



## Caratteri e dinamiche del disegno tiepolesco

Ben pochi artisti, in assoluto, hanno disegnato quanto Tiepolo. Di certo, ancor meno numerosi sono quelli che hanno saputo farlo come lui, rivelando una pari capacità di tradurre un vocabolario tecnico di sostanziale semplicità in un linguaggio ricchissimo sotto il profilo dello stile. Le migliaia di fogli che ci sono rimasti (e c'è da credere che molti altri siano andati perduti) ci raccontano una storia prodigiosa, frutto di un'incontenibile urgenza creativa che lo incalzava a indagare le più varie soluzioni compositive e stilistiche. Così, un'inesauribile fertilità inventiva trasforma la sua relativa economia di mezzi, con un virtuosismo che non cessa di incantarci. La felicità senza sforzo che ne deriva riesce a declinare questi elementi in sempre diverse tipologie, e ci svela come nel disegno trovi il proprio elemento fondante tutta l'arte di Tiepolo e come esso sia insieme la cifra secondo cui egli seppe organizzare e dirigere la diversificata attività di una singolare bottega familiare, guidando l'attività grafica anche dei figli Giandomenico e Lorenzo. In queste opere il rapporto tra il gesto e il segno che ne risulta si basa su un moto perpetuo della mano e della penna che evoca facilmente metafore musicali, se in esso si sonda la possibilità di adoperare gli slanci del tratto e le sfumature dell'inchiostro come accade per gli accordi di una composizione concertistica, segnata da ritmo, pause e accelerazioni, in una partitura grafica fluida e trascolorante. Grazie a un'assoluta padronanza del mezzo tecnico questa produzione è quindi in grado di testimoniare tutti i registri cromatici dei suoi fogli, e insieme di indagarne tutte le gradazioni luministiche, le diverse variazioni stilistiche, che mutano in ragione delle loro funzionalità. La sensibilità per una luce solare, per le trasparenze delle velature diluite d'inchiostri, così come i forti contrasti d'ombra ottenuti con pigmenti marcati sulle carte colorate e i tratti spezzati di penna, ci presentano insomma tutti "i colori del disegno". Quanto alle diverse funzioni, nei suoi studi sulla grafica tiepolesca Adriano Mariuz ha efficacemente sintetizzato come, tramite la pratica del disegno, meglio si manifestino i caratteri della poetica dell'artista, quei «poli opposti fra i quali spazia la sua fantasia: la componente del 'capriccio', da un lato [...], che, dissolvendo il codice dei significati tradizionali, si apre alla dimensione dell'enigma; e, dall'altro, la caricatura, attraverso la quale quell'arte si confronta con la realtà degli individui calati nel presente» 1. Si può infatti intendere ogni singolo aspetto del suo operare artistico come la manifestazione di un'attività poeticamente fantasiosa, venata di partecipazione emotiva e soprattutto di un gusto per lo spettacolo che si esprime nelle improvvise epifanie di soggetti inattesi e in un linguaggio stilistico decisamente

virtuosistico, per lo più estemporaneo, ma che pure lascia spesso intravedere la “meccanica interna” del suo svolgersi. Se dunque l’intervento di Catherine Whistler, alle pagine precedenti, offre un’incisiva panoramica delle dinamiche secondo cui nasce e si sviluppa in Tiepolo la pratica disegnativa, vorremmo qui soffermarci a esaminare le diversificate tipologie dei suoi fogli e tutto lo spettro di un’attività che si fa spia del passaggio dall’idea interiore alla realizzazione definitiva, riverberandone i meccanismi, le manovre dei congegni che muovono incessantemente tra i registri dell’invenzione, della ripresa e della variazione, peraltro continuamente rinnovata anche nell’opera dei figli. Si è infatti parlato opportunamente per l’artista di una «sintassi fantastica della traslazione, della rotazione, della simmetria o dell’inversione, del trasporto e della trasformazione» 2. E ancor meglio, in rapporto al suo metodo di lavoro, si è detto che «nel corso degli anni, Tiepolo ricompose il mondo in una sequenza di figure, di gesti, di angolazioni. Sequenza immensa, ma ben circoscritta: circa quattromila disegni in parte sistematicamente divisi, come soldati pronti a essere gettati in campo. Combinando quelle figure, quei gesti, quelle angolazioni, sapeva di poter soddisfare qualsiasi nuova commissione, sacra o profana» 3. Ma il rapporto tra il disegno e l’opera pittorica non è in Tiepolo lineare né rigoroso, perché un’inesauribile creatività muta di continuo situazioni e possibili soluzioni, e l’esercizio grafico non ha solo il fine di fissare le prime estemporanee formulazioni mentali sulla carta ma diviene strumento di un continuo tentativo di possesso empirico della realtà. Sappiamo infatti come, accanto a fogli preparatori e di studio, l’artista coltivasse anche una categoria di disegni condotti con una finitezza tecnica particolare, che certamente dovevano essere concepiti per il mercato e per specifici estimatori e collezionisti. Ce lo testimonia del resto già Vincenzo Da Canal, nel 1732, quando trattando di Giambattista scrive che «intagliatori e copiatori cercano d’intagliarne le opere, di averne le invenzioni e le bizzarrie di pensieri; e già i di lui disegni sono in tanta estimazione, che ne spedì de’ libri a’ più lontani paesi» 4. A Firenze infatti la sua fama è testimoniata in date precocissime se il celebre erudito, mecenate e collezionista Francesco Maria Niccolò Gabburri, procuratore dal 1730 dell’Accademia del Disegno, poteva vantarsi di possederne un foglio «fatto apposta per questo studio l’anno 1716» 5. Nel corpus grafico tiepolesco non troveremo quindi solo ‘prime idee’ dalle abbreviate sintesi segniche, progetti operativi per lo studio delle diverse connotazioni dell’immagine, appunti o ‘ricordi’ della produzione dipinta, perché più spesso in Tiepolo il disegno diventa anche esercizio privato, fine a se stesso, «assume cioè una tale carica vitale, da configurarsi non come un tentativo o una prova di ciò che dovrà realizzarsi più avanti, bensì l’espressione già perfetta e pienamente riuscita della prima “idea pittorica”» 6 (fig. 1). Provarsi a decodificare le diversificate tipologie disegnative dell’artista «permette di seguire il processo inventivo, di localizzare le fonti cui è interessato, di captare le mutazioni improvvise, gli incantamenti occasionali (Carpioni, Castiglione, Guercino, ecc.), di cogliere le impennate e anche i brevi smarrimenti, fino alla spavalda ricreazione autonoma dei portati della tradizione, dei lasciti della cultura precedente» 7. La “necessità” della pratica disegnativa è insomma in qualche misura per Tiepolo il risvolto di quell’estro diretto, per

lo più considerato artificioso, farcito di deformazioni e in definitiva ambiguo, che tanta critica ha rinfacciato alla sua pittura, a iniziare dal caso più eclatante della condanna inappellabile formulata da Roberto Longhi verso la "teatralità" di Tiepolo contrapposta alla "verità" caravaggesca. Stizzosa stroncatura, questa, della qualità visuale-percettiva dell'immaginario tiepolesco che, come è stato dimostrato, finiva peraltro per riconoscere indirettamente come pregi i "difetti" di cui intendeva accusarlo: «Il fatto è che i vari elementi della sua cultura, forse troppo ricca, risolvendosi in stadî diversi del suo fare, si elidono talvolta. Il primo grido di Tiepolo è per l'abbozzo più furioso, e lì la sua rapidità di visione, la sua prodigiosa anamnesi formale danno le cose più alte, aggiornando in fluidità settecentesca il sublime, incondito "scarabocchio" di fonte rembrandtiana (giacché non è dubbio che il Tiepolo, e non soltanto per le incisioni, abbia fondato molto della sua prima visione propriosul Rembrandt)» 8. Se la felice fluidità di quei fulminei «scarabocchi» poteva piacere alla sensibilità post-romantica, è ormai da più di un secolo che la critica raccoglie e studia la grafica tiepolesca, avviando un nuovo metodo critico con la monumentale monografia di Molmenti, nel 1909, e poi quella di Edward Sack nel 1910, che pose le basi di un catalogo sistematico. Nel 1927 Detlev von Hadeln per primo dedicò uno studio monografico ai disegni di Giambattista, cui fecero seguito le ricerche di Antonio Morassi, James Byam Shaw, Terisio Pignatti, Aldo Rizzi, e soprattutto quelle di George Knox, che nel corso degli ultimi cinquant'anni hanno rovesciato molti aspetti della conoscenza già acquisita dell'opera disegnata di Tiepolo. A lui si deve in particolare il riordino della produzione dei disegni a pietra nera e a pietra rossa e d'aver precisato i criteri attributivi tra Giambattista e i suoi figli, e ancora importanti scoperte sulla provenienza antica di molti fondi. Vari aspetti di questa produzione sono stati poi approfonditi nel tempo dagli interventi, tra gli altri, di Anna Pallucchini, Adriano Mariuz, Filippo Pedrocco, Christel Thiem, Bernard Aikema e Catherine Whistler, senza tuttavia mai smentire del tutto quell'impressione di un interesse sempre relativo, nelle analisi storico artistiche, per i caratteri tecnici e progettuali dell'attività grafica di Tiepolo. Ai processi esecutivi nelle varie fasi del suo percorso figurativo si sono invece dedicati studi più recenti 9, basati sulla divisione, generalmente condivisa dalla critica, della produzione tiepolesca in due gruppi principali sotto il profilo delle tecniche e delle funzioni: un primo, meno consistente, di studi a matita o a pietra naturale nera o rossa su carte azzurre, disegni 'di lavoro' con studi accademici o particolari di singole figure da trasporre nei dipinti, databili tra il 1740 e il 1760 e oggi considerati per la maggior parte opera dei figli o degli allievi; un secondo nucleo, più numeroso ma meno problematico, coi disegni a inchiostro, veloci studi a penna o più elaborate composizioni, chiaroscurate con pigmenti diluiti e stesi col pennello. Benché oggettiva, tale distinzione è comunque insufficiente a spiegare la complessità di quella produzione e a consentire una precisa scansione cronologica e stilistica dei suoi sviluppi interni, analisi che restano inevitabilmente condizionate anche dal carattere frammentario e lacunoso del corpus di disegni rimastici. Ridimensionata l'importanza di quei chalk-drawings nell'iter progettuale dell'artista, è quindi soprattutto alla secondatipologia di fogli che si è voluta dare attenzione nella

selezione per questa mostra, per metterne in luce il significato esecutivo e il loro ruolo nella metodologiadi lavoro di Tiepolo e nell'evolversi della sua pittura 10. mezzi espressivi e tecnici del corpus grafico tiepolesco sono stati accuratamente esaminati, nella capacità di registrare l'attività della mente dell'artista mentre dà forma al suo pensiero. Si individuano così i pigmenti di natura minerale (le pietre nere o rosse), la grafiteo matite dal segno grigio leggero, il gessetto bianco, il carboncino, la penna d'oca con l'inchiostro brunodorato ferro-gallico (in origine di un nero caldo, ma tendente a virare nel tempo al color ruggine), il bistro (grigio-nero, a base di fuliggine diluita), e ancora le soluzioni acquose del bistro, o più di rado il nero di seppia, e la biacca (carbonato basico di piombo) per le lumeggiature. Se però non è sempre agevole individuare l'esatta natura dei pigmenti, più semplice è l'esame dei supporti: la carta tinta azzurra o cilestrina dalla grana grossa, usata a Venezia già dal Cinquecento, adottata soprattutto per i chalk-drawings a pietra nera o rossa, e la carta leggera bianca, dalla vergellatura fitta o quella più consistente, di un colore avorio. Tiepolo non introduce quindi particolari innovazioni di procedimntoo di materiali rispetto all'uso consolidato del suo tempo, ma elabora una personale modalità nel declinarne l'impiego combinato, in una consecutio che è guidata da una sorta di «logica dello strumento» 11, eloquente nel rivelare la dinamica del processo creativo. La scelta delle opere qui esposte ci esemplifica quindi un percorso dalle prime idee alla progressione delle loro elaborazioni, alla valutazione, con gli strumenti propri del disegno, dei rapporti e delle valenze cromatiche. Il periodo più complesso per valutare questo sviluppo è naturalmente quello che coinvolge la formazione dell'artista, negli anni tra il 1716 e il 1730, segnati agli esordi dalla lezione di Gregorio Lazzarini ma ancor più dal naturalismo concitato di Bencovich e di Piazzetta. A questi primi anni vanno riferiti ad esempio il Nudo maschile con serpente di collezione privata bergamasca (Cat. 1), energica esercitazione accademica prossima alle tele per la chiesa dell'Ospedaletto, della seconda metà degli anni Dieci, caratteristica per la dinamicità della postura e la finezza dell'indagine chiaroscurale nell'anatomia, o ancora il foglio con l'Annunciazione, dal segno analitico prossimo a un disegno destinato alla traduzione incisoria, nonostante l'impianto monumentale e una particolare cura nella resa della luce, abbagliante e zenitale (Cat. 6). L'interesse per la figura umana studiata dal vivo è documentato anche da un gran foglio a pietra nera e gessetto su carta azzurra virata con un energico Nudo virile come Ercole del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, pure databile entro il 1720, condotto nello spirito di una 'accademia reinterpretrata' che declina i modi più tipici della sua prima attività, dal vivo plasticismo naturalistico 12 (fig. 2). A tale produzione di studio, dal modello dal vero o da fonti scultoree, è accostabile anche la fondamentale esperienza di Tiepolo in rapporto al classicismo del suo tempo, che vide gli episodi salienti nell'invito a Verona da parte dell'erudito Scipione Maffei per disegnare, intorno al 1724, una serie di sculture antiche, in gran parte allora conservate nella celebre raccolta Bevilacqua (fig. 3) - che sarebbero poi state pubblicate nella sua Verona Illustrata, uscita nel 1732 - e ancor prima nel progetto di documentazione archeologica, avviato dopo il 1722, per i volumi Delle Antiche Statue greche e romane dei cugini Zanetti, editi solo tra il 1740e il 1743. Ad

attestare il sottofondo 'classico' dell'arte tiepolesca è l'elogio dello stesso Maffei alla capacità interpretativa con cui l'artista aveva riprodotto le sculture, indicandolo come il miglior interprete del 'gusto antico': «troppo più felice e troppo più proficuo sarebbe lo studio dell'antichità se in questo modo fosse stato uso di rappresentarle ne' libri. O di quanti valenti pittori abbiam noi fatto esperimento prima di trovare chi nella perfetta correzione, nella franchezza, nella espressione delle sembianze, e sopra tutto nel gusto antico cimsoddisfacesse!» 13. Ne risulta quindi un'appassionante esplorazione archeologica che avrà riflessi lungo tutta la produzione dell'artista: la Testa di Giove Ammone (fig. 4), proveniente dal Teatro romano veronese, tornerà ad esempio nelle sue acqueforti come citazione, ma è in generale il gusto per un'antichità che si trasforma in 'capriccio' a riemergere poi fin nelle lastre dei rilievi immaginari affioranti dal terreno in molti dei suoi Capricci incisi (Catt. 51, 74, 75). È peraltro una visione dell'antico dalle valenze arcadiche, più nel gusto di Marco Ricci che di quello che sarà di Piranesi, come attesta un piccolo foglio con Soldati tra le rovine della Morgan Library di New York (fig. 5), databile agli anni giovanili. Tiepolo sa peraltro in questi anni muoversi pure su un registro diametralmente diverso, che guarda a impaginazioni monumentali d'ispirazione classica anche nelle piccole dimensioni dei disegni funzionali all'illustrazione libraria, come il Martirio di san Giacomo, del Museo di Bassano (Cat. 2), riconoscibile nel modello per l'incisione ad apertura del martirologio del santo negli *Acta Primorum Martyrum sincera et selecta*, riuniti da padre Thierry Ruinart e pubblicati a Verona dalla Tipografia Tumermani nel 1731 (fig. 6) 14. Parallela a questa attività, una serie di altri disegni documenta l'interesse dell'artista per un graduale superamento del puro esercizio lineare, muovendo verso un'indagine chiaroscurale quasi 'cromatica'. Eloquente è il foglio col 'primo pensiero' per la decorazione della cappella del Sacramento del Duomo di Udine, databile quindi intorno al 1726, un gruppo di Angeli cantori e musicanti (fig. 7) dello Städtisches Kunstinstitut di Francoforte, reso con un tratto volante, istintivo ma non sommario, cui si associa il tenue cromatismo delle stesure d'inchiostri inusualmente colorati, con un nuovo senso dello spazio in cui «s'intravedono già le finalità dell'arte di Tiepolo quale frescante di più ampio, luminoso respiro» 15. Alla metà degli anni Venti tale tendenza verso un deciso pittoricismo è confermata anche da un gruppo di disegni con San Gerolamo in preghiera, caratterizzati dall'uso di pigmenti rossi, parzialmente diluiti, o da penna e inchiostri bruni diluiti su carte preparate, con esteso uso di biacca (Catt. 3-5). Ma è soprattutto la nutrita serie di studi grafici per il ciclo di affreschi della villa Loschi Zileri Dal Verme a Biron di Monteviale, presso Vicenza, realizzati nel 1734, a segnare con chiarezza l'emergere dello stile del disegno a penna tiepolesco e il profilarsi di quella chiarezza aerea del segno che ne caratterizzerà il linguaggio della maturità. Nel solco dell'esempio di Paolo Veronese, i ritmi lineari si fanno qui più eleganti e musicali, con decise profilature di luce, con un grado di rifinitura pressoché omogeneo tra i diversi fogli, caratterizzato da un tratto rapido e sommario ma certamente più preciso delle 'prime idee', mentre le ombre sono ottenute con contorni netti e con scarse variazioni tonali. Interessante è il caso della nutrita serie di figure allegoriche, in numerosi disegni a penna e

leggeri inchiostri diluiti, oggi divisi tra musei italiani e stranieri, che declinano delle variazioni sul tema della 'finta statua' destinate alla decorazione a monocromo negli affreschi sullo scalone della villa (Cat. 39, 40). Concepito secondo le prescrizioni dell'Iconologia di Cesare Ripa, questo variato repertorio figurativo converte l'allegoria in estroso e raffinato gioco teatrale, dimostrando all'evidenza la propria natura di esercizio compositivo autonomo, più che di puntuale studio operativo per gli affreschi 16. Questo fa emergere un aspetto significativo del metodo di lavoro tiepolesco, che a volte interrompe il flusso inarrestabile della produzione creativa utilizzando per la trascrizione pittorica soluzioni grafiche giàacquisite. Se in alcuni fogli, come l'Allegoria della Liberalità (Cat. 21) il tratto volante della penna rivela l'unione di mente e mano nel generare linee che non denotano immediatamente figure, ma divengono la «traccia delle energie liberate dall'esecuzione» 17, le tipologie delle finte statue costituiscono piuttosto una repertoriazione di modelli illusionistici passibili di svariati utilizzi, a iniziare dall'esercizio della copia nell'ambito della bottega. Sono noti infatti numerosi fogli che replicano o semplificano i prototipi di Giambattista, in gran parte oggi al Museo Sartorio di Trieste, in derivazioni come quelle indicativamente attribuite al figlio Lorenzo, conservate al Museo Bardini di Firenze 18 (figg. 8-10), alcune presso i musei di Berlino, riunite in un cosiddetto "gruppo-Guardi" 19, o altre ancora, di un anonimo allievo, presso lo Schlossmuseum di Weimar. L'aspetto della serialità dei modelli figurativi, variamente ricomposti secondo un'inesauribile capacità combinatoria nell'attività della bottega, emerge chiaramente dalla prassi di riunirli in gruppi tematicamente omogenei, adottata forse da parte del figlio Giandomenico, in album distinti i cui titoli sono già indicativi di una varietà di contenuti e di un elaborato metodo operativo: Vari studi e pensieri, Sole figure vestite, Studi originali di pieghe copiate dal naturale, Sole figure per soffitti, e altri. Soprattutto nel caso di Giandomenico, «questo crescente senso della necessità della documentazione, per una registrazione storica delle invenzioni di Giambattista e delle attività di studio, andava di pari passo con il processo di mantenimento di un ricco deposito di motivi tiepoleschi per usi futuri» 20. Sarà infatti soprattutto Giandomenico a sviluppare nella sua produzione tale prassi di ripresa e approfondimento di soluzioni compositive paterne in sequenzequasi seriali, ancorché sempre genuinamente inventive. Ma per tornare al percorso delle soluzioni tecniche nei disegni di Giambattista, vanno qui ricordati altri fogli prossimi a quelli per gli affreschi di Biron, almeno il disegno con la Madonna in trono con il Bambino, San Francesco di Paola e due santi (fig. 11), tipico di una tipologia di composizioni preparatorie per piccole pale d'altare che si evidenzia per la dinamica del chiaroscuro, brillante come una trama cromatica. La piena conquista dell'attuazione coloristica si avrà ancor più esplicita in disegni in cui prevale la funzione del chiaroscuro a inchiostri diluiti, come nell'Olimpo del Museo Stefano Bardini (Cat. 29). Intorno al 1740 un'ulteriore evoluzione dello stile grafico di Tiepolo è avvertibile nei numerosi disegni connessi all'affresco con La corsa del carro del Sole che il marchese Giorgio Clerici fece dipingere nella volta del salone del proprio palazzo milanese, la più grande composizione realizzata fino ad allora dall'artista. Molti di quei fogli sono oggi a Firenze presso la

Fondazione Museo Horne, parte di un album smembrato la cui legatura porta la scritta Vari pensieri T. I, che rimanda a un passaggio nella raccolta del collezionista inglese William Beckford (1760-1844), mentre altri disegni della stessa serie furono acquisiti dal Metropolitan Museum. L'esaltazione della luce, fulcro dello stesso programma iconografico, ha qui il massimo risalto proprio nei disegni, che attestano da un lato l'interesse del Tiepolo per la linguistica di Rembrandt, e dall'altro la capacità di evocare le forme classiche attraverso un segno vibratile che gradua le ombreggiature a punta di pennello (Cat. 18). A una fase stilistica immediatamente successiva è dal riferire lo schizzo per la Morte di Sofonisba, nella stessa collezione fiorentina, condotto tutto di macchia, senza contorno, con un tratto stenografico che pure ha in nuce tutti gli elementi compositivi (Cat. 36). Così come il luminoso progetto per la decorazione di un ignoto soffitto con gruppi allegorici, già ritenuto in rapporto con la più tarda decorazione di Palazzo Canossa a Verona, incentrato sul Trionfo di Ercole (Cat. 12) 21, le cui figure sono scalate in uno spazio ariosissimo, rivela una capacità compositiva che sottintende la più alta elaborazione immaginativa. A documentare qui l'aspetto importante della filiera progettuale nel lavoro di Tiepolo è un ulteriore foglio, della Pierpont Morgan Library and Museum di New York (fig. 12), dove la scena allegorica è calata in una complessa cornice architettonico-illusionistica già in grado di definire quello che sarà l'intervento del quadraturista nell'affresco finale, da cui Giambattista sembra assumere lo schizzo prospettico per integrarlo nel disegno 22. Il virtuosismo scenografico, e la prossimità con quella tecnica individuata nello «stile di Palazzo Clerici», ritornano poi in un foglio con Tre figure di ignudi viste di scorcio (Cat. 16), conservato nella raccolta civica di Trieste, l'unico disegno che si conosca datato di pugno da Tiepolo, e che proprio per il riferimento preciso al febbraio 1744 costituisce un elemento cronologico sicuro per lo sviluppo stilistico dell'artista. È condotto con una linea di contorno fragile e luminosa, sposata a macchie di acquerello lievi e cangianti, e per molti aspetti tradisce l'ammirazione per i modi grafici del Veronese. Al sesto decennio sembrano invece riconducibili dei piccoli fogli a soggetto devozionale e intimistico, come quelli segnati dal tenero dialogo psicologico delle Madonne col Bambino (Catt. 31-32), o ancora un gruppo di disegni, riferiti allo scorcio del sesto decennio e fino alla partenza dei Tiepolo per Madrid, che variamente declinano il tema della Sacra famiglia (fig. 13), caratterizzati da una gran lucentezza di effetti che giocano sul contrasto tra il chiarore della carta e le macchie più intense del tratto di penna, che si sfalda nella stesura acquosa delle velature a inchiostro diluito. Generalmente riferito intorno al 1760 è poi un nucleo di tre fogli che rappresentano altrettante soluzioni compositive per il ritratto collettivo di un Gruppo di famiglia (Cat. 45) nello spirito della ritrattistica di Pietro Longhi, che in effetti realizzò nel 1759 un simile dipinto per la famiglia Pisani. Nella villa Pisani di Strà lo stesso Tiepolo fu attivo tra il 1761 e il 1762, quando partì coi figli per la corte di Spagna, e si ritiene che i disegni, divisi tra la Fondazione Horne, la Morgan Library and Museum e il Metropolitan Museum di New York (come 'promised gift' dalla collezione Tobey), possano testimoniare una commissione ricevuta, che l'artista però non riuscì a onorare per la frettolosa partenza per Madrid.

Sorprendente è qui la capacità di suggerire con un segno sintetico e insieme narrativo il momento, anche psicologico, in cui la famiglia aristocratica è raccolta sullo sfondo del giardino di una villa, chiuso da un ninfeo palladiano, nello spirito di un'informale "conversation piece". La stessa natura di quel tratto nervoso e indefinito, e pure efficacissimo nel suggerire le forme, ricorre in alcuni piccoli bozzetti che rappresentano il naturale momento di passaggio tra l'ideazione disegnata e la realizzazione dipinta, in cui il pennello sottile porta ancora con sé la mobilità della penna sulla carta. Eloquente in tal senso è il sintetico modelletto con la Scoperta della Vera Croce, delle Gallerie dell'Accademia di Venezia (Cat. 91), che nella velocità del tratto presenta ancora modalità operative proprie del disegno, con una valenza progettuale dell'impianto che verrà poi ampiamente modificato nella redazione dipinta. Ben altro discorso è quello della sinteticità espressiva della linea incisa, come è documentata dalle affascinanti, esoteriche invenzioni delle serie dei Capricci e degli Scherzi in cui Giambattista si cimentò dopo il 1740, e di cui si presentano qui alcuni fogli (Catt. 37, 51, 74-76) come testimonianza della sua maestria nella resa della luce. Con altrettanto luminose acqueforti i figli Giandomenico e Lorenzo tradussero i modelli pittorici paterni, sebbene con una funzione più esplicitamente documentaria e divulgativa. Ma come nel disegno Giandomenico rivela una grande autonomia inventiva rispetto alla produzione del padre, così anche nell'esercizio incisivo egli seppe dare prova di straordinaria capacità tecnica e compositiva nella serie di acqueforti della Fuga in Egitto, con un continuo declinare il tema biblico in sempre nuove originalissime variazioni. Condizionato dalla ben più grande figura del padre, Giandomenico si dedicherà espressamente a riproporne le invenzioni narrative su un registro più basso e ironico, mediante un segno tremulo, pungente e compendiario, divertendosi a declinare in modi sempre diversi e autonomi le composizioni con putti e amorini (Cat. 46), o con raffigurazioni mitologiche che non sapremmo dire se siano studi di figure dal vero o se invece siano già fissate nell'immobilità delle statue (Cat. 41-44). Il suo non è puramente esercizio ludico della ripetizione e della continua reinvenzione, come negli oltre cento fogli dei Pulcinella del Divertimento per li ragazzi, del 1797, ma anche accurata indagine chiaroscurale dal deciso pittoricismo delle ampie stesure di in chiostrini diluiti, esemplata dalla serie della Vita di Cristo (fig. 14). Giandomenico ricorre invece preferibilmente alla penna quando deve fissare i 'primi pensieri', nell'ottica di una inesauribile variazione seriale, fossero temi sacri, coi circa quaranta fogli noti dedicati al tema del Battesimo di Cristo, di cui si presenta qui quello del Museo Stibbert, pressoché ignoto (Cat. 26), o una produzione ancor più ricca di vivaci invenzioni mitologiche, popolate di satiri e centauri, di cui figurano in mostra alcuni freschissimi fogli che testimoniano quella che fu l'importante raccolta di disegni veneti del Sette - cento riunita all'inizio del secolo scorso dal pittore d'origine goriziana Italo Brass, e oggi in parte dispersa (Catt. 64, 72, 73, 78-80). Nel continuo gioco del nascondere e insieme sottilmente evocare le proprie fonti, da profondo conoscitore della grafica seicentesca Giandomenico lascia trasparire il suo debito verso le invenzioni di Carpioni, Castiglione e soprattutto di Stefano Della Bella, col suo gusto per gli animali esotici: struzzi, scimmie o elefanti (figg.

15, 16), o per cavalieri in costumi orientali (fig. 17). Con sottile ironia, quindi, Giandomenico critica allo stesso tempo sia il linguaggio aulico della tradizione barocca che quello dell'incipiente avanguardia neoclassica, e «l'esito risolutivo di questo processo è nella 'regressione' intenzionale a uno stile particolare che si può definire, rispetto ai modelli dominanti, un 'dialetto', un sermo humilis, volutamente sgrammaticato e iterativo» 23. Allo stesso tempo, tuttavia, Giandomenico riesce a dar prova anche di un raffinatissimo linguaggio espressivo, cimentandosi nella tecnica del pastello in esercizi di derivazione dalla pittura paterna. Una fulgida, inedita, testimonianza ci è data ora da una riemersa Santa Caterina da Siena (Cat. 95), luminosissima trascrizione con questa tecnica – che partecipa efficacemente sia dei caratteri della pittura che della sensibilità del disegno – di una tela a olio dal medesimo soggetto e uguali dimensioni oggi conservata al Kunsthistorisches Museum di Vienna, dipinta da Giambattista intorno al 1746. La qualità trasparente delle gamme perlacee, e ancor prima la linea di contorno tormentata, come è tipica della grafica di Giandomenico, vi fanno riconoscere un raro pastello di quest'ultimo. Esso è più che mai rivelazione di una visione unitaria nell'esercizio del disegno, che è in grado di esprimere coi propri mezzi, e magistralmente, tutti i colori del disegno, e tutta la felicità della sua forza espressiva, sebbene segni anche il punto d'arrivo di una grande civiltà figurativa, come è rappresentata al suo meglio da tutta la variatissima produzione grafica tiepolesca. Dunque, come si è detto, i Tiepolo rappresentano «l'ultimo soffio di felicità in Europa. E, come ogni vera felicità, piena di lati oscuri, non destinati a scomparire, anzi a prendere il sopravvento. Riconoscibile dall'aria che spira senza ostacoli e senza sforzi, come non sarebbe più avvenuto dopo quella volta» 24.

*Giorgio Marini*

## NOTE

1 A. Mariuz, I disegni di Giambattista Tiepolo, in Id., Tiepolo, a cura di G. Pavanello, Verona 2008, p. 199.

2 S. Bettini, Tempo e forma. Scritti 1935-1977, a cura di A. Cavalletti, Macerata 1996, pp. 215-216.

3 R. Calasso, Il rosa Tiepolo, Milano 2006, p. 94.

4 A. Rizzi, Introduzione, in Disegni dai Civici Musei di Storia e Arte di Trieste, Catalogo della Mostra a cura di A. Rizzi (Trieste, Civico Museo Sartorio 18 dicembre 1988 - 2 aprile 1989), Milano 1988, p. 29.

5 Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Gabburri, Catalogo, n.136; G. Campori, Raccolta di cataloghi ed inventarii inediti di quadri, statue, disegni [...] dal secolo XV al secolo XIX, Modena 1870, p. 536.

6 A. Morassi, *Introduzione*, in *Disegni del Tiepolo*, Catalogo della Mostra a cura di A. Rizzi (Udine, Loggia del Lionello, 10 ottobre -14 novembre 1965), Udine 1965, p. 13.7 A. Rizzi, *Introduzione...*, cit., p. 28. È noto che Tiepolo possedeva alcuni fogli di Guercino, che furono tradotti in incisione con funzione promozionale da Francesco Bartolozzi, in una serie di dodici acqueforti terminata entro il 1762, più tardi ampliata e riedita da Giovambattista Piranesi con dedica al pittore e antiquario Thomas Jenkins; B. Jatta, *Francesco Bartolozzi incisore delle Grazie*, Catalogo della Mostra (Roma, Palazzo della Farnesina 27 ottobre - 17 dicembre 1995), Roma 1995, pp. 94-99, n. 20; B. Aikema, *Tiepolo e la sua cerchia. L'opera grafica. Disegni dalle collezioni americane*, Venezia 1996, pp. 103-104.

8 R. Longhi, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Firenze 1946, pp. 41-43; S. Marinelli, "La nostra più alta cultura figurativa", in «Ateneo veneto», CC, terza serie 12/I (2013), pp. 279-291.

9 S. Alpers e M. Baxandall, *Tiepolo e l'intelligenza figurativa*, Torino 1995 (ed. or. 1994), pp. 55-67, M. Bonelli e M.G. Vaccari, *La meccanica dell'invenzione negli affreschi di Giambattista Tiepolo*, in «Arte veneta», 65 (2009), pp. 77-105.

10 G. Poldi, *Le maniere del Tiepolo giovane. Tecnica pittorica e analisi scientifiche*, in *Il giovane Tiepolo: la scoperta della luce*, Catalogo della Mostra (Udine, Castello, 4 giugno - 4 dicembre 2011), cura di G. Pavanello e V. Gransinigh, Udine 2011, p. 89.

11 S. Alpers e M. Baxandall, *Tiepolo e l'intelligenza...*, cit., p. 57.

12 Il foglio (inv. 7804 S), pervenuto con la collezione Santarelli sotto il nome di Piazzetta, è stato riferito a Tiepolo a partire da U. Ruggeri, *Alcuni disegni del Settecento veneto*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», 3 (1973), pp. 1027-1028.13 S. Maffei, *Verona Illustrata [...]*, Verona, Jacopo Vallarsi e Pierantonio Berno, 1732, III, p. 215; S. Marinelli, *Vicende veronesi di Giambattista Tiepolo*, in *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita, atti del convegno internazionale di studi (Venezia-Vicenza-Udine-Parigi, 29 ottobre - 4 novembre 1996)*, a cura di L. Puppi, Padova 1998, pp. 43-46.

14 Per il disegno si veda da ultimo la scheda di S. Marinelli, in *Il giovane Tiepolo...*, cit., pp. 130-131; la relazione con la stampa mi è stata cortesemente segnalata da Massimo Favilla e Ruggero Rugolo.

15 A. Morassi, *Introduzione...*, cit., p. 17.

16 Per una puntuale analisi di questi fogli si veda da ultimo M. Bonelli e M.G. Vaccari, *La meccanica dell'invenzione...*, cit., pp. 80-81.

17 S. Alpers e M. Baxandall, *Tiepolo e l'intelligenza...*, cit., p. 62.

18 C. Thiem, Lorenzo Tiepolo as a Draftsman, in «Master Drawings», 32/4 (1994), pp. 318-319; e in questo catalogo il saggio di M. Favilla e R. Rugolo, p. 65, nota 64.

19 H.-Th. Schulze Altcapenberg, Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770) un sein Atelier. Zeichnungen & Radierungen im Berliner Kupferstichkabinett, Berlin 1996, pp. 80-81 n. 60.

20 C. Whistler, L'occhio critico: osservazione, emulazione e trasformazione nell'arte di Domenico Tiepolo (1727 - 1804), in *Le metamorfosi di Venezia da capitale di stato a città del mondo*, a cura di G. Benzoni, Firenze 2001, pp. 209-223 (215).

21 B. Aikema, Tiepolo e la sua cerchia..., cit., p. 114; W.L. Barcham, Giambattista Tiepolo e Gerolamo Mengozzi Colonna. L'armonia pittorica a due pennelli e la mistica carmelitana, in *La chiesa di Santa Maria di Nazareth e la spiritualità dei Carmelitani Scalzi a Venezia, Atti del Convegno a cura di G. Bettini e M. Frank (Venezia 30 novembre - 1 dicembre 2012)*, Venezia 2014, pp. 201-202.

22 T. Pignatti Tiepolo. Disegni, Firenze 1974, nn. XVII-XVIII; per una discussione recente, si veda W.L. Barcham, Giambattista Tiepolo..., cit., in *La chiesa di Santa Maria...*, cit., pp. 191-208.

23 A. Mariuz, I disegni di Giandomenico Tiepolo, in *Id., Tiepolo*, cit., p. 218.

24 R. Calasso, Il rosa Tiepolo..., cit., pp. 17-18.