork.

Tiepolo a Bergamo

Simone Facchinetti

Giambattista Tiepolo è uno dei maggiori pittori europei del XVIII secolo. Qualcuno ha affermato che, ai suoi tempi, è stato il più grande in assoluto, il più virtuoso di tutti. Lo scrittore d'arte veneziano Anton Maria Zanetti ha paragonato le mirabolanti invenzioni tiepolesche nientemeno che al sole: "introdusse con arte meravigliosa nelle sue opere una vaghezza, un sole che non ha forse esempio". Il confronto deve aver colpito la fantasia dello storico toscano Luigi Lanzi che ha infatti fondato la definizione dell'arte di Tiepolo sullo stesso tema: "mettea nei freschi un effetto, una vaghezza, un sole che forse non ha esempio". Lanzi ha ristretto il campo d'azione delle abilità di Tiepolo ai "freschi", le pareti e i soffitti affrescati nei quali il pittore dava il meglio di sé, attraverso la creazione di un aereo spazio dipinto, apparentemente sconfinato.

La prima volta che Tiepolo ha messo piede in Lombardia, a Milano, superando i confini della Serenissima, aveva 35 anni. Siamo nel 1731 e il pittore è impegnato nella decorazione profana di Palazzo Archinto (distrutta durante l'ultimo conflitto mondiale) e subito dopo in quella di Palazzo Dugnani.

Esattamente nello stesso periodo la Cappella Colleoni a Bergamo è fatta oggetto di un radicale rinnovamento. Il 4 settembre del 1731 viene presa la decisione di ultimare i lavori di "restauratione et ornamento" con una decorazione ad affresco, inizialmente destinata solo ai pennacchi della cupola. Lo scopo dichiarato nei documenti era quello di dare "maggior risalto agli stucchi et indorature". Un po' poco per giustificare la convocazione di un pittore della statura di Tiepolo, ma non è detto che i membri del Consiglio del Luogo Pio Colleoni avessero già deciso di chiamare proprio lui. Per un'impresa del genere era del tutto scontato guardare verso Venezia, poiché al tempo i principali pittori locali erano poco più che modesti.

Le quattro virtù (Fortezza, Giustizia, Carità, Fede) che decorano i pennacchi della Cappella Colleoni sono state dipinte da Tiepolo nel corso del 1732 [ill. 37-40]. Anche se non abbiamo nessuna precisa testimonianza in proposito, esse devono aver destato un'enorme impressione nei committenti. Lo deduciamo dal fatto che l'anno successivo è stata presa la decisione di proseguire la decorazione (inizialmente non prevista) del coro e delle lunette della cupola.

Per farsi un'idea dei meccanismi che stanno alla base delle capacità di persuasione che la pittura di Tiepolo poteva esercitare sull'osservatore contemporaneo conviene fare un semplice confronto tra il bozzetto preparatorio per la *Decollazione del Battista* (conservato al Nationalmuseum di Stoccolma) e la sua realizzazione finale [ill. 41-42]. Nel bozzetto vediamo i principali ingredienti dell'episodio narrativo già perfettamente messi a fuoco. Il cuore della storia risiede nella scena truce della decollazione, con il corpo di san Giovanni Battista riverso per terra e la sua testa esibita come un trofeo dal giovane carnefice. Nell'affresco finale Tiepolo decide di calcare il pedale dell'acceleratore, di rendere la scena ancora più efferata, più pulp e di sferrare un violento pugno nello stomaco dell'osservatore. Per questo motivo ruota il corpo del Battista, permettendo la visione orrorifica del tronco decollato, con la testa spiccata e il sangue che cola sul pavimento circostante.

In ultima analisi Tiepolo sapeva perfettamente come stregare il suo pubblico. Magari lo faceva esagerando un po' con gli effetti speciali, ma rimaneva un assoluto



ill. 37 Giambattista Tiepolo, *Fortezza*, 1732, affresco, Bergamo, Cappella Colleoni



ill. 38 Giambattista Tiepolo, *Giustizia*, 1732, affresco, Bergamo, Cappella Colleoni



ill. 39 Giambattista Tiepolo, *Carità*, 1732, affresco, Bergamo, Cappella Colleoni



ill. 40 Giambattista Tiepolo, *Fede*, 1732, affresco, Bergamo, Cappella Colleoni

fuoriclasse della regia. Qualcuno ha paragonato certe sue disinvolture storiche con quelle che si potevano vedere in alcuni film cialtroni e sconclusionati diretti da Enrico Guazzoni, il celebre scenografo e regista romano attivo nella prima metà del Novecento.

Ma ora torniamo a osservare le Virtù affrescate nei pennacchi, per notare che un piccolo indizio serve a spiegare una vicenda storica documentata. Solo tre Virtù hanno un rilievo tridimensionale e gettano un'ombra portata sul fondo dorato, a partire dalla fonte di luce naturale che entra dalla finestra della Cappella Colleoni. La Fortezza mostra l'ombra del suo profilo e della spada con il serpente attorcigliato, la Giustizia l'ombra della lama della spada e la Fede l'ombra del suo profilo e quello della croce che regge in mano. L'unica che non ha le medesime caratteristiche è la Carità, il solo pennacchio che risulta gravemente deteriorato (forse per un'infiltrazione d'acqua dal tetto) e sostituito con un dipinto ad olio, eseguito dallo stesso Tiepolo quasi trent'anni dopo, nel 1761. Evidentemente il pittore non poteva ricordarsi, nel dettaglio, dell'aria di illusionistica vitalità che investiva le figure che si accompagnavano alla Carità. Ecco come risultava il quadro secondo un testimone del tempo: "Nel mutare in qualche parte l'invenzione ha preteso di migliorarlo, e l'ha dipinto con gran forza, e con gran quantità di colore a motivo della distanza in cui deve essere veduto. A quelli però, che sono poco pratici, e intendenti sembrerà, che non sia terminato a dovere".

Nella Cappella Colleoni Tiepolo aveva lasciato la sua firma in bella evidenza. D'altronde era stato chiamato a dare "maggior risalto alli stucchi et indorature". Quindi dove avrebbe dovuto collocare il suo nome e la data 1733 se non nel cartiglio in stucco alla sommità dell'arco trionfale? Si era mai vista una firma più evidente di così, in cima a un sipario ideale?

Tramite le frequentazioni bergamasche di Tiepolo – e in particolare quelle con Ludovico Feronati – veniamo a sapere che il pittore veneziano ha lasciato a Bergamo, oltre a un grande vuoto, anche qualche promessa. Dal carteggio tra i due, infatti, possiamo dedurre che il pittore si era impegnato ad eseguire una pala destinata alla chiesa parrocchiale di Rovetta. Siamo nel 1734 e Tiepolo ha già eseguito un bozzetto preparatorio da sottoporre alla committenza (oggi conservato al Museo Poldi Pezzoli di Milano). La pala finale ha un tono grandioso [ill. 43], dettato dal gesto retorico – quasi fosse un direttore d'orchestra – della figura di san Pietro che eleva al cielo le chiavi. Gli fa da contrappunto il santo vescovo (generalmente identificato in san Narno) umilmente inginocchiato al suo fianco. Dietro di loro si dispiegano una pletora di santi aggregati in piccoli gruppi, in terra e in cielo, fino al punto gerarchicamente più alto, occupato dalla Madonna, l'unica che ha il diritto di guardare oltre la luce accecante per interloquire con Dio.

Nello stesso giro d'anni Tiepolo dipinge una tela per la chiesa del Santissimo Salvatore a Bergamo, raffigurante san Giuseppe con il Bambino. Durante il soggiorno bergamasco il pittore aveva deciso di prendersi un aiutante, un allievo di nome Giovanni Raggi. Una fonte contemporanea ci spiega il meccanismo scattato tra allievo e maestro: "Stette il Raggi, per tutto il tempo che si trattenne il Tiepolo, con tanta attenzione e assiduità applicato allo studio, che poté condurre una copia di un san Giuseppe che tiene il Bambino fra le braccia, nella chiesa di San Salvatore, dipinto dal suddetto suo



ill. 41 Giambattista Tiepolo, *Decollazione del Battista*, 1732 circa, olio su tela, Stoccolma, Nationalmuseum



ill. 42 Giambattista Tiepolo, *Decollazione del Battista*, 1733, affresco, Bergamo, Cappella Colleoni



ill. 43 Giambattista Tiepolo, *Pala di Ognissanti*, 1734, olio su tela, Rovetta, chiesa parrocchiale di Ognissanti



ill. 44 Giambattista Tiepolo, *Martirio di san Giovanni, Vescovo di Bergamo*, 1743-1745, olio su tela, Bergamo, Sant'Alessandro in Cattedrale

Maestro, con tanta somiglianza e verità, che appena si distingue dall'originale". Proprio su questo punto insisteva il Raggi, cercando di accaparrarsi le "vedove" bergamasche di Tiepolo, ovvero tutti quei potenziali committenti affascinati dal suo mondo fantastico che però non potevano permettersi le opere dell'apprezzato pittore veneziano. Il Raggi, almeno per qualche anno, aveva cercato di tappare questo buco di mercato.

Ma veniamo all'ultimo – e più monumentale – dipinto bergamasco di Tiepolo. È il *Martirio di san Giovanni, Vescovo di Bergamo*, destinato alla principale chiesa della città, la Cattedrale di Sant'Alessandro [ill. 44]. Il telero nasceva come un'opera da inserire in un ciclo più vasto. In ambito concertistico si sarebbe parlato di un violino di fila. Tiepolo avrebbe dovuto suonare, diligentemente, la sua parte, come tutti gli altri. I compagni erano i migliori pittori attivi a quel tempo in area veneta: Francesco Polazzo, Giambettino Cignaroli, Francesco Monti e Giovan Battista Pittoni. Tutti erano stati chiamati a illustrare le gesta dei cosiddetti "santi concittadini", i santi bergamaschi delle origini, sui quali – in alcuni casi – il confine tra realtà e leggenda era piuttosto labile. Nel caso di Cignaroli, ad esempio, si trattava di illustrare la scena del martirio di un diacono, san Proiettzio, avvenuto in circostanze misteriose. In un primo tempo il pittore veronese aveva immaginato una morte violenta, avvenuta a bastonate, come visibile dal bozzetto inedito della pala, transitato qualche tempo fa come l'opera di un anonimo in un'asta spagnola. Nella versione finale il pittore sfiora il ridicolo. Nel tentativo di far infliggere al carnefice un colpo ancora più violento gli dà in mano un bastone impugnato come una moderna mazza da baseball.

Tiepolo firma un contratto nel 1743 e consegna il dipinto due anni dopo. È l'ultimo quadro del ciclo ad essere collocato nel coro della Cattedrale. Possiamo solo immaginare le lunghe attese, i sospiri e le ansie che devono avere sfiancato i committenti. Il referente principale era il conte e canonico Giovanni Pesenti che aveva tenuto per sé il bozzetto del quadro, ora conservato all'Accademia Carrara.

Come capita anche oggi l'attesa deve aver fatto accrescere l'interesse e aumentare la curiosità. È in questo clima surriscaldato che dobbiamo immaginare l'arrivo e la collocazione di un'opera impressionante. Anche in questo caso Tiepolo aveva fatto centro. Il pittore doveva inscenare una storia a partire da pochissimi elementi accertabili, ma la sua capacità risiedeva proprio nel fatto di saper rendere ugualmente credibili sia le storie vere che quelle finte. Nel bozzetto è già messo a fuoco il principale nucleo della composizione che ruota intorno al gesto plateale del santo che mentre è barbaramente ucciso spalanca le braccia verso il cielo. Nella versione finale si vede più chiaramente il pugnale che colpisce il suo petto, il sangue che inizia a spillare, ma soprattutto cambia il ruolo esercitato dal coro dei testimoni. Sono loro che attraverso le reazioni scomposte, le urla e i pianti fanno rimbalzare addosso all'osservatore un'ondata emotiva che lo coinvolge e lo rende partecipe, seppur per finzione, in una scena che sembra già presagire i colossali hollywoodiani.



Con un guizzo di pennello! Tiepolo ritrovato

Eugenia De Beni

Tre dipinti, due generazioni a confronto: padre e figlio. Un unico intento: quello di stupire con la loro velocità di interpretazione e realizzazione, quello di investire lo spettatore con una pittura d'impatto molto forte. Una pittura rapida, modulata e precisa, dove il pennello e la matita sono utilizzati come strumento noto, consueto, abituale, non solo compagni inevitabili di lavoro, ma anche insostituibili elementi di vita quotidiana. Il pennello sempre carico, intinto, intriso nel colore quasi puro, e steso rapidamente, in una pennellata allungata e piatta ma sapiente, di chi ha lungamente praticato questo mestiere. Un figlio che in realtà riuscirà ad esprimersi compiutamente, nella sua arte, solo nel momento della perdita del padre, dopo averlo affiancato per un'intera esistenza adeguandosi al suo genio stilistico e pittorico.

“Cic ciac, shock”: espressione onomatopeica con caratterizzazione futurista. Sinuosamente parlando: andamento lento, moderato, guizzante. Un crescendo inesorabile, che porta a un colore stracciato, strisciato, sfrigolato con grande maestria, punteggiato dai luminosi rilievi di biacca nelle lumeggiature e da serpentinate esito del colpo di pennello continuo, decisivo nel dare vita a una materia corposa, dalle velature decisamente meno raffinate della pittura precedente.

Mai un'incertezza, un dubbio. Una capacità tecnica unica.

Dopo essermi occupata e immersa lungamente nello studio e nel restauro di dipinti tra Quattro e Cinquecento di ambito veneto – da Lorenzo Lotto a Palma il Vecchio, per approdare infine a Giovanni Bonconsiglio – sono stata idealmente catapultata molto in avanti. Due secoli separano questi illustri pittori rinascimentali da Giambattista e



Giandomenico Tiepolo, *Decollazione di san Giovanni Battista*, 1757 circa, olio su tela, 188x104 cm, dettaglio

Giandomenico Tiepolo. Siamo in pieno rococò e la loro pittura si distingue nettamente dalle precedenti. Non più una modalità esecutiva rigorosa, accademica, imbrigliata in schemi compositivi e realizzativi dettati dalla scuola, dalla bottega e dalla tradizione, ma una pittura veloce, sciolta, di chi conosce ogni virtuosità della tecnica, dove la natura interiore trova libero sfogo dando risalto alla propria personalità; una pratica libera.

Certamente non vi è più la continuità del supporto ligneo, la tela diventa il solo elemento utilizzato ormai per dipingere, ed è importante sottolineare come tra gli artisti veneziani fosse diffusa la prassi di acquistare tele già spalmate di preparazione presso artigiani specializzati, detti “imprimidori”. Tiepolo si serviva frequentemente dal suo fornitore di fiducia, Giacomo Concolo, ed è del 1739 un documento che attesta il pagamento di una “*tela imprimida per il m. Giobatta Tiepolo*”, mentre i pigmenti erano acquistati nella bottega della famiglia Scotti, “colorari” specializzati. Tele quasi sempre preparate proprio con il “bolo veneziano”, con varianti di colore che andavano dal rosso aranciato al bruno rossiccio a base di minio, di cinabro o di ocre. La preparazione veniva poi completata dal pittore con la personalizzazione di una sua imprimitura, scura nel caso dei Tiepolo, con parti localizzate chiare che venivano compiute, se necessarie, in accordo con la campitura da affrontare. Caratteristica di Giambattista era poi una tavolozza che, pur nella ridotta gamma cromatica, appare variatissima nei toni per la sua grande abilità nelle mescolanze; il legante era l’olio e i pigmenti erano di ottima qualità, alcuni rari e preziosi, a Venezia facilmente reperibili. Ma Tiepolo si rivelò anche aperto alle novità del momento: è noto l’utilizzo del blu di Prussia o blu di Berlino, pigmento scoperto casualmente a Berlino nel 1704 da Diesbach e Dippel e che egli impiegherà largamente nel corso dell’attività. Essendo Venezia uno dei primi centri dove ci si avvarrà del pigmento, anche per la conoscenza diretta da parte degli artisti che si erano trovati a lavorare in Germania in quel momento: Diziani a Dresda e Bencovich a Vienna.



Giambattista Tiepolo, *La Verità svelata dal Tempo*, 1744 circa, olio su tela, 254x340 cm, dettaglio



Giambattista Tiepolo, *La Verità svelata dal Tempo*, 1744 circa, olio su tela, 254x340 cm, dettaglio

E possiamo anche parlare di una sensibile evoluzione moderna, nella società lagunare, riscontrando sempre più la presenza di artisti specializzati nei diversi ambiti della creazione dell'opera, con professionalità altamente qualificate quali i pittori scenografi, i cosiddetti “quadraturisti”, dediti alla messa in opera di complesse prospettive con scorci azzardati, come Gerolamo Mengozzi Colonna, per molto tempo aiuto di Tiepolo in questa pratica.

Se il salto di due secoli è dunque ricco di importanti evoluzioni tecniche, vi è poi una costante che si perpetua nel tempo: quella della luce e del colore.

Dopo un secolo di pittura cupa, buia e ottenebrata, la stagione dei “tenebrosi”, con uno sguardo sempre attento al grandioso secolo precedente e agli insegnamenti di Tiziano, Tintoretto e Veronese, si torna alla riscoperta della luce con Sebastiano Ricci che risolleverà completamente le sorti della pittura veneziana. Tiepolo si avvarrà delle novità di Sebastiano, dopo la sua esperienza londinese, e schiarirà nuovamente la tavolozza, anche riproponendo la solarità della pittura veronesiana. Esempio felice il nostro soffitto, in cui *La Verità svelata dal Tempo* diviene emblema di un mutamento e centro di un progetto espositivo, e dunque di tutela e restauro, che intorno a esso ruota. Trovando nel vortice di nuvole e figure, di pennellate e colori, di disegno e ironia sommessa, la sintesi di un'epoca e in nuce il suo spegnersi.

Si edita qui lo scritto lasciato incompiuto da Eugenia De Beni (11.7.1965 - 9.8.2016).

Dopo questa introduzione avrebbe desiderato sviluppare il tema degli interventi sulle tre opere di Giambattista e Giandomenico Tiepolo affidate alle Sue cure, concludendo con un sentito ringraziamento a Chiara Rigoni – funzionario storico dell'arte della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di Verona, Rovigo e Vicenza – per gli approfonditi sopralluoghi svolti e i suggestivi dialoghi tra loro intercorsi.

Postfazione - *Via Pulchritudinis*

Con Eugenia De Beni abbiamo percorso un bel tratto di cammino, insieme, in un avvincente itinerario di bellezza – una vera e propria *Via Pulchritudinis* – volto a ridare vita, luce, colore a Capolavori pittorici del territorio.

Con lei – lavorando quotidianamente e per lungo tempo nella Sala Consiliare di Palazzo Creberg – abbiamo ripristinato numerosi dipinti di Lorenzo Lotto, restituiti poi – in tutto il loro ritrovato splendore – alle Comunità di appartenenza dopo la grande mostra tenutasi nel 2011 alle Scuderie del Quirinale; tra essi cito un Capolavoro assoluto, il Polittico di Ponteranica, con il suo meraviglioso *Angelo color ciclamino* che Eugenia – con Minerva Maggi, Alberto Sangalli, Leone Algisi e Ciro Castelli – ha concorso a recuperare, riportandolo alla sua originaria bellezza e a condizioni strutturali di assoluta sicurezza.

Con lei, con Giovanni Villa e con le infaticabili organizzatrici di *Comunicamente* abbiamo vissuto quotidianamente, per oltre due anni, le fatiche e gli entusiasmi della costruzione della grande mostra internazionale dedicata a Palma il Vecchio,



Eugenia De Beni al lavoro su una tavola del Polittico di Ponteranica di Lorenzo Lotto (Sala consiliare di Palazzo Creberg, anno 2010)

la “Prima Mondiale” che nella primavera 2015 ha raccolto un grande successo di critica e di pubblico attirando a Bergamo – in uno con la riapertura dell’Accademia Carrara – le attenzioni del mondo.

Alla sua quotidiana cura – svolta con dedizione quasi religiosa – sono stati affidati i 34 capolavori di Palma che, dai principali musei del mondo, sono convenuti a Bergamo; ricordo ancora l’ansia e la trepidazione con cui vennero aperte le casse e la minuzia con cui Eugenia analizzò attentamente *La Bella* di Madrid o il giovin Signore del *Ritratto d’uomo* di San Pietroburgo o la *Suonatrice di liuto* di Northumberland.

Con lei – grazie alla sua affettuosa e coriacea insistenza – abbiamo salvato da distruzione certa i due Polittici di Serina di Palma il Vecchio (*Presentazione della Vergine* e *Risurrezione*) – che abbiamo restituito a fine luglio, nel loro ritrovato splendore, alla propria Chiesa Parrocchiale, ricostituiti secondo gli intendimenti dell’artista – nel generale apprezzamento e in una grande festa di popolo.

Con lei e con altri restauratori bergamaschi stavamo programmando un intervento plurimo su opere di Andrea Previtali, coltivando e ipotizzando altri ambiziosi progetti futuri, che certamente continueremo a perseguire, anche per lei, nel segno dell’arte e della bellezza.

Con grande entusiasmo e con la generosa intraprendenza che la animava, si era messa alacremente al lavoro per consentirci di coronare il sogno di regalare a Bergamo la grande esposizione dedicata a Tiepolo e ai capolavori settecenteschi dei Musei Civici di Vicenza, restaurando – per nostro conto – tre splendide opere di Giambattista e Giandomenico Tiepolo e compiendo la delicata e fondamentale manutenzione di tutti i dipinti esposti in questa occasione.

A lei dedichiamo la mostra a Palazzo Creberg, il catalogo e tutte le iniziative che proporremo in questo autunno 2016 per attuare questo progetto comune, con la determinazione, l’afflato ideale (la concezione salvifica dell’arte...), la forza e il sorriso che avrebbe comunque preteso da noi.

Ci mancheranno la sua competenza e la sorridente disponibilità con cui accoglieva i progetti più difficili, operando spesso una sorta di nascosto volontariato in vari interventi *pro bono* che – senza clamore e senza ostentazione – ha attuato per la sua Comunità e per altre parrocchie di Bergamo.

Sono certo che, ovunque ora sia, Eugenia stia proseguendo la sua straordinaria *Via Pulchritudinis*.

Angelo Piazzoli

Apparati



Schede tecniche delle opere esposte

Vicenza, Musei Civici, Pinacoteca di Palazzo Chiericati

I dipinti (in ordine cronologico d'autore)

1. Louis Dorigny (Parigi, 1654 – Verona, 1742), *Autoritratto*, primo decennio del XVIII secolo, olio su tela, 94x79 cm, inventario A 632 - ill. 29, p. 51
Provenienza: registrato dal 1950
2. Louis Dorigny, *La Concordia*, ultimo quarto del XVII secolo, olio su tela, 104,2x104,3 cm, inventario A 1226 - ill. 28, p. 49
Provenienza: Venezia, palazzo Zenobio ai Carmini, fino agli anni quaranta del secolo XIX; Albettono, Villa Negri, secolo XIX metà; acquisto del Comune di Vicenza dal Comune di Albettono, 1955
3. Louis Dorigny, *Andromeda*, ultimo quarto del XVII secolo, affresco staccato, 234,5x120,3 cm, inventario A 870 - ill. 27, p. 48
Provenienza: Vicenza, palazzo Capra Clementi Barbieri sul Corso; dono Laura Antonelli Clementi, Vicenza 1867
4. Sebastiano Ricci (Belluno, 1659 – Venezia, 1734) e Marco Ricci (Belluno, 1676 – Venezia, 1730), *Prospettiva di rovine con figure*, 1725 circa, olio su tela, 206x276 cm, inventario A 269 - ill. 26, p. 46
Provenienza: legato Paolina Porto Godi, Vicenza 1825-1831
5. Francesco Aviani (Venezia, 1662 – Vicenza, 1715), *Paesaggio con la pesca miracolosa*, 1700 circa, olio su tela, 103x119,5 cm, inventario A 66 - ill. 34, p. 58
Provenienza: legato Paolina Porto Godi, Vicenza 1825-1831
6. Francesco Aviani, *Cristo tra i dottori*, 1710 circa, olio su tela, 102x118 cm, inventario A 65 - ill. 35, p. 59
Provenienza: legato Paolina Porto Godi, Vicenza 1825-1831
7. Francesco Aviani, *Paesaggio con Lazzaro e il ricco Epulone*, 1714 circa, olio su tela, 91x134,5 cm, inventario A 64 - ill. 36, p. 60
Provenienza: legato Maria Elisabetta Tommasoni Pietriboni, Vicenza 1876
8. Luca Carlevarijs (Udine, 1663 – Venezia, 1730), *Paesaggio con arco trionfale e monumento equestre*, 1710-1714, olio su tela, 124x170 cm, inventario A 283 - ill. 32, p. 54
Provenienza: registrato dal 1834
9. Carlo Eismann Brisighella (Venezia, 1679 – post 1718), *Paesaggio con fiume e mulino*, 1710-1715, olio su tela, 120x171 cm, inventario A 284 - ill. 33, p. 55
Provenienza: registrato dal 1902

10. Giambattista Piazzetta (Venezia, 1683 – Venezia, 1754), *Estasi di san Francesco*, 1729 circa, olio su tela, 379x188 cm, inventario A 105 - ill. 6, p. 22
Provenienza: Vicenza, chiesa dell'Aracoeli, fino al 1910; dal 1911 in deposito al Museo; acquisto del Comune di Vicenza dalla parrocchia della chiesa dell'Aracoeli, 1933
11. Giambattista Pittoni (Venezia, 1687 – 1767), *Olindo e Sofronia*, 1721, olio su tela, 114x146 cm, inventario A 98 - ill. 30, p. 52
Provenienza: legato Paolina Porto Godi, Vicenza 1825-1831
12. Giambattista Pittoni, *Diana e le ninfe*, 1725 circa, olio su tela, 149x200 cm, inventario A 97 - ill. 31, p. 53
Provenienza: legato Paolina Porto Godi, Vicenza 1825-1831
13. Giambattista Tiepolo (Venezia, 1696 – Madrid, 1770), *Immacolata Concezione*, 1733-1734, olio su tela, 378x190 cm, inventario A 107 - ill. 7, p. 23
Provenienza: Vicenza, chiesa dell'Aracoeli, fino al 1849; dono conte Carlo Clemente Barbieri, Vicenza 1854
14. Giambattista Tiepolo, *La Verità svelata dal Tempo*, 1744 circa, olio su tela, 254x340 cm, inventario A 341 - ill. 8, p. 25
Provenienza: Vicenza, palazzo Cordellina, 1928
15. Copia da Giambattista Tiepolo, *Incoronazione di spine*, 1745-1750, olio su tela, 80x94,5 cm, inventario A 108 - ill. 9, p. 27
Provenienza: Gaetano Rezzara, Vicenza fino al 1848; legato Luigi Rebustello, Vicenza 1887
16. Giandomenico Tiepolo (Venezia, 1727 – 1804), *Decollazione di san Giovanni Battista*, 1757 circa, olio su tela, 188x104 cm, inventario A 106 - ill. 23, p. 41
Provenienza: Vicenza, palazzo Monza a Santa Lucia, 1779; Breganze, villa Monza, fino al 1826; dono di Lucrezia Monza alla Congregazione Municipale di Vicenza, Vicenza 1826; Vicenza, chiesa Santi Filippo e Giacomo, dal 1826 al 1910; al Museo dal 1910
17. Giandomenico Tiepolo, *Enea, Anchise e Ascanio*, 1773 circa, olio su tela, 88,5x65,5 cm, inventario A 343 - ill. 24, p. 42
Provenienza: dono eredi Elisa De Muri Grandesso Silvestri, Vicenza 1920
18. Giandomenico Tiepolo, *Testa di mercante*, olio su tela, 55x45 cm, inventario R 06 - ill. 20, p. 38
Provenienza: legato Giuseppe Roi, Vicenza 2009

I disegni e le incisioni

19. Giambattista Tiepolo, *Personaggio di schiena con tricornio e veste lunga*, penna e inchiostro bruno, acquerello su carta, 169x95 mm, inventario R 26 - ill. 2, p. 13
Provenienza: legato Giuseppe Roi, Vicenza 2009
20. Giambattista Tiepolo, *Personaggio di schiena con copricapo e veste corta*, penna e inchiostro bruno, acquerello su carta, 170x82 mm, inventario R 27 - ill. 4, p. 17
Provenienza: legato Giuseppe Roi, Vicenza 2009

21. Giambattista Tiepolo, *Il Tempo svela la Verità*, penna e inchiostro bruno, acquerello su carta, 409x271 mm, inventario R 24 - ill. 3, p. 14
Provenienza: legato Giuseppe Roi, Vicenza 2009
22. Giambattista Tiepolo, *Tre figure con anfora e piatto*, penna e inchiostro bruno, acquerello su carta, 408x268 mm, inventario R 25 - ill. 5, p. 17
Provenienza: legato Giuseppe Roi, Vicenza 2009
23. Giambattista Tiepolo, *Scherzi di fantasia. La famiglia del satiro*, acquaforte, firmata 'Tiepolo', foglio 293x221 mm; battuta 225x177 mm, inventario B 44 - ill. 14, p. 33
24. Giambattista Tiepolo, *Scherzi di fantasia. Un giovane, un mago e una scimmia tra rovine antiche*, acquaforte, firmata 'Tiepolo', foglio 295x222 mm; battuta 226x178 mm, inventario B 46 - ill. 15, p. 33
25. Giambattista Tiepolo, *Scherzi di fantasia. Maghi osservano un serpente*, acquaforte, firmata 'Tiepolo', foglio 296x223 mm; battuta 225x175 mm, inventario B 42 - ill. 12, p. 31
26. Giambattista Tiepolo, *Scherzi di fantasia. Un astrologo (?) e altre figure*, acquaforte, firmata 'Tiepolo', foglio 292x223 mm; battuta 222x176 mm, inventario B 47 - ill. 16, p. 33
27. Giambattista Tiepolo, *Scherzi di fantasia. Due figure con cavallo e stalliere*, acquaforte, siglata 'B.T.o', foglio 292x226 mm; battuta 220x180 mm, inventario B 41 - ill. 17, p. 33
28. Giambattista Tiepolo, *Scherzi di fantasia. Scena di negromanzia*, acquaforte, siglata 'B.T.o', foglio 295x228 mm; battuta 226x180 mm, inventario B 48 - ill. 10, p. 30
29. Giambattista Tiepolo, *Scherzi di fantasia. Scena di negromanzia*, acquaforte, firmata 'Tiepolo', foglio 292x226 mm; battuta 226x179 mm, inventario B 43 - ill. 13, p. 31
30. Giambattista Tiepolo, *Scherzi di fantasia. Scena di negromanzia*, acquaforte, firmata 'B. Tiepolo', foglio 298x227 mm; battuta 227x187 mm, inventario B 45 - ill. 11, p. 30
31. Giambattista Tiepolo, *Capriccio. Ninfa con satiro e due capre in un paesaggio*, acquaforte, firmata 'Tiepolo', foglio 210x256 mm; battuta 141x175 mm, inventario B 569 - ill. 18, p. 35
32. Giandomenico Tiepolo, *Giuseppe adora il Bambino fra le braccia di Maria*, in *Idee Pittoresche sopra la Fugga in Egitto di Gesù, Maria e Gioseppe...*, 1753, acquaforte, firmata "Dom Tiepolo inve et fecit", foglio 282x355 mm; battuta 190x244 mm, inventario B 38 - ill. 19, p. 37
33. Giandomenico Tiepolo, *Il martirio di sant'Agata* (da Giambattista Tiepolo, *Il Martirio di sant'Agata*, 1755 circa, 184x131 cm, Berlino, Gemäldegalerie), incisione, foglio 456x353 mm; battuta 441x248 mm, inventario B 39 - ill. 21, p. 40
34. Giandomenico Tiepolo, *Santi benedettini*, acquaforte, al margine inferiore "Ioannes Dominicus Tiepolo Ping: in Templo/ S. Michelis Muriani postea excudit Venetis", foglio 468x242 mm; battuta 464x236 mm, inventario B 40 - ill. 22, p. 40

Ringraziamenti

La Fondazione Credito Bergamasco ringrazia il Comune di Vicenza nelle persone di:

- Achille Variati, Sindaco, e Jacopo Bulgarini d'Elci, Vicesindaco e Assessore alla crescita;
- Loretta Simoni, Dirigente del Settore Musei, Cultura e Promozione della Crescita, Clelia Stefani, Funzionario amministrativo dell'Ufficio Musei e Chiara Signorini, Storico dell'arte dell'Ufficio Musei

nonché la Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di Verona, Rovigo e Vicenza nelle persone di Fabrizio Magani, Soprintendente, e Chiara Rigoni, Funzionario storico dell'arte.

La Fondazione Credito Bergamasco manifesta la sua più sincera gratitudine alle istituzioni che hanno consentito l'utilizzo dell'iconografia necessaria per illustrare i percorsi territoriali in Bergamo e, in particolare,

- alla Cattedrale di Sant'Alessandro Martire di Bergamo e al suo parroco, Fabio Zucchelli;
- alla Parrocchia di Tutti i Santi di Rovetta;
- al Luogo Pio della Pietà Istituto Bartolomeo Colleoni di Bergamo.

Il Segretario Generale della Fondazione Creberg ringrazia

- Giovanni Carlo Federico Villa – Direttore scientifico dei Musei Civici di Vicenza, nonché Professore associato di Storia dell'Arte Moderna e Direttore del Centro di Ateneo di Arti Visive dell'Università degli Studi di Bergamo – per il determinante apporto nella progettazione, organizzazione e realizzazione dell'evento e del catalogo;
- Simone Facchinetti – Conservatore del Museo Adriano Bernareggi di Bergamo – per il competente approfondimento dei percorsi territoriali che la mostra consente nella città di Bergamo e in provincia;
- l'Immobiliare Percassi – e, in particolare, il Presidente e Amministratore Delegato Francesco Percassi, nonché il Direttore Generale Jacopo Palermo – per il significativo supporto assicurato all'evento con il determinante sostegno ai restauri di opere dei Musei Civici di Vicenza (illustrate nel presente catalogo alle pagine 70-73) realizzati dalla Fondazione Credito Bergamasco;
- Leone Algisi, Claudia Ambrosini, Claudia Emedoli, Alessandro Invernici, Fabiana Maurizio, Egidio Provenzi e Paola Silvia Ubiali per il significativo apporto ai versanti operativi dell'evento.

La Fondazione ringrazia, infine, le seguenti strutture interne del Banco Popolare:

- Segreteria e Relazioni Territoriali – Divisione Credito Bergamasco
- Patrimonio Artistico – Banco Popolare
- Security / Comparto di Bergamo – SGS BP
- Progettazione e Lavori Bergamo – BP Property Management

che hanno fattivamente collaborato per la buona riuscita della mostra.

Finito di stampare nel mese di settembre 2016
da GRAFICA & ARTE - Bergamo

© Copyright 2016 Fondazione Credito Bergamasco,
Bergamo. I diritti di traduzione, riproduzione e
adattamento totale o parziale, con qualsiasi mezzo,
sono riservati per tutti i Paesi.

ISBN 978-88-941613-7-3

Catalogo realizzato con il sostegno di



Largo Porta Nuova, 2 - 24122 Bergamo

www.fondazionecreberg.it





FONDAZIONE
CREDITO
BERGAMASCO

