

GIAMBATTISTA TIEPOLO:
LA CREAZIONE DELLA CONTAMINAZIONE

Sergio MARINELLI

Università Ca' Foscari Venezia, Dipartimento di Studi Umanistici, Dorsoduro 3484/D, 30123 Venezia, Italia
e-mail: smarin@unive.it

SINTESI

Il motivo che ha portato al saggio è la polemica antica sull'uso dell'arte dell'antichità classica da parte di Giambattista Tiepolo. Risulta da confronti figurativi precisi tra le incisioni eseguite su suo disegno e le pitture che l'artista ha prima fedelmente copiato e poi variato i modelli classici con svariati mutamenti.

Parole chiave: Tiepolo, classicità, incisione, pittura, contaminazione

GIAMBATTISTA TIEPOLO: THE CREATION OF CONTAMINATION

ABSTRACT

The reason that led to this paper is the ancient controversy about the use of classical art by Giambattista Tiepolo. It is evident from figurative comparisons between the engravings from his drawings and his paintings that the artist first has faithfully copied the classical models and then he changed them with different variations.

Key words: Tiepolo, classical antiquity, engraving, painting, contamination

Se l'arte è di per sé contaminazione, e lo è sempre anche se in minima parte, alcuni suoi aspetti lo sono in fantasmagorica evidenza. Accanto a periodici ritorni alla purezza, che si rivela sempre alla fine una pretesa e un miraggio irraggiungibile, spesso solo una negazione opposta e simmetrica delle contaminazioni precedenti, sono ricorrenti nella storia sintesi programmatiche e mescolamenti della figurazione totale. La creazione prosegue per continuità, opposizione, mescolamento. Nulla nasce dal nulla. Avviene come per la colomba di Kant, che si illude invano di volare più veloce nel vuoto.

Le punte più alte e felicemente realizzate di questo processo nell'epoca moderna appartengono probabilmente, per la sua aspirazione all'universalità, all'età barocca. Se già infatti Raffaello fu artista insuperabile di mediazioni e di sintesi, dopo di lui il fiammingo Pier Paolo Rubens rappresentò il modello della ricomposizione di tutto l'insieme figurativo che, dopo Raffaello e fino ai suoi giorni, era deflagrato nelle infinite varianti del manierismo. Anche se, pur limitandosi all'ambito italiano, l'accademia di Annibale Carracci, aveva già tentato un'analogia sintesi.

I risultati dell'ulteriore deflagrazione, dopo Rubens, saranno ricomposti nell'ultima arte davvero universale, quella di Giambattista Tiepolo, che “[...] ha aperto la strada a un'arte nuova bruciando tutta la sostanza storica di una grande tradizione, la tradizione italiana [...]” (Argan, 1980, 440). Ma non solo.

Veramente, poco più di una generazione prima di lui, e nella stessa città, un altro artista tentò, in modi forse più inconsci, la medesima sintesi. Sebastiano Ricci cominciò a coniugare, con spregiudicata disinvoltura, i pittori tenebrosi veneti con Correggio, i

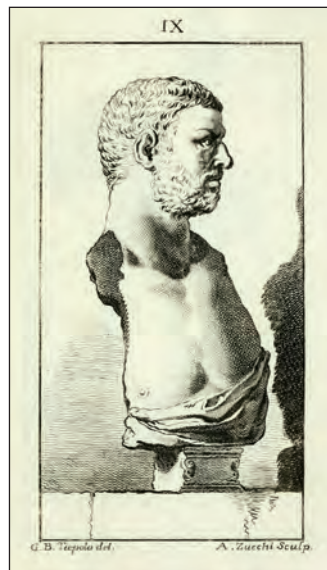


Fig. 1: Andrea Zucchi (da Giambattista Tiepolo), busto di Caracalla (dalla Verona Illustrata di Scipione Maffei, 1732)



Fig. 2: Giambattista Tiepolo, *Il trionfo di Mario* (New York, Metropolitan Museum)

Carracci con Magnasco, Bassano con Tintoretto, Veronese con Rubens, Raffaello con Caravaggio, con qualche conoscenza anche di Rembrandt, con Watteau. Ma l'elaborazione di Ricci, benché spesso geniale, fu sempre occasionale e mai veramente sistematica, collegata anche alla base con la sua frequente e variegata attività di stimatore, di mercante, di restauratore, di falsario.

Tiepolo, venuto dopo, collocò anche Ricci tra gli elementi della sua sintesi universale, ricollegandolo nuovamente anche alle sue fonti rivisitate. Così, se in qualche modo quella di Ricci è una metapittura, quella di Tiepolo, a un grado più alto, è metapittura della metapittura.

Così Tiepolo analizza e assorbe direttamente l'arte di Veronese insieme col filtro veronesiano di Ricci. Approfondisce Rembrandt, appena sfiorato da Ricci (cfr. Marinelli, 2012). Ne conosce dipinti e disegni, ma specialmente tutte le stampe, la collezione stessa di Rembrandt, importata a Venezia da Zanetti. Studia direttamente Rembrandt e al tempo stesso la visione rembrandtiana di Gian Benedetto Castiglione, che include anche la conoscenza di Poussin e Bernini.

Poi, tutto questo universo figurativo è raccolto, o sarebbe meglio dire fatto esplodere, bruciare, in una cifra figurativa rigorosa e inconfondibile, che non può essere neppure sfiorata dall'accusa di eclettismo, tanto le forme sono trasfigurate nella fusione. Accusa di eclettismo che non era mancata invece in qualche modo in passato, anche se ingiustamente, a Ricci, artista apparentemente inconfondibile ma preso troppo spesso nelle contingenze e negli interessi del mercato. Basti ricordare l'esempio del suo *Ritrovamento di Mosè*,



Fig. 3: Giambattista Tiepolo, *Il trionfo di Mario*, New York, Metropolitan Museum (part.)

che a noi oggi sembra inconfondibilmente ricresco ma che nel Settecento il console inglese Smith, certo senza l'opposizione dell'autore a suo tempo, riuscì a far incidere come opera di Veronese da Jackson e a vendere sotto lo stesso nome a Giorgio III d'Inghilterra.

Ma l'elemento della contaminazione non resta alla superficie dell'arte di Tiepolo, non si limita alla raccolta di tutta l'arte figurativa nota, ma scende ancor più nel profondo dell'identità dell'uomo e dell'artista, facendone un campione assoluto d'ambiguità a dir poco sublime.

Il rapporto universale con tutti i linguaggi stilistici conosciuti non esclude quello classico e archeologico, tema su cui ci siamo già in altre occasioni soffermati (cfr. Marinelli, 1978, 217–221; Marinelli, 1998; Pavanello, 1998; Rossi, 1998). Il punto resta importante perché tutta la critica storica, da Winckelmann a Longhi, ha ritenuto Tiepolo un artista anticlassico (anche se, nell'ultimo caso, comunque accademico), ma neppure per volontà, per ignoranza (sull'interpretazione di Tiepolo fatta da Roberto Longhi si veda da ultimo Calasso, 2006; Marinelli, 2013). A Tiepolo spetta invece una delle prime campagne di rilevamento archeologico della statuaria, che parte dalla commissione di Scipione Maffei per Verona, del 1724, in largo anticipo su quelle di Batoni e Campiglia a Roma. Al pittore fu richiesto di documentare figurativamente le più importanti sculture classiche della città, quelle della collezione Bevilacqua, e una statua della collezione dello stesso Maffei, raffigurante *Giove Serapide*. Il numero dei soggetti prescelti fu limitato certamente per contenere i costi del soggiorno del giovane artista, già famoso, sulla cui attività il nobile



Fig. 4: Andrea Zucchi (da Giambattista Tiepolo), busto di Marco Aurelio (dalla Verona Illustrata di Scipione Maffei, 1732)



Fig. 5: Andrea Zucchi (da Giambattista Tiepolo), busto di Lucio Vero (dalla Verona Illustrata di Scipione Maffei, 1732)

studioso espresse tutta la sua soddisfazione. Tiepolo fornì solo i disegni delle sculture, che furono poi incisi nella bottega veneziana degli Zucchi, la cui abilità, pur riconosciuta, restava a livello artigianale. Le incisioni, stampate sulla *Verona illustrata* di Maffei, nel 1732, conservavano comunque, in più delle altre riproduzioni classiche contemporanee, un'eco delle ombre riportate e del tratto luminosamente pittorico originale, tentando anche, seppur nei limiti espressivi minimali, impostazioni illusionistiche delle immagini.

Solo poco più tardi Tiepolo passerà direttamente all'incisione, studiando la tecnica sugli esempi insuperabili di Rembrandt, che egli poteva vedere nella collezione di Anton Maria Zanetti, il quale si era portato a Venezia la raccolta personale dello stesso artista olandese.

L'operazione veronese restò invece in ombra perché, per eventi ancora inesplicati, tutti i disegni originali di Tiepolo andarono perduti, o non sono stati ancora rintracciati, e la figura dell'artista fu presto dissociata da ogni discorso classicista, come se quell'avventura giovanile non avesse lasciato traccia nella sua pittura. Più semplice essa fu ignorata sia dagli studiosi del classicismo fuori del Veneto sia dagli studiosi veneti, più interessati ai problemi attribuzionistici.

Le tracce di quell'avventura nell'arte di Tiepolo invece restano, come si è rilevato, ma non sono immediatamente decifrabili.

Il *Giove Serapide*, statua d'iconografia rarissima, finisce nel giardino della villa di Cleopatra, sull'affresco di Palazzo Labia del 1747 circa, appunto dietro alla regina d'Egitto, anche se la statua proveniva dal Serapeo veronese, e di profilo, mentre la riproduzione

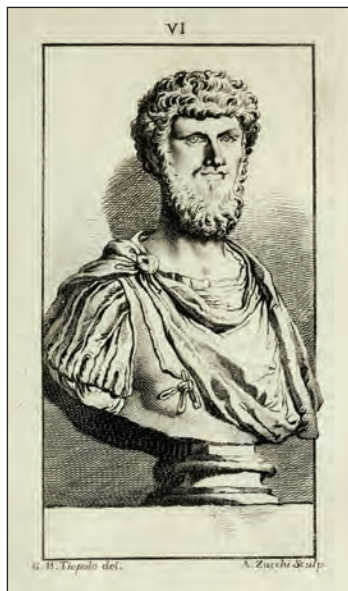


Fig. 6: Giambattista Tiepolo, *Storia di Cincinnato* (San Pietroburgo, Ermitage)

del 1732 è frontale. Questo dimostra che, per ogni opera, i disegni furono molti e diversi, come si conviene alla scultura. La singolare collocazione nell'affresco ha dissimulato la fonte fino al 1996.

Ma ben prima le sculture romane dei Bevilacqua si riconoscono nei teleri Dolfin, del 1727 circa. Nel *Trionfo di Mario*, che si conserva ora al Metropolitan Museum di New York, il generale romano presenta i tratti inconfondibili del bellissimo esemplare veronese del ritratto di *Caracalla*, ora all'Antikensammlung di Monaco. Solo che è visto di fronte, mentre nella riproduzione del 1732 era di profilo. Anche il ritratto di *Lucio Vero*, più che quello di *Marco Aurelio*, dà le sue fattezze alla figura di Cincinnato in un ulteriore episodio dei teleri Dolfin conservato all'Ermitage di San Pietroburgo. Anche il mascherone sul sarcofago del *Sacrificio di Ifigenia* a Villa Valmarana a Vicenza varia di poco quello del Teatro Romano veronese riprodotto nel 1732. E l'impresa veronese non fu l'unico contatto del giovane Tiepolo con l'arte classica, poi che disegnò alcune statue romane della Marciana per gli Zanetti nel 1724, il celebre *Vitellio* veneziano già studiato da Tintoretto e da Bassano e altri esemplari classici in cui dovette imbattersi nel tempo.

Disegnò poi per l'incisione anche alcuni capolavori della scultura contemporanea, come quello, iperbarocco, di Antonio Corradini ai Carmini di Venezia (si veda ancora Pavanello, 1998).

Ma l'originalità dell'operazione tiepolesca sull'arte classica resta nel fatto che essa non si limitò a una fredda e servile documentazione, come avrebbero voluto gli assertori della sua superiorità, ma la portò a rivivere nella pittura moderna. La reincarnazione di *Caracalla* nella figura "settecentesca" di Mario è viva e impressionante, tanto che nessuno per tre secoli se n'è accorto.

Tiepolo usa le fattezze delle statue classiche per far rivivere i "suoi romani". Quando copia, ma segretamente, le statue antiche, Tiepolo non è mai "statuino", per usare la terminologia barocca di Boschini e Malvasia. Anche la scultura di *Giove Serapide* è una luminosa statua moderna di villa settecentesca dietro a una Cleopatra vestita come una grande attrice moderna dei teatri veneziani dell'epoca.

Questa operazione naturalmente non fu riconosciuta, neppure vista, dai teorici del classicismo. Mengs, che pure collezionava bozzetti di Tiepolo, forzò in malafede l'opposizione per eliminare, sul piano ideologico, il suo più importante antagonista. Non sentì invece antagonismo Canova che, come si è scoperto recentemente, riuscì ad accaparrarsi la maggior parte dei disegni di Tiepolo. Solo altrettanto recentemente Fernando Mazzocca ha fatto partire provocatoriamente nelle sue mostre da Tiepolo l'arte neoclassica, ma anche questa naturalmente è una forzatura in senso contrario.

Ma la capacità della contaminazione creativa di Tiepolo va ancora oltre. Emergono altri aspetti, soprattutto dalle incisioni, che furono le più personali creazioni dell'artista, dove lui, accusato sconsideratamente di soggiacere alla volontà di una committenza schiacciante, fu, in questa occasione, il solo committente di se stesso. Le composizioni rimangono indecifrate perché nessun testo le accompagna e nessun testo si è ritrovato che le spieghi nella loro rappresentazione. Sono indubbiamente scene di un'Arcadia magica, popolata di pastori, di satiri, di maghi in vestiti orientali, di soldati, di greggi, di serpenti e di uccelli notturni. Sono perlopiù varianti una dell'altra. Ogni figura può vagamente



Fig. 7: Giambattista Tiepolo, Scherzo (incisione)

rispondere di per se a una sua letteratura iconologica, ma l'insieme delle relazioni e degli eventi resta sempre inspiegabile.

Molto spesso emergono dalla terra lastre marmoree con scene classiche di guerrieri e cavalli, che evocano vagamente le rappresentazioni sugli archi trionfali romani. Altri simili bassorilievi ornano gli altari su cui i maghi compiono i loro riti infernali. Sugli stessi altari compaiono varianti della testa di satiro già vista a Verona e a Vicenza. Ora va ribadito che di nessuno di questi rilievi si conosce un preciso originale antico copiato.

Tiepolo ha imparato a Verona il linguaggio figurativo della scultura romana classica e continua a ricrearla lui, per tutta la sua attività, con l'aspetto di un'arte sempre nuova e viva, perfettamente credibile, senza l'apparenza mortifera della documentazione archeologica o del falso diligente, che paralizzò le puntualissime riprese dell'età neoclassica. E questo è un altro aspetto che gli assertori dommatici del classicismo non gli perdoneranno mai.

Lo stesso procedimento di ricreazione facile e spontanea si verificava per la scultura moderna dei veneziani contemporanei e ancor più per gli stucchi, immancabili nella grandi decorazioni barocche.

Tiepolo costruirà straordinari giochi illusionistici in tal senso, affiancando gli affreschi agli stucchi e dipingendo illusionisticamente gli stessi stucchi, cancellando o facendo apparire illusoriamente la loro differenza materica nell'immagine, come nelle chiese veneziane dei Gesuati e di San Francesco della vigna.

E lo stesso si può dire dell'architettura dipinta all'interno delle rappresentazioni delle scene, che mescola al classicismo antico rievocato dai trattati cinquecenteschi quello di Veronese, inondato di luce, e anche la quadratura illusionistica barocca. Ma sempre a una scala monumentale esorbitante, incredibile e impossibile. Già l'architettura veneta settecentesca, con ville e palazzi sovradimensionati, s'imponeva vistosamente su quella più misurata del Cinquecento. Ma le architetture dei dipinti di Tiepolo vanno ben oltre ad ogni realizzazione europea, sfidano le prospettive interminabili dei palazzi di Rastrelli nella mitica Tauride, la Russia imperiale.

Le arcate di fondo che si vedono nel *Banchetto di Cleopatra* a Melbourne o anche in semplici bozzetti, come l'*Alessandro e Bucefalo* del Petit Palais a Parigi, o le scale al cielo interminabili sul soffitto affrescato dei Gesuati, evocano la incommensurabile grandezza di spazi di fatto impossibili, inesistenti, come le *Carceri* del suo allievo più geniale, Piranesi. Più oltre c'è solo la grandezza del vuoto. E la contaminazione estrema sarà quella del reale con l'irreale utopistico, infine col non essere del vuoto.



Fig. 8: Giambattista Tiepolo, *Scherzo* (incisione)

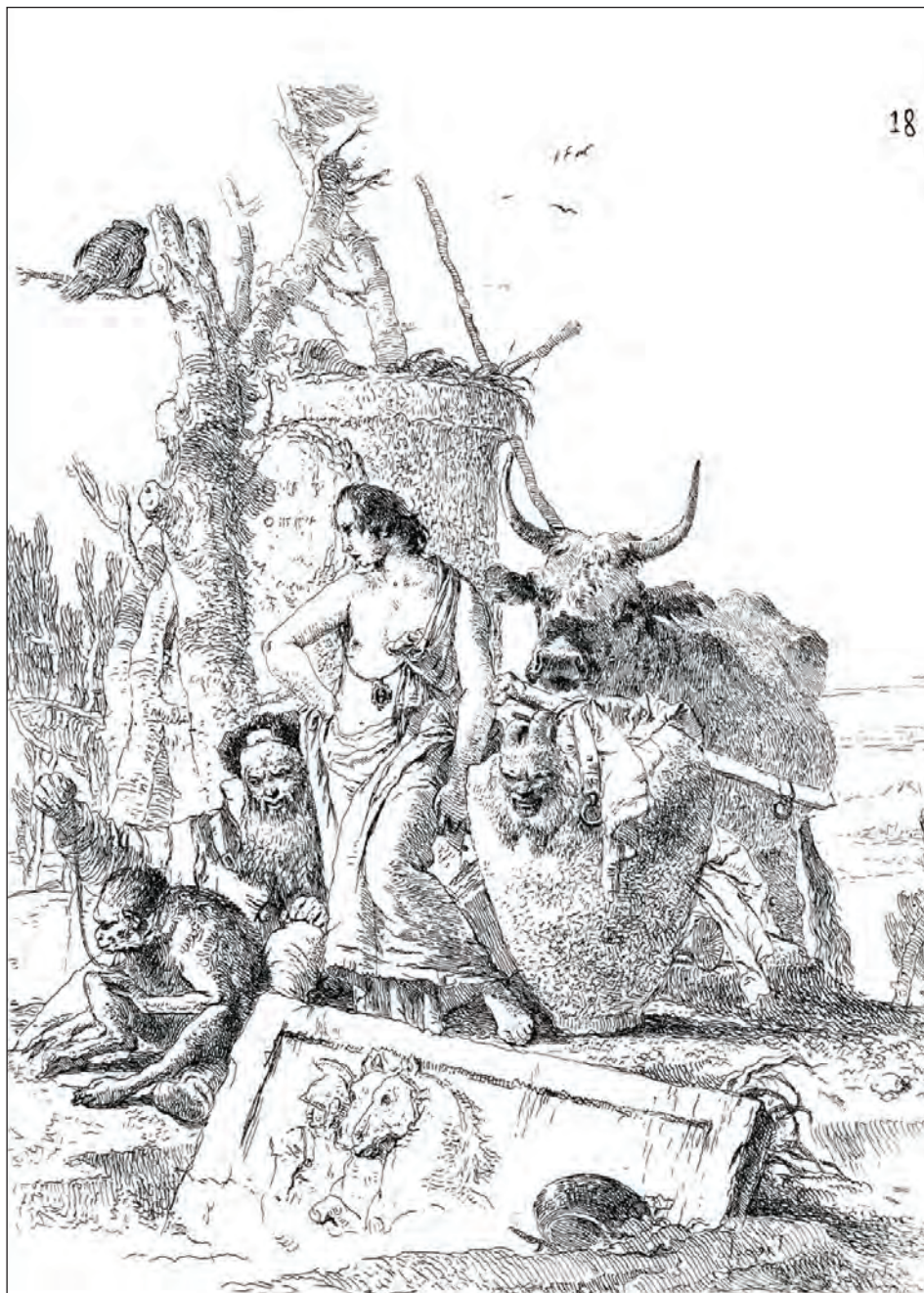


Fig. 9: Giambattista Tiepolo, Scherzo (incisione)

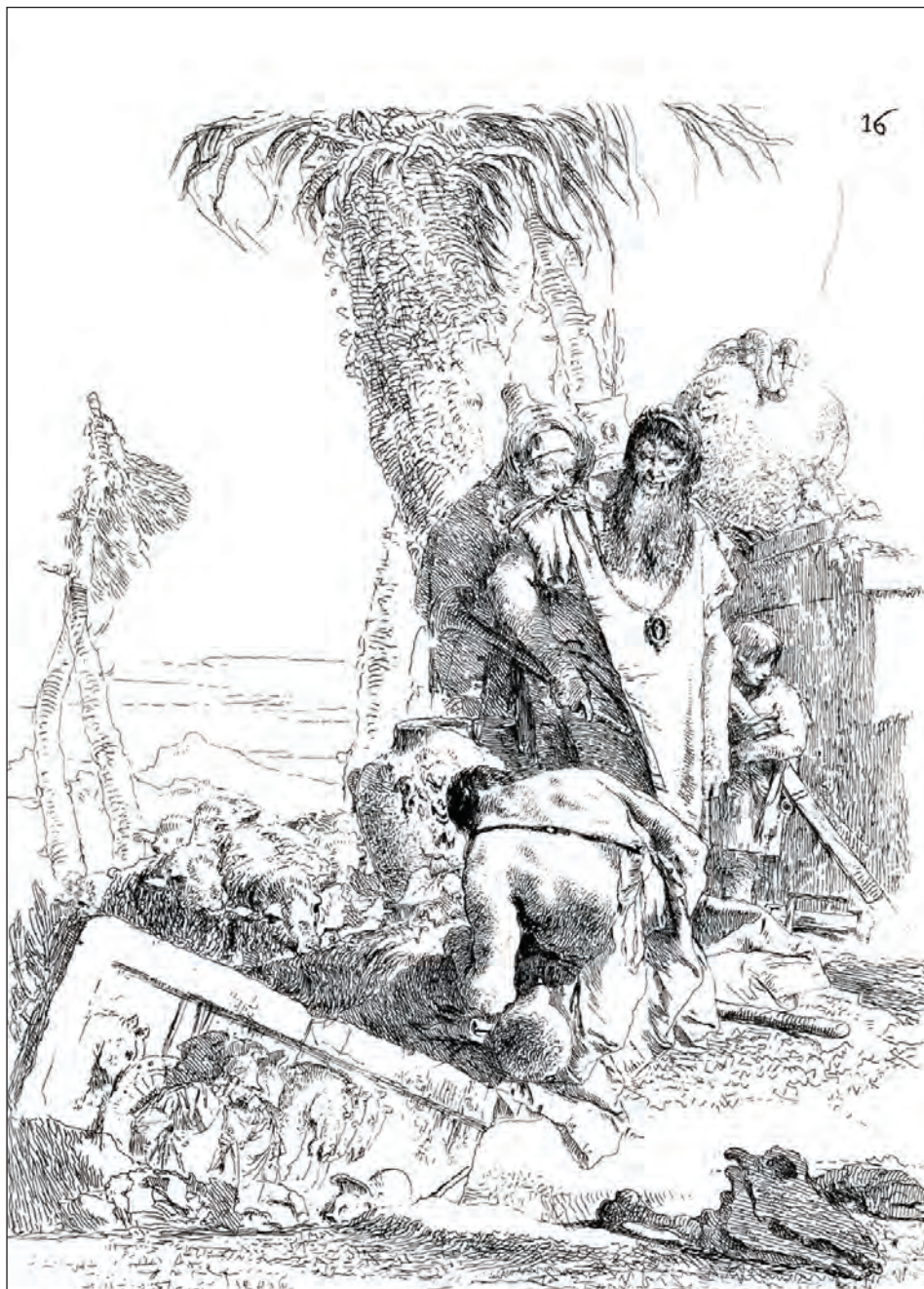


Fig. 10: Giambattista Tiepolo, Scherzo (incisione)

GIAMBATTISTA TIEPOLO: NASTANEK KONTAMINACIJE

Sergio MARINELLI

Univerza Ca' Foscari v Benetkah, Oddelek za humanistiko, Dorsoduro 3484/D, 30123 Venezia, Italija
e-mail: smarin@unive.it

POVZETEK

Esej analizira odnose Giambattista Tiepola s klasično rimsko umetnostjo v dogodku, ki je v celoti dokumentiran v ilustracijah v zbirki Bevilacqua in zbirki Maffei k besedilu Scipione Maffei Verona Illustrata, izdano v Veroni leta 1732.

Uporabljena metoda je preverjanje slikovnih virov – jedkanic, ki se nahajajo v besedilu, in posebnih ilustracij, ekstrapoliranih iz izvornih slik in originalnih jedkanic Giambattista Tiepola. Iz takšne primerjave izhaja, da je slikar uporabljal risbe, ki so bile predloga za jedkanice, tudi za pomembna slikarska dela, pri čemer je poustvarjal rimske osebnosti z natanko istimi lastnostmi, kot jih imajo kipi iz arheoloških zbirk, in tako izumljal čisto izmišljen arheološki material na osnovi znanega, ki je v resnici obstajal.

Ključne besede: Tiepolo, klasika, jedkanica, slikarstvo, kontaminacija

FONTI E BIBLIOGRAFIA

- Argan, G. C. (1980):** Storia dell'arte italiana. Firenze, Sansoni.
- Calasso, R. (2006):** Il rosa Tiepolo. Milano, Adelphi.
- Marinelli, S. (1978):** Giambattista Tiepolo. In: Magagnato, L. (ed.): La pittura a Verona tra Sei e Settecento. Vicenza, Neri Pozza, 217–221.
- Marinelli, S. (1998):** Vicende veronesi di Giambattista Tiepolo. In: Puppi, L. (ed.): Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita. Atti del convegno. Padova, Il Poligrafo, 43–46.
- Marinelli, S. (2012):** Modelli diversi di Sebastiano Ricci. In: Pavanello, G. (ed.): Sebastiano Ricci 1659–1754. Atti del convegno di studi Venezia 14–15 dicembre 2009. Verona, Scripta, 59–70.
- Marinelli, S. (2013):** La nostra più alta cultura figurativa. In: Barral i Altet, X., Gottardi, M. (eds.): La storia dell'arte a Venezia ieri e oggi: duecento anni di studi. Atti del convegno di studi di Venezia, 5–6 novembre 2012. Venezia, Ateneo Veneto, 279–291.
- Pavanello, G. (1998):** Tiepolo e la scultura: dalla copia all'invenzione. In: Puppi, L. (ed.): Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita. Atti del convegno. Padova, Il Poligrafo, 165–170.
- Rossi, R. (1998):** Giambattista Tiepolo e la scultura del suo tempo. In: Puppi, L. (ed.): Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita. Atti del convegno. Padova, Il Poligrafo, 171–176.