

Giandomenico Tiepolo

Gli affreschi di Zianigo a Ca' Rezzonico



€ 6,00
ISBN 88-317-8553-2
9 788831 785532

Marsilio



MUSEI
CIVICI
VENEZIANI

Tiepolo
1804-2004

Giandomenico Tiepolo

Gli affreschi di Zianigo a Ca' Rezzonico

testi di

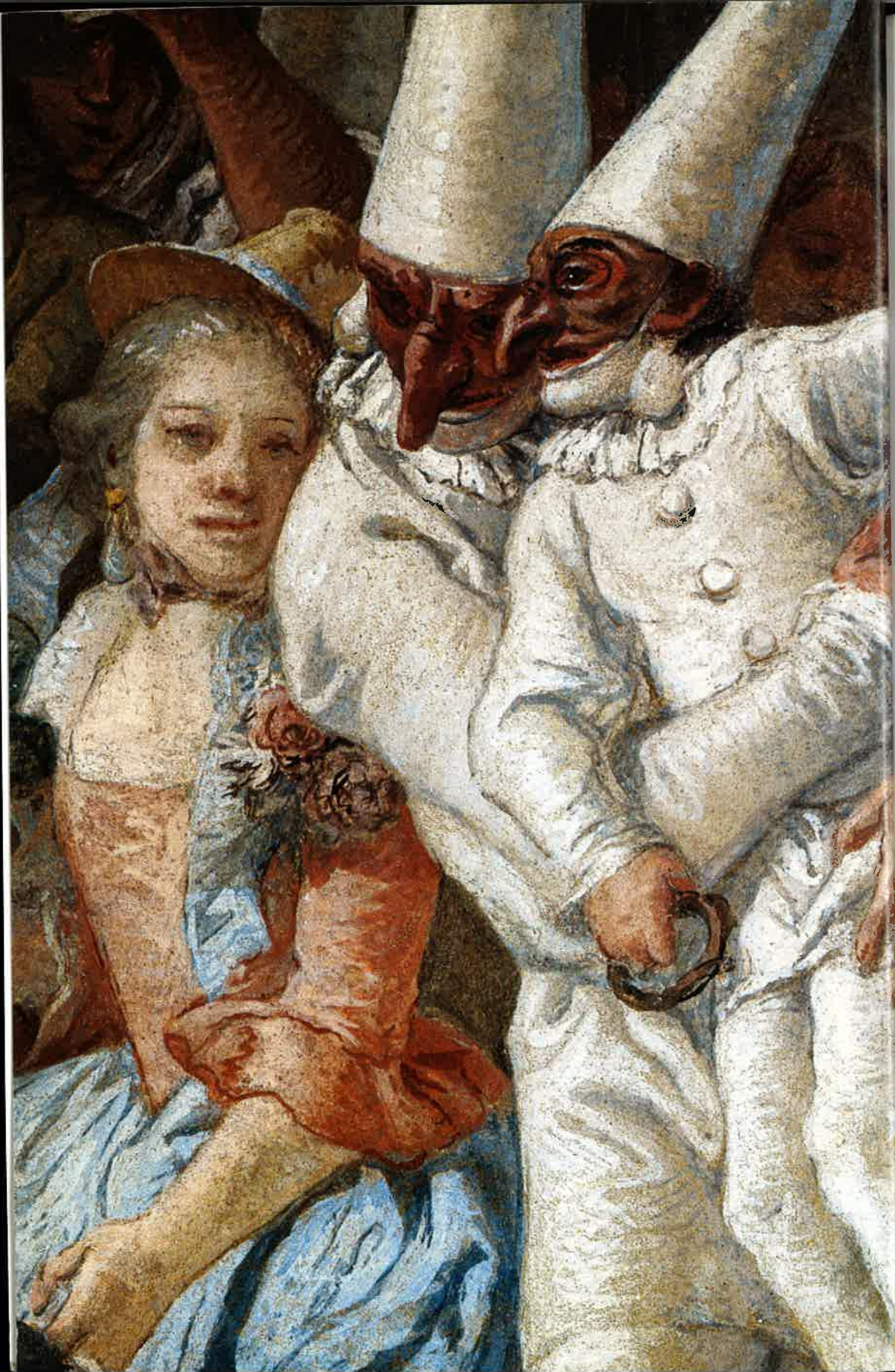
Adriano Mariuz
Filippo Pedrocco

Marsilio



MUSEI
CIVICI
VENEZIANI

2004



Pulcinella e i saltimbanchi
particolare

Gli affreschi di Zianigo

Filippo Pedrocchi

La serie di affreschi di Giandomenico Tiepolo che in origine decorava gli ambienti del piano terreno e il vano della scala della villa di proprietà della famiglia del pittore a Zianigo, piccolo centro presso Mirano, costituisce uno dei principali richiami del Museo del Settecento Veneziano di Ca' Rezzonico.

La villa era stata costruita entro il 1688 per conto di un tal Cristoforo Angeloni ed acquistata da Giambattista Tiepolo per quattromila ducati il 24 dicembre del 1757, subito dopo aver messo a segno, assieme al figlio Giandomenico, la splendida impresa decorativa nella villa del nobiluomo Giustino Valmarana a Vicenza. Ma Giambattista non ebbe modo di soggiornare a lungo nella sua residenza di campagna: infatti nel marzo del 1762 egli partì, assieme ai figli Giandomenico e Lorenzo, per Madrid, da dove non farà più rientro in patria. Tuttavia, negli anni precedenti alla partenza, il pittore aveva fatto eseguire importanti lavori di ristrutturazione, abolendo le porte e le finestre ad arco preesistenti, aumentando notevolmente l'altezza dell'edificio e rendendolo più elegante e confortevole negli interni.

Dopo la morte di Giambattista e la lunga lite relativa alla suddivisione del suo ingente patrimonio tra gli eredi, nel 1772 la villa divenne proprietà esclusiva di Giandomenico, che vi risiedette a lungo nell'ultimo trentennio di vita. Già prima di partire per la Spagna nel 1762, Giandomenico aveva iniziato a lavorare alla decorazione pittorica degli ambienti, eseguendo nel 1759 gli affreschi della cappella dedicata a san Gerolamo Miani, il soffitto del portego d'ingresso con il *Trionfo della Pittura* e qualche altro monocromo nelle sale del piano terreno. Ma la parte più importante della decorazione risale agli anni successivi al 1770. Immediatamente dopo il rientro da Madrid Giandomenico infatti eseguì le grandi scene monocrome delle vicende di *Satiri e satiresse* nella stanza che da questi prendeva il nome e probabilmente, oltre a numerose altre opere, anche l'episodio di *Rinaldo che abbandona il giardino di Armida* che campeggiava in una stanza di sudovest, affresco in cui affiora quella tendenza a considerare criticamente le tematiche tipiche del mondo paterno che si ritrova spesso nell'attività di Giandomenico successiva al 1770.

Dopo un lungo periodo di sospensione, il pittore riprese i lavori di decorazione della villa nel 1791, dipingendo sulle pareti del portego le celebri scene dedicate alla vita quotidiana dei *Nobili in villa* e lo splendido *Il mondo novo*; allo stesso torno di tempo risale probabilmente anche la decorazione di uno stanzino comunicante col portico, che aveva a soffitto la magnifica immagine del *Falchetto* che si getta su uno stormo di passerì e sulla parete, sopra una porta, quella variopinta di un *Pappagallo*.

Due anni dopo diede inizio invece alla lavorazione degli affreschi

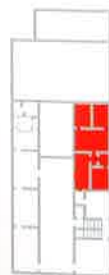
dell'ultima sala rimasta spoglia fino ad allora, dedicandola interamente all'epopea dei *Pulcinella*. Qui nel 1793 dipinse il soffitto con *L'altalena dei Pulcinella*, contornato da varie altre scene a monocromo, e probabilmente le quattro sovrapporte, con altre vicende della maschera napoletana; al 1797, infine, risalgono le tre grandi scene parietali, raffiguranti *Pulcinella innamorato*, *Pulcinella e i saltimbanchi* e *Pulcinella che gozzovigliano* (*La partenza di Pulcinella*).

Dopo la morte del pittore, avvenuta a Venezia il 3 marzo del 1804, la villa passò in proprietà alla vedova Margherita Moscheni, che l'anno successivo sposò il proprio nipote Giambattista Bardese; nel 1826 venne ceduta a Natale Concina, il quale, a sua volta, la vendette il 26 gennaio del 1857 al generale e nobiluomo Luigi Duodo, che vi visse fino alla morte, avvenuta nel maggio del 1874. Fu il suo erede, il nipote Angelo Duodo, figlio del fratello Filippo, che nel 1906 cedette gli affreschi di Giandomenico, che fino ad allora decoravano molti ambienti della casa, all'antiquario veneziano Antonio Salvatori, il quale li fece strappare dal restauratore bergamasco Franco Steffanoni, con l'intenzione di venderli sul mercato francese.

Gli affreschi si trovavano già a Bergamo, nel laboratorio dello Steffanoni, dove venivano sottoposti a restauro, quando la Direzione delle Belle Arti del Ministero della Pubblica Istruzione, allora incaricato della tutela del patrimonio artistico, intervenne per bloccare l'esportazione, spinta in questo anche dalla notevole eco che la vicenda aveva avuto sulla stampa veneziana; e nel 1908, dopo lunga trattativa, gli affreschi vennero acquistati, parte dallo Stato italiano, parte dal Municipio di Venezia, per essere destinati al Museo Correr. Subito dopo essi trovarono collocazione nelle sale del Fondaco dei Turchi e poi, quando nel 1922 venne inaugurata la nuova sede del museo in Palazzo Reale, a San Marco, furono qui trasferiti. Data la carenza di spazio, solo quelli policromi vennero esposti al pubblico, mentre tutti quelli dipinti a monocromo furono a lungo conservati nei depositi.

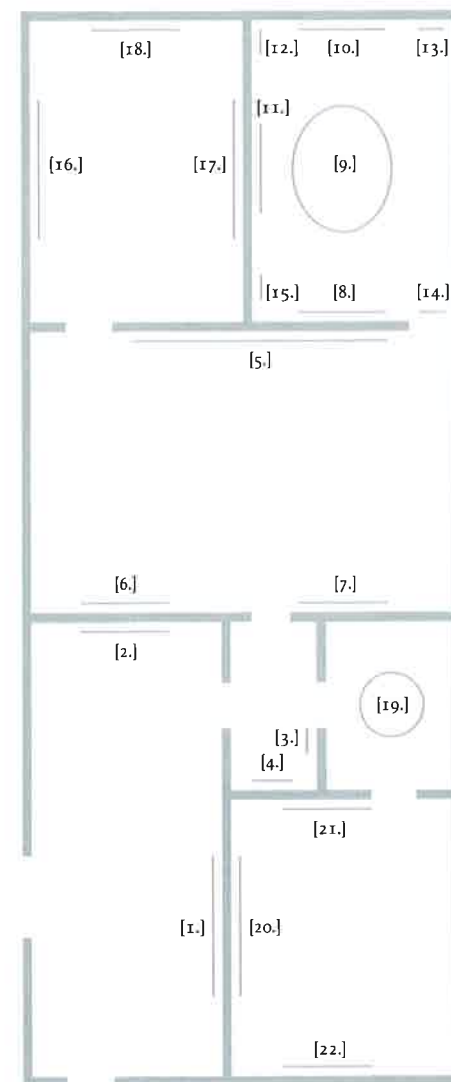
Solo nel 1936 si pose rimedio a questa situazione: in quell'anno, infatti, venne inaugurato, nel palazzo che fu dei Rezzonico, il nuovo Museo del Settecento Veneziano e in quell'occasione Giulio Lorenzetti e Nino Barbantini, allestitori della nuova sede museale civica, decisero, in sintonia con la linea espositiva generale scelta per le altre sale del palazzo, trasformato in un museo "ambientale", di ricostruire in qualche modo gli interni originari della villa per cui gli affreschi erano stati creati. Allo scopo di conoscere la disposizione originaria dei dipinti, lo stesso Barbantini si era recato nel 1935 a compiere un sopralluogo a Zianigo.

Per l'esposizione degli affreschi vennero dunque utilizzate due sale del secondo piano, dove, creando una serie di nuove pareti, Lorenzetti e Barbantini tentarono di ripetere la struttura della villa, riuscendo però a ricostruire con precisione solo gli ambienti più importanti (il portego, la cappelletta, la Sala dei Pulcinella e quella



dei Satiri) e mettendo assieme secondo una disposizione più libera gli affreschi provenienti dalle altre sale.

Nel 2000, grazie al generoso contributo dei soci di Venice International Foundation, tutti gli affreschi di Giandomenico sono stati restaurati da Ottorino Nonfarmale, che ha provveduto anche a sostituire i vecchi supporti in legno, risalenti ancora all'epoca dello strappo, con nuovi telai costituiti da una struttura portante in alluminio anodizzato e da una rete, egualmente in alluminio. Tale supporto ha, a differenza di quelli lignei, il non indifferente vantaggio di non risentire delle modifiche climatiche e quindi non provoca sommovimenti che potrebbero a loro volta causare danni e cadute sulla superficie dipinta. Gli affreschi sono quindi stati ricollocati nelle sale del secondo piano del museo dopo la sua riapertura al pubblico nel giugno del 2001.



1. *Rinaldo abbandona il giardino di Armida*
2. *Falchetto*
3. *Pappagallo*
4. *Abbondanza*
5. *Il mondo novo*
6. *Passeggiata in villa*
7. *Minuetto in villa*
8. *Pulcinella innamorato*
9. *L'altalena dei Pulcinella*
10. *Pulcinella che gozzovigliano (La partenza di Pulcinella)*
11. *Pulcinella e i saltimbanchi*
12. *Pulcinella sotto l'ombrello*
13. *La cavalcata di Pulcinella*
14. *Il balletto dei cani*
15. *Pulcinella che scacciano una giovane nobile*
16. *San Gerolamo Miani fa scaturire l'acqua da una roccia*
17. *San Gerolamo Miani recita il rosario*
18. *Sacra Famiglia*
19. *Il rapsodo*
20. *Baccanale con satiri e satiresse*
21. *L'altalena del satiro*
22. *Un centauro rapisce una satiresse*



[4.]



[1.]



[3.]



[2.]

1. Rinaldo abbandona
il giardino di Armida

2. Falchetto

3. Pappagallo

4. Abbonanza





[6.]

6. *Passeggiata in villa*

7. *Minuetto in villa*



[7.]



[8.]

8. *Pulcinella innamorato*
9. *L'altalena dei Pulcinella*



[9.]



[10.]



[11.]

10. *Pulcinella che gozzovigliano (La partenza di Pulcinella)*

11. *Pulcinella e i saltimbanchi*



[13.]



[14.]



[12.]



[15.]

12. Pulcinella sotto l'ombrello

13. La cavalcata di Pulcinella

14. Il balletto dei cani

15. Pulcinella che scacciano una giovane nobile



[16.]



[17.]



[18.]

16. *San Gerolamo Miani fa scaturire l'acqua da una roccia*

17. *San Gerolamo Miani recita il rosario*

18. *Sacra Famiglia*



[19.]



[20.]



[21.]



[22.]

19. *Il rapsodo*

20. *Baccanale con satiri e satiresse*

21. *L'altalena del satiro*

22. *Un centauro rapisce una satiresse*

La commedia sociale. Pulcinella*

Adriano Mariuz

Di modeste dimensioni, appena illeggiadrita da un timpano triangolare e da un poggiolo in pietra viva, la villa dei Tiepolo a Zianigo è simile a innumerevoli altre edificate nel Settecento. Giandomenico, che al seguito del padre aveva lavorato in regge e in palazzi fastosi come regge, scelse di vivere gli ultimi anni in questa modesta casa di campagna, come un Candido disincantato che infine realizza se stesso coltivando il proprio giardino. In questo luogo di rifugio, egli crea le sue opere più stupefacenti, pervenendo a una sintesi originalissima dei motivi più personali. L'immagine che ci si forma della sua arte deriva principalmente dalla sua produzione estrema la quale, se ai seguaci delle nuove mode poteva sembrare senz'altro irrilevante e provinciale, denota invece un singolare acume di percezione della realtà storica contemporanea.

Venezia era alle ultime battute; e se i più erano convinti della sua immortalità, gli avveduti non si facevano illusioni. «No gavemo forze, non terrestri, non maritime, non alleanze, vivemo a sorte e per accidente e vivemo colla sola idea della prudenza del Governo della Repubblica». Tale, già nel 1780, la diagnosi del doge Paolo Renier; nessuna terapia era ormai possibile. Le testimonianze su un'agonia senza dolori, quale è dei corpi sfiniti dalla vecchiaia, si moltiplicano. Nel corso del suo primo viaggio in Italia, Goethe aveva annotato nel suo diario, in data 29 settembre 1786: «E se anche le lagune di Venezia a poco a poco si vanno riempiendo, se dalle paludi esalano perfidi miasmi, se il commercio langue, se la sua signoria è decaduta, tuttavia questa Repubblica, col suo carattere e con le sue istituzioni, non sembrerà, chi bene osservi, men degna di rispetto. Anche essa soggiace al tempo, come tutto ciò che si affaccia alla vita»¹. Allora egli si era lasciato sedurre dalla dolcezza del vivere veneziano, aveva frequentato i teatri e ascoltato i gondolieri cantare i versi del Tasso. Ma, tornandovi quattro anni dopo, la sua reazione è ben diversa; una reazione che non è certo imputabile a un momento di malumore, ma piuttosto a una più lucida consapevolezza politica, maturata anche in seguito ai recenti fatti francesi, alla cui luce, per quanto il poeta non condividesse le ideologie rivoluzionarie, Venezia gli appariva una decrepita sopravvissuta: «Se tu hai visto Baia, conosci il mare e i pesci. - Ecco Venezia: ora conosci anche rana e palude»².

In campo artistico, se in architettura le teorie neoclassiche trovano interpreti di talento come il Selva (ma con il pur elegante «cassone» della Fenice egli operava la prima vera lacerazione del tessuto urbanistico veneziano); e il Senato si mostra *à la page* commissionando al Canova, residente in Roma, una stele funeraria alla memoria di Angelo Enlo (giugno 1792), in pittura i professori accademici, impegnati nella tematica storica e decorativa, ricalcano vecchi schemi, già sottoposti a un processo di sclerosi inteso come aggiornamento in senso neoclassico.

In disparte, come una delle macchiette delle sue vedute, è Francesco Guardi (accolto all'Accademia solo nel 1784, come pittore «prospettico»), il quale assume a sostanza della propria visione il dissolvimento stesso del rococò. Il suo credito presso i contemporanei è quello di un buon artigiano; per questo egli può godere di una libertà espressiva vietata agli *engagés*. Con il pretesto di «souvenirs» e di «documentari», il Guardi, volatizzando il rococò in una quintessenza vibratile e luminosa, trascrivendone i ritmi in un lessico cifrato, quasi criptico, operava la riduzione a capriccio fantastico di quell'immagine di Venezia che il Canaletto aveva offerto: da certezza radiosa a souvenir appunto, evocazione al limite del privato, come i tic stilistici cui è affidata; luogo vago e remoto ormai come una cineraria in fondo a un vasoio o sull'ala di un ventaglio.

Francesco Guardi moriva il 10 gennaio 1793.

È probabile che i suoi lavori tardi, soprattutto quelli a carattere documentario, abbiano stimolato Giandomenico al recupero illimpidito e definitivo di quella sua vena di caustico osservatore della realtà sociale assunta in chiave di scherzo pungente. Nel conformistico panorama pittorico di fine secolo, la lezione del Guardi può aver significato in sostanza per il nipote un invito a esprimersi coraggiosamente in piena libertà, anche se ciò comportava l'isolamento, la rinuncia a occupare una posizione di prestigio al livello dell'arte ufficiale.

Il 1791 è un anno fecondo per Giandomenico; questa data compare nel soffitto del Camerino dei centauri, nel grande affresco del portego della villa di Zianigo raffigurante *Il mondo novo* e in un folto gruppo di disegni con scene di vita contemporanea.

Il tondo in monocromato rosso sul soffitto del Camerino dei centauri è un ultimo atto di deferenza nei confronti della moda neoclassica. Un antico rapsodo siede ispirato accanto alla sua cetra, affiancato da un guerriero, da un vecchio e da un ragazzo: quasi un omaggio a Omero, il poeta che aveva detronizzato Ovidio caro alla civiltà del rococò. Formalmente, è un'opera torpida, compassata, mentre vivacissime sono le sovrapposte e i tondi con zuffe, ratti e idilli di centauri e satiresse sulle pareti del medesimo ambiente: il filone della tematica arcadico-mitologica si esaurisce nell'evocazione stenografica di questi impetuosi accoppiamenti, assunti a motivo di *plaquettes* decorative.

Gli affreschi del portego ripropongono temi già svolti nella Forestiera della villa Valmarana, rivisitati con lo spirito di chi nel frattempo è invecchiato e comprenda che è invecchiato con lui il mondo che amava.

Il tema di uno dei finti quadretti della Stanza delle scene di carnevale, *Il mondo novo*, ha a Zianigo uno sviluppo eccezionale; ciò che alla Valmarana era un delizioso scherzo assume ora, trasferito su scala monumentale e tradotto in un linguaggio volutamente più sgarbato, il carattere di una visione in «spaccato» della società contemporanea.

Una paratassi di figure colte di spalle, una sequenza di «anti-ritratti», secondo un gusto tipico di Giandomenico. Certo, il motivo della figura umana vista di dietro ha la sua fonte nelle caricature di Giambattista: contrappunto beffardo ai personaggi solenni che altrove soggiogano l'osservatore con prepotente seduzione, letterali trasposizioni in figura del modo di dire «divertirsi alle spalle di qualcuno». Non sarà inopportuno a questo punto osservare che l'attività di caricaturista del Tiepolo maggiore, più che costituire uno sfogo in margine alla produzione aulica, è complementare a quest'ultima, come l'intermezzo farsesco può esserlo al dramma eroico. Il potere trasfigurante dell'immaginazione si manifesta sia esaltando che degradando l'immagine. L'arte è capace di elogio come di scherno, evoca angeli e nanerottoli, provoca la commozione e il riso e rivela infine, nell'implacabile verità della sua luce, la grande finzione di tutto. Inoltre le caricature di Giambattista sono per lo più figure isolate; rappresentano tipi e caratteri universali della fauna umana: il grasso, il magro, il frate gaudente, il vecchio bisbetico, ecc. Vi è assente l'intento satirico, cioè il proposito di castigare ridendo. La violenza della deformazione esalta la superiorità dell'arte sulla natura anche in relazione al brutto: il fine è di mostrare che esiste pure «una bellezza della deformità».

Giandomenico trasferisce quelle immagini in un contesto ambientale, le cala, come aveva fatto per altri prototipi paterni, in uno spazio empirico: bersaglio comico non è tanto la natura degradata, quanto la società decaduta. Intanto, l'aver impostato una composizione così estesa sul motivo della figura umana colta di spalle è significativo di un capovolgimento totale della visione di Giambattista. Lo spazio pittorico non accoglie attori consapevoli della nostra presenza, pronti a ricevere un omaggio di applausi, bensì un'umanità ignara che stiamo prendendoci gioco di essa. Come scrive il Bonicatti «per la prima volta il teatro viene osservato al rovescio, dalle quinte anziché dalla platea...»³. Il pittore ha scelto nei confronti di quell'umanità, che è l'umanità contemporanea, un punto di vista che implica un giudizio su di essa. Presi da smania di evasione, mentre attendono la propria razione di sogni a occhi aperti che la lanterna magica dispensa, quegli individui si rivelano marionette che qualunque ciarlatano può manovrare. Sono infine poveri, stolidi birilli che la minima spinta farebbe rovinare l'uno sull'altro.

Fra la folla che aspetta il suo turno per vedere il cosmorama, si nota, a destra, due personaggi di profilo: secondo il Pignatti⁴, l'uomo in parrucca nera e veste rossa è un ritratto di Giambattista, mentre quello con l'occhialino, dietro di lui, sarebbe lo stesso Giandomenico: un modo esplicito allora di dichiararsi coinvolto in quella società, marionetta fra le altre marionette. Ma egli è contemporaneamente fuori, giacché in primo luogo egli è lo sguardo lucido che contempla ironicamente l'immagine «sociale» di sé.

A commento si può citare Carlo Gozzi: «Ebbi sempre l'ardire che hanno i politici nello innalzare la mente e nel guardare, come da

un'altezza, la bassa valle dell'umanità, ma con questa differenza: essi guardano cotesta valle come abitata da un bulicame d'insetti da poter opprimere, costringere e dirigere come ben torna loro, né si degnano poi di più abbassarsi alla fratellanza di quest'insetti, sino che la morte non gli affratella. Io guardo la stessa valle come popolata da' miei simili, fo le mie osservazioni, rido de' loro scorci, de' lor movimenti, de' loro divincolamenti, indi m'abbasso al mio prossimo, m'associa nuovamente con lui, e, assicurandolo che siamo tutti ridicoli, procuro di farlo ridere non meno di lui che di me nelle prove della mia proposizione»⁵.

Gli altri due affreschi parietali del portego rielaborano il tema della passeggiata svolta nella Stanza del padiglione gotico alla Valmarana ai Nani. Ma l'intonazione cromatica molto più pallida, la pennellata stessa meno frizzante tradiscono un umore assai diverso: il divertimento quasi fiabesco di allora si appanna per l'affiorare di un'ironia più amara; vi è dentro come il grigio di una giornata di autunno inoltrato. Figure temporaneamente inquadrature attraverso le finestre: sia il cavaliere e la sua dama dalla cuffia enorme, colti in un passo da automi azionati da un meccanismo a molla; sia il terzetto di spalle con il cavalier servente che ammicca ambiguo, sembrano dover scomparire da un momento all'altro dal nostro campo visivo. Lo sguardo di Giandomenico cattura al loro passaggio questi esseri fatui, per cui la moda (o l'andazzo come direbbe Carlo Gozzi) è certo la sola regola di vita; e per quanto ne sottolinei il ridicolo, egli si incanta a osservarli, annota lo svolazzo di un nastro azzurro, la sottigliezza di un vitino strozzato nel busto, la densità delle ciprie nelle parrucche. Questi anti-eroi, la cui identità è affidata solo all'abito, sono i suoi propri simili. Nel loro complesso i tre straordinari affreschi del portego suonano come la risposta spregiudicata di un figlio dell'illuminismo veneto, divenuto amaramente lucido da gaiamente scettico, ai retori dell'Accademia, ostinati cultori del genere «storico», e agli idealisti neoclassici. Risposta quale ci si può aspettare da un artista di formazione e spirito rococò, il quale non si limiti a ricalcare artigianalmente i vecchi stilemi. Il rococò era stato il modello visivo del reale di una determinata cultura e di una specifica società. Il gusto era ormai mutato: la fedeltà consapevole a un linguaggio superato, fattosi privato da cosmopolita che era, trova il suo esito poetico esprimendo l'esaurirsi di quel linguaggio attraverso la rappresentazione del declino della società stessa che lo aveva prodotto. La società rococò aveva chiesto all'arte di essere specchio lusinghiero in cui contemplarsi: Giandomenico continua a rispecchiarla, ma l'immagine che ora essa può cogliere di sé, attraverso gli occhi dell'artista solitario, è quella, un po' spettrale, di un'umanità svuotata che prende congedo da se stessa.

Lo stesso spirito informa i disegni, sempre ispirati alla vita contemporanea, eseguiti nell'ultimo decennio del secolo.

In base al tema, il Byam Shaw⁶ li suddivide in tre gruppi: scene di vita di contadini e di zingari in terraferma; avvenimenti quotidiani

in Venezia; il comportamento dell'aristocrazia o dell'alta borghesia in Venezia o nelle ville di terraferma.

A misura della nuova ottica con cui l'artista osserva la vita dei contadini si veda, a esempio, il disegno raffigurante *Una stalla d'asini*, firmato e datato 1791 (Varsavia, Museo Nazionale). L'ambiente è segnato dalla povertà; il contadino che riverisce il «lustrissimo» in sella a un asino appare distrutto dalla fatica. Vi è un preciso intento di evidenziare per contrappunto la miseria dei contadini e l'imbecillità del signore associato all'asino, in modo da formare con esso un'entità inscindibile. E tuttavia la denuncia si spunta in un sorriso malinconico, perché l'amara realtà è schermata da un linguaggio che svuota le immagini di densità, quasi le scorpora in lievi parvenze.

Nel descrivere la folla imbambolata di fronte agli spettacoli di sempre, Giandomenico rivela una sensibilità percettiva acutissima; il suo occhio agisce come un tarlo che riduce le forme a fragili gusci. Egli penetra anche negli interni, dove sorprende l'aristocrazia e la borghesia assorbite nei riti mondani, officiati con una convulsione da balletto: una società in fuga dal vuoto, che si agita a trasformare la vita in commedia; e il canovaccio è un presente senza tregua rissuto, conteso al nulla istante per istante. Nella sua decrepitezza, essa si è rifatta un'anima infantile, corre dietro agli uccellini legati per un filo, scodinzola, saltella. Quasi sempre i gesti sono esagerati come di bambini che giochino a imitare gli adulti. L'impulso a realizzare questo *journal* figurativo risulta, in certo modo, analogo a quello che determina il moltiplicarsi dei libri di memorie al tramonto del secolo, da quelle del Goldoni, a quelle del Casanova e di Carlo Gozzi, per limitarci all'ambiente veneto: si vuole fissare una realtà fuggitiva e irripetibile in quanto connessa con colui che ha vissuto e visto quella realtà. Un così innamorato interesse per il costume contemporaneo, quale Giandomenico manifesta, presuppone nell'artista l'intuizione che quel mondo di gioco è sul punto di sparire per sempre. I temi sono certamente ancora quelli di Pietro Longhi e delle vignette dell'edizione Zatta delle opere goldoniane. Ma il documentario di Giandomenico è narrato, per così dire, in prima persona, sul ritmo inquieto di quella sua inconfondibile scrittura: la «verve» del rococò si esaurisce facendo il verso alla chiacchera, al pettegolezzo mondano, il quale trasfigura l'insignificante in una delizia comica. Un confronto con la contemporanea satira di costume, quella di un Rowlandson o di un Gillray, per non parlare di Goya, serve a cogliere meglio i caratteri specifici di quella di Giandomenico. L'opera di quegli artisti vibra di tensione polemica, ha una carica di aggressività che nasce da una esacerbata coscienza morale. Essi si propongono di denunciare per mezzo della caricatura, una realtà insopportabile per la ragione; la deformazione violenta a cui ricorrono serve a rilevare, dietro l'apparenza civile, la ferinità dell'uomo. A Giandomenico è estranea una così aguzza coscienza critica, e piuttosto egli coglie quella realtà con una punta appena dissimulata di struggimento, soffondendola di una luce pallida, argentea. Egli ama, insomma, il

mondo che rappresenta e, per quanto lo sappia sulla via di scomparsa e ne conosca le tare, non può concepirne per sé uno diverso.

Il Sack aveva letto la data 1793 in uno dei monocromi del soffitto della Stanza dei Pulcinella, sempre nella villa di Zianigo⁷. La data è scomparsa, ma un'altra ne è affiorata nel corso del recente restauro in uno degli affreschi parietali raffigurante *Pulcinella innamorato*: 1797⁸. Comunque la decorazione di questo ambiente è l'ultima che Giandomenico abbia eseguito nella propria casa di campagna. Egli completava così il proprio «cosmorama» personale; e dovette accorgersi di avere realizzato per rapide allusioni, certo senza averlo programmato inizialmente, una specie di compendio figurato del divenire dell'umanità. C'erano i satiri e i centauri, dominati da passioni istintive; gli antichi, dediti a combattimenti e a sacrifici; i moderni identificati negli eroi melodrammatici del padre; i contemporanei istupiditi nei loro svaghi. Il ciclo si concludeva con Pulcinella, il simbolo dell'anima popolare. Egli è l'eternamente identico dell'uomo, rappresentandone l'istinto vitale al di là di tutte le variazioni di costume.

La natura proteiforme del personaggio, la sua capacità di adattarsi a tutte le situazioni rimanendo nella sua sostanza se stesso, cioè un'irriducibile quintessenza di energia che gli permette di rinascere sempre dalle proprie ceneri, ne aveva garantito la fortuna nel corso del Settecento: era un'immagine a livello popolare di quell'irrequietezza, di quell'assoluta disponibilità a ogni avventura, proprie dello spirito del tempo. I copioni teatrali, innumerevoli, imperniati sulla maschera, portano titoli come: *Pulcinella finto dottore*; *Il trionfo di Pulcinella*; *Le novantanove disgrazie di Pulcinella*; *Pulcinella in caccia*; *La nascita di Pulcinella*; *Lo spirito folletto di Pulcinella* ecc.

Ed ecco come i Pulcinella si confessano nel *Faust* goethiano: «Noi siamo i furbi che non abbiamo mai portato nulla. Perché le nostre berrette, le nostre giubbe, i nostri cenci sono leggeri a portarsi. Comodamente ce ne andiamo con ai piedi le pantofole, sempre oziosi, ai mercati e fra mucchi di gente per guardare a bocca aperta, o per cantare come dei galletti. In mezzo a tali rumori, sguasciamo come anguille, ci uniamo a far salti e facciamo fracasso. Potete lodarci, potete insultarci, non ci facciamo caso»⁹.

Anche Giambattista Tiepolo aveva amato il personaggio; e aveva cominciato a disegnare gruppi di Pulcinella forse prima del 1740¹⁰. Con il suo alto cappello a cono e il naso adunco come il becco di un rapace, Pulcinella era già comparso in dipinti dello stesso Giandomenico, addirittura moltiplicato in un popolo strabocchevole in uno dei quadretti già nella collezione Blake. Ma negli ultimi anni la fantasia del pittore ne è dominata ossessivamente.

Dopo aver sottoposto il mondo paterno («il migliore dei mondi possibili») a un processo di demitizzazione attraverso un confronto costante con la realtà, Giandomenico scopre in Pulcinella l'immagine che fonde in sé l'elemento realistico-popolare con l'artificio fiabesco-teatrale e anche incarna quello spirito di parodia cui il pittore

era incline. Il personaggio si direbbe scaturisca dal vuoto dello scetticismo: egli mima le vicende degli eroi e degli uomini e ne disintegra il valore e il significato nella sua smorfia, ma anche argina, convogliandole nella sua funambolesca vitalità, le forze oscure e dirompenti che il secolo andava liberando. Infine, attraverso i lavori estremi di Giandomenico, è la Commedia dell'Arte che prende la sua rivincita. Le maschere italiane, antichi demoni esorcizzati dal riso, avevano divertito generazioni di spettatori. Il successo della commedia borghese e del dramma *larmoyant* le aveva confinate in remoti angoli di provincia e certo le nuove generazioni non avevano interesse per loro. Ma in un ultimo sussulto, confluendo tutte nella più vitale di esse, in Pulcinella, ora sciamano nella casa del figlio del pittore che aveva celebrato grandezze illusorie. Nei corpi smagriti esse confessano la miseria e la fame patita; e si rifanno gozzovigliando senza ritegno, si snodano in un'antica felicità di capriole, sghignazzano di beffe impuniti. Ecco il senso della rivincita: una maschera si rivela più vera, più autenticamente umana di tutta una società che regola il suo comportamento sull'orologio della moda. Nello Stanzi- no dei Pulcinella a Zianigo i monocromi, che circondano le scene principali, esprimono una proliferazione sfrenata della maschera. Per suo tramite Giandomenico recupera motivi recenti e antichi, suoi e del padre: ogni figura subisce la metamorfosi in Pulcinella. Così, la scena con *Pulcinella innamorato*, ripropone i duetti galanti dei signori in villa, a loro volta versione contemporanea e ironica degli alti incontri di Antonio e Cleopatra; e il *Pulcinella ubriaco*, riverso in primo piano in un'altra scena, ricalca la posa del bellissimo Giacinto morente nel dipinto di Giambattista alla collezione Thyssen di Lugano. E perché non sfugga all'osservatore attento l'intenzione parodistica, che scaturisce dall'irriverente confronto, Giandomenico copia alla lettera, dalla tela paterna, il motivo della cintura slacciata con la fibbia a mascherone e la racchetta con la palla per il gioco del volano. E come non riconoscere nel Pulcinella sul filo, disarticolato sullo sfondo del cielo attraverso lo scorcio, l'estrema, beffarda metamorfosi degli angeli sgambettanti del grande Tiepolo? La struttura «iterativa» del linguaggio di Giandomenico (attraverso la quale, come già si è accennato, egli scardinava l'unità e l'omogeneità della visione paterna, risolvendo lo spazio in sequenze di immagini accostate in superficie o ricorrenti lungo l'asse temporale di un racconto: dissoluzione del sistema di contrappunto armonico della «poesia» nei modi empirici della «prosa») propriamente si semantizza nella moltiplicazione inesauribile dello stesso personaggio. Inoltre, nella castigatezza cromatica del costume di Pulcinella, si risolve in appropriata connotazione dell'immagine il gusto per un colore slavato, tendente al gessoso; gusto che si era accentuato in Giandomenico anche per influenza del classicismo accademico. Ma proprio mentre l'Europa si popola di simulacri, che nel loro candore ipnotico comunicano un ideale di bellezza attinto dall'anima, Giandomenico preferisce per sé le bianche orde dei Pulcinella; le antiche

divinità, per le quali è stato creato un nuovo tempio, il Museo (finita è l'età in cui sciamavano per i giardini e sulla facciate dei palazzi), non lo interessano. È piuttosto il libero mondo delle fantasie popolari e infantili che lo affascina. Pulcinella gli tiene compagnia fino agli ultimi giorni. Infatti il lavoro estremo di Giandomenico, come si può stabilire sulla base dei costumi di alcune figure di contorno, è la serie di disegni che illustrano le peripezie del grottesco personaggio, serie intitolata: «DIVERTIMENTI - PER LI REGAZZI - CARTE NO 104».

Graziosamente il Byam Shaw" suppone, basandosi sul titolo, che l'anziano artista abbia eseguito questo incunabolo di fumetto per deliziare i bambini del vicinato, già entusiasti dagli affreschi pulcinelleschi. Ma già il Callot, certamente uno degli incisori più amati da Giandomenico, aveva dedicato i suoi *Capricci* «ai fanciulli che apprendono l'arte di disegnare».

Piuttosto, a mio avviso, il titolo della raccolta ha un sottinteso polemico: è una confessione indiretta dello stato di isolamento dell'artista, consapevole che l'arte in cui crede non può certo essere apprezzata dai «Professori intendenti». In tempi ostentatamente seriosi, Giandomenico, figlio di una civiltà per la quale la vita era gioco e rispecchiamento teatrale, indirizza il suo ultimo messaggio a coloro che ancora possono vivere nella dimensione del gioco, appunto ai ragazzi.

La sua carriera era cominciata con un racconto sacro e drammatico: la *Via Crucis*, criticata per le bizzarre figure di contorno che relegano in secondo piano il protagonista. Ora quella carriera si concludeva con l'epopea di Pulcinella. L'epilogo vanificava il discorso del prologo. Riservandosi l'ultima battuta, Pulcinella irrideva la pretesa sublimità della Storia, concepita come insieme di eventi esemplari agiti da individui eccezionali; nella sua stessa ambigua figura, nella sua maschera contratta in un ghigno indecifrabile, fra il riso e il pianto, egli significava la relatività di ogni valore.

Illuminante, a questo proposito, è il frontespizio stesso della serie: esso si ispira a quello della raccolta giovanile di incisioni raffiguranti la *Via Crucis*; ne costituisce la parodia blasfema. Al sepolcro di Cristo, ai simboli della Passione, è sostituito un sarcofago, su cui è delineato il titolo, sormontato dai copricapi conici; e accanto vi sono le insegne di Pulcinella: una sporta, una giubba, un piatto di maccheroni, un boccale e una bottiglia. A destra, un Pulcinella di spalle legge l'iscrizione sulla tomba: egli sarà il protagonista dei fogli seguenti. In braccio regge una bambola vestita secondo i canoni di una moda sorpassata. Un'allusione politica? Giandomenico vuole forse suggerire che la vecchia società non è più che una pupattola fra le braccia dei Pulcinella i quali, nell'uniformità del costume, rappresenterebbero in chiave parodistica l'umanità democratica, ispirata agli ideali dell'«Egalité» e della «Fraternité»? Per quanto non manchino in questi fogli altre allusioni politiche¹², l'ambiguità semantica, implicita nella maschera stessa, autorizza e insieme rende sospetta una interpretazione in questa chiave.

Travestimenti parodistici di composizioni paterne sono numerosissimi. Per fare qualche esempio, *Il matrimonio dei genitori di Pulcinella* (n. 3 della serie) deriva dall'affresco paterno della Residenza di Würzburg con *Il matrimonio del Barbarossa*; *La luna di miele dei genitori di Pulcinella* riecheggia i convegni d'amore di Rinaldo e Armida. Nel disegno con *Pulcinella pittore di storia*¹³ sembra sia parodiato lo stesso Giambattista; comunque vi è satireggiato lo stile «sublime»: Pulcinella infatti sta dipingendo una grande tela che ricalca *Il sacrificio di Ifigenia* affrescato nella villa Corner a Merlengo.

Uno dei fogli più impressionanti rappresenta dei Pulcinella che fucilano un loro compagno (Londra, collezione Reitingler¹⁴). La composizione si ispira a un'incisione del Callot, della serie *Les Misères et les Malheures de la Guerre*, certo tornata di attualità in quegli anni di grandi rivolgimenti. Ma l'atrocità del fatto viene esorcizzata dalla maschera; la tragedia traligna nel grottesco, come a dire che in fondo si tratta soltanto di un'esecuzione per finta.

Anche troppo insistentemente si è accostato il nome di Giandomenico, come quello di un precursore, al nome di Goya; e non c'è dubbio che questi abbia guardato con grande interesse ai dipinti di genere eseguiti da Giandomenico nel corso del soggiorno spagnolo e anche alle sue incisioni.

Ma in realtà Goya strappa tutte le maschere al Settecento, e rimette a nudo dietro il volto di cartone di Pulcinella l'uomo in carne e ossa, torbido grumo di disperazione che la storia, fatta dagli stessi uomini, continua a offendere. *Los fusiliamentos del 3 de Mayo*, e non sarebbe neppure il caso di dirlo, è cosa ben diversa dalla fucilazione di Pulcinella.

Giandomenico sorride, declina ritornelli, con la sapienza scettica propria del suo civilissimo secolo e in particolare dei suoi concittadini. Il patrizio Gaspare Lippomano, il 22 febbraio 1797 (l'anno in cui viene steso il certificato di morte dell'antichissima Repubblica), scrive da Venezia al genero Alvisè Querini, ultimo rappresentante della Serenissima a Parigi: «Qui siamo immersi nello strepito del Carnovale. È una compiacenza il veder questo Popolo, quasi non vi fosse alcuna disgrazia, e tutto andasse felicemente. La Piazza, le strade, li Teatri, sono con lo stesso concorso e sussurro»¹⁵. Incoscienza, o saggezza di chi ha capito che non c'è più nulla da fare e approfitta delle ultime possibilità di divertirsi che gli sono offerte? Comunque è questa l'umanità che Giandomenico non si era stancato di osservare. Poi è davvero la certezza della fine. E mentre altri, i giovani che avevano sognato la democrazia, gli Ortis, insomma, fuggono disperati e, con la tentazione del suicidio in cuore, scrivono agli amici: «Il sacrificio della patria nostra è consumato: tutto è perduto; e la vita, seppure ne verrà concessa, non ci resterà che per piangere le nostre sciagure e la nostra infamia», il disincantato Giandomenico resiste al secolo «affittivo» che avanza, moltiplicando i suoi Pulcinella.

Fra i suoi disegni estremi ce n'è uno conservato al Museum of Art di Cleveland, che mi sembra abbia il significato di un congedo defini-

tivo. Alcuni personaggi, fra cui due Pulcinella, si allontanano dinoccolati, volgendo le spalle, sotto la pioggia, verso un orizzonte indefinito. Un *pathos* da finale chapliniano.

Giandomenico Tiepolo muore a Venezia il 3 marzo 1804¹⁶.

¹ W. Goethe, *Viaggio in Italia*, trad. di E. Zaniboni, Firenze 1948, p. 75.

² Id., *Le Elegie, le Epistole e gli Epigrammi veneziani*, trad. di G. Manacorda, Firenze 1946, p. 155.

³ M. Bonicatti, *Note sul vedutismo veneziano: sulla cultura artistica di F. Guardi e di D. Tiepolo*, in «Arte Veneta», 1964.

⁴ T. Pignatti, *Il Museo Correr di Venezia. I dipinti del XVII e del XVIII secolo, catalogo*, Venezia 1960, p. 345.

⁵ C. Gozzi, *Memorie inutili*, Torino 1935, I, p. 196.

⁶ J. Byam Shaw, *The Drawings of Domenico Tiepolo*, London 1962, p. 46.

⁷ E. Sack, *Giambattista und Domenico Tiepolo*, Hamburg 1910, p. 315.

⁸ G. Mariacher, *Restauro di affreschi di Gian Domenico Tiepolo a Ca' Rezzonico*, in «Bollettino dei Musei Civici Veneziani», 1969, n. 2, pp. 22 e 26.

⁹ W. Goethe, *Faust*, parte II, atto I, trad. di G.V. Amoretti, Milano 1965.

¹⁰ A. Morassi, *Disegni veneti del Settecento nella collezione Paul Wallraf*, catalogo della mostra, Venezia 1959, p. 54. Il successo che tali disegni dovettero avere presso i collezionisti è documentato anche dalla lettera di Francesco Algarotti a Pier Giovanni Mariette (10 giugno 1761) in cui egli si vanta di possedere «i più bei polcinelli del mondo, di mano del celebre nostro Tiepoletto». Si ricordino anche, di Giambattista, le due tele raffiguranti *Pulcinella colpevole* (già a Parigi, coll. Besnard) e *La cucina di Pulcinella* (Parigi, coll. Cailleux), entrambe databili 1760-70.

¹¹ Byam Shaw, *The Drawings*, cit., pp. 52-59. Egli esclude che esista una fonte letteraria unica per questo romanzo figurato, per il quale propone una suddivisione in cinque «capitoli»: I) La prosapia di Pulcinella (la storia comincia con la nascita da un uovo, covato da una tacchina, di un Pulcinella della più vecchia generazione). Sono da includere in questo primo capitolo anche i disegni che rappresentano i divertimenti dell'infanzia e dell'adolescenza di un secondo Pulcinella (nato dal matrimonio del Pulcinella precedente). II) Carcerazione di Pulcinella e sua liberazione; suoi svariati lavori e occupazioni. III) Le sue avventure in paesi stranieri. IV) La sua vita sociale e ufficiale. V) La sua ultima malattia e la morte. La storia si conclude con l'apparizione di Pulcinella sotto forma di scheletro spiritato, fra la costernazione di parenti e amici.

¹² Come ha notato il Byam Shaw (*ibid.*, p. 58), in un disegno raffigurante *Pulcinella oste*, ricalcato su quello datato 1791 dell'Ecole des Beaux-Arts, Parigi, con *Un interno di osteria*, compare sul fondo un leone marciano, come nel disegno parigino; ma nel disegno pulcinellesco il leone è sormontato da una W. da interpretare come: Viva S. Marco. Il Byam Shaw avanza l'ipotesi che si tratti di una testimonianza della «resistenza» veneziana, dopo l'occupazione francese e la caduta della Repubblica nel 1797.

¹³ I due ultimi disegni sono riprodotti in *ibid.*, figg. 83 e 89.

¹⁴ Riprodotto in «Arte Veneta», 1949, fig. 199.

¹⁵ La lettera è riportata in P. Molmenti, *La storia di Venezia nella vita privata*, Bergamo 1929, III, p. 410.

¹⁶ L'atto di morte è stato pubblicato da G.M. Urbani de Gheltof, *Tiepolo e la sua famiglia*, Venezia 1879, p. 37.

* Da A. Mariuz, *Giandomenico Tiepolo*, Venezia 1971, pp. 81-89.



MUSEI
CIVICI
VENEZIANI

Tutti gli affreschi della villa di Zianigo
di Giandomenico Tiepolo
sono stati restaurati nel 2000
grazie al generoso contributo
della Venice International Foundation

Referenze fotografiche
Ditta Osvaldo Böhm, Venezia

in copertina
Giandomenico Tiepolo
Il mondo novo, particolare
Venezia, Ca' Rezzonico,
Museo del Settecento veneziano

Progetto grafico della guida
Tapiro, Venezia

Immagine coordinata
dei Musei Civici Veneziani
Studio Camuffo, Venezia

Per il testo di Adriano Mariuz
© 2004 by Paolo Mariuz

© 2004 Musei Civici Veneziani
© 2004 by Marsilio Editori® s.p.a.
in Venezia
Prima edizione: settembre 2004
ISBN 88-317-8553-2

www.museicivici veneziani.it
www.marsilioeditori.it

Finito di stampare da La Grafica & Stampa s.r.l.,
Vicenza
per conto di Marsilio Editori® s.p.a., Venezia

Senza regolare autorizzazione è vietata
la riproduzione, anche parziale o a uso interno
didattico, con qualsiasi mezzo effettuata,
compresa la fotocopia

EDIZIONE

10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

ANNO

2004 2005 2006 2007 2008