

RIVISTA DI SCIENZE, LETTERE ED ARTI

ATENEIO VENETO

ESTRATTO

anno CC, terza serie, 12/II (2014)



ATTI E MEMORIE DELL'ATENEIO VENETO

Giulia Chellini

L'ARTISTA A VENEZIA NEL SETTECENTO DA APELLE A PULCINELLA

La proliferazione massiccia delle accademie che si registrò nel corso del Settecento in tutta la penisola contribuì a definire l'identità sociale del pittore che progressivamente andava sempre di più emergendo.

Il riconoscimento delle doti intellettive e creative che si verificò all'interno delle nascenti istituzioni lo ponevano sullo stesso piano di dotti poeti e letterati, svincolandolo totalmente da quella condizione di "fabbro" da cui sin dal XVI secolo cercava di liberarsi.

La pittura aveva finalmente conquistato lo *status* di arte liberale, distinguendosi dalle professioni meccaniche a cui costantemente era associata. In questo passaggio ebbe un ruolo fondamentale lo spazio assegnato al disegno all'interno degli insegnamenti accademici, poiché esso cominciò a esser visto come momento primario su cui innestare l'intero processo creativo. Venne attribuita una forte importanza a tale pratica poiché attraverso di esso si concretizzavano graficamente i processi mentali dell'artista. Questo sarà uno dei motivi per cui nel corso del Settecento acquistò grande rilievo sul piano del mercato e del collezionismo il bozzetto d'artista, ovvero quell'elaborazione iniziale in cui si condensava il vero genio, l'estro creativo più autentico: si assistette a un fondamentale cambiamento di sensibilità in cui il valore solitamente dato all'opera in sé conclusa divenne pari a quello assegnato ai modelli "preparatori", che abbandonarono così il ruolo di meri strumenti funzionali alla creazione, acquistando un preciso valore estetico in quanto opere autonome.

Artisti come Angelica Kauffmann¹ (fig. 1) e Anton Raphael Mengs² (fig. 2), iniziarono a ritrarsi con cartella e stilo, strumenti che rimandavano alla pratica del disegno, a dimostrazione della centralità raggiunta da esso nell'ambiente accademico: l'attività artistica venne così caratte-

¹ OSCAR SANDNER, *Angelica Kauffmann e Roma*, Roma, De Luca, 1998, p. 58.

² *Il neoclassicismo in Italia: da Tiepolo a Canova*, catalogo della mostra (Milano, 2 marzo 2002-28 luglio 2002), a cura di Fernando Mazzocca, Enrico Colle, Alessandro Morandotti, Stefano Susinno, Milano, Skira, 2002, pp. 133-142.

rizzata intellettualmente, evitando ogni rimando alla componente manuale, fisica, della pittura.

La presa d'atto del cambiamento di ruolo presso committenti stranieri e mecenati locali venne confermata attraverso il ricorso a particolari temi in pittura; tra questi, a Venezia nel Settecento, compare frequentemente «Campaspe ed Alessandro nello studio di Apelle», un soggetto che evidenziava il valore riconosciutosi dall'artista e confermatogli dall'esterno. L'episodio venne narrato, insieme ad altri aneddoti della vita del celebre pittore, nella *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio, in cui si legge

Sepe essere anche molto affabile e per questo fu assai caro ad Alessandro Magno che soleva venire frequentemente nella sua bottega – infatti, [...] aveva ordinato con un editto che nessun altro facesse il suo ritratto [...]. Un tale diritto gli conferiva la sua autorità di fronte al re [...]. Anzi Alessandro con un episodio famosissimo gli dimostrò tutta la sua stima. Avendo infatti ordinato ad Apelle di dipingere nuda per la bellezza delle forme Pancaspa, una delle sue favorite, prediletta fra le altre, ed essendosi accorto che lui, mentre eseguiva l'ordine, se ne era innamorato, donò a lui la donna: fu grande nell'animo, ma ancora più grande per il controllo di sé, e non è meno illustre per questo episodio che per una qualsiasi altra vittoria: egli vinse su se stesso [...] senza neppure essere turbato dal rispetto per i sentimenti della sua favorita, lei che, essendo stata fino a ieri la donna del re, ora era la donna di un pittore³.

Nel passo di riferimento, Apelle, divenuto per le sue enormi doti artistiche il prediletto di Alessandro Magno, venne da egli chiamato per eseguire il ritratto di Campaspe (che in Plinio è Pancaspe), ovvero la sua concubina favorita; nel lungo periodo di posa per eseguire l'opera, il pittore si innamorò della giovane, che, per questo venne a lui ceduta da Alessandro.

In precedenza tale tema rientrava negli *exempla virtutes* all'interno di cicli decorativi indirizzati alla glorificazione del committente, il quale vestiva così i panni del magnanimo condottiero Alessandro Magno e ne impersonava anche le grandi doti morali con ovvi intenti

³ GAIO PLINIO SECONDO, *Mineralogia e storia dell'arte*, 5 (libri 33-37), in *Storia Naturale*, trad. a cura di Antonio Corso, Rossana Mugellesi, Gianpiero Rosati, Torino, Einaudi, 1988, XXXV, pp. 85-87, pp. 383-385.

encomiastici. Questo tema, apprezzato anche per la sua carica erotica, verrà ampiamente utilizzato dagli artisti veneziani nel Settecento. Molti furono coloro che vi si avvicinarono, Angelica Kauffmann, Antonio Pellegrini, Giambattista Crosato, Antonio Guardi, Jacopo Amigoni, Francesco Fontebasso, Pier Antonio Novelli ma solo per due di loro, Giambattista Tiepolo e Sebastiano Ricci, è evidente in maniera esplicita il ricorso a tale soggetto in termini autocelebrativi, ritornandovi in più di una versione e attraverso modalità diverse.

In particolar modo Tiepolo nel dipinto *Oggi a Montreal* (fig. 3), il più famoso, interpreta il soggetto con la libertà che gli è propria, introducendo spunti realistici ed elementi di cronaca quotidiana nel contesto dell'episodio storico.

Una licenza che mostra il livello di considerazione personale raggiunto e la capacità di riconoscere il proprio ruolo all'interno del gioco-forza con il mecenate. La figura di Apelle è chiaramente un ritratto di Giambattista Tiepolo, il quale ha personalizzato ancor di più l'intera scena, attribuendo le sembianze di sua moglie Cecilia Guardi alla giovane Campaspe; questo particolare, insieme ad altri elementi, come i dipinti visibili sullo sfondo e identificabili con opere personali, calano l'intero episodio nel suo atelier⁴.

Anche Sebastiano Ricci si interessò allo stesso soggetto, oggi alla Galleria di Arte Moderna di Parma (fig. 4); ugualmente non si risparmiò dall'indossare i panni del celebre pittore dell'antichità, ammettendo così la propria grandezza e manifestando una sicurezza personale che lo portò a identificarsi con il celebre Apelle, di cui si poneva come alter-ego.

Così come Tiepolo sa di meritare la protezione dei potenti e l'apprezzamento dei conoscitori, allo stesso modo Ricci ha preso atto dell'importanza del proprio ruolo nei rapporti con il potere: si tratta di pittori al culmine del successo, ai quali è riconosciuto valore per l'aver saputo dare lustro alla scuola veneziana diffondendone il nome «per l'Europa virtuosa tutta»⁵.

Durante l'intero XVIII secolo Venezia aveva mostrato grande

⁴ FILIPPO PEDROCCO, *Giambattista Tiepolo*, Milano, Rizzoli, 2002, p. 264; ANNA PALLUCHINI, *L'opera completa di Giambattista Tiepolo*, Milano, Rizzoli, 1981, p. 21.

⁵ JEFFERY DANIELS, *L'opera completa di Sebastiano Ricci*, Milano, Rizzoli, 1976, p. 100.

splendore e si era progressivamente identificata con la città delle feste, della spensieratezza e del lusso. Mai nella rappresentazione collettiva venne meno l'immagine della sua ricchezza, sempre sontuosa, fiera del proprio governo, indipendente, legata al suo passato, indistruttibile e immutabile.

In realtà si trattava solo di un'impalcatura esterna atta a nascondere il vero volto della Serenissima che stava perdendo progressivamente importanza dal punto di vista politico ed economico, non esercitando più il ruolo di grande potenza che aveva rivestito nei secoli precedenti, soprattutto verso Oriente. Da lì a non molto sarebbe andata incontro alla fine di un lungo e inarrestabile declino mascherato.

La volontà di conservarsi immutata nella propria grandezza e il progressivo sbriciolarsi di queste aspettative, fecero maturare un clima fortemente nostalgico verso il proprio passato che, unito alla licenziosità ormai diffusa, ai fermenti culturali, aveva creato un'aurea magica e immortale intorno alla città; questi sentimenti erano confluiti nel carnevale, attraverso cui Venezia si mostrava al mondo, divenendo sinonimo del suo clima misterioso ed eccitante.

Il 1797 è l'anno della caduta della Repubblica: nulla poteva più essere nascosto.

La superbia del ritrarsi come il più grande pittore dell'antichità venne progressivamente meno e la sicurezza dell'artista, dopo aver raggiunto l'apice, si piegò su se stessa determinando lo slittamento di ruolo in cui il pittore abbandonò le vesti di Apelle per indossare quelle di Pulcinella.

È Giandomenico Tiepolo a offrirci visivamente la prova di quanto si stava verificando. Pulcinella, maschera di origine napoletana, era l'immagine dell'irrequietezza, univa in sé l'elemento realistico-popolare a quello fiabesco-teatrale e si trovava in linea con il versante brioso e festaiolo che caratterizzava la società veneziana. L'artista sarà fortemente legato a questo personaggio tanto da farne soggetto ricorrente nella decorazione della sua casa a Zianigo a cui fece seguire una serie di 104 disegni nella raccolta *Divertimento per li ragazzi*.

L'ottimismo del secolo dei lumi stava ormai tramontando, la sinuosità e lo slancio della pittura paterna, incline a una rappresentazione da cui si evince costantemente grandezza, eroicità non erano più ritenuti in linea con il presente.

Lo smarrimento, l'immoralità e il declino che per troppo tempo

si tentava di celare dietro a festeggiamenti emerse e Giandomenico se ne fece aperto promotore.

Pulcinella era un membro del popolo, un buffone, una maschera che paradossalmente si rivelava più vera, autentica e umana di tutta una società che regolava ormai il proprio comportamento su principi effimeri vincolati alle mode del tempo. Era da questa società che l'artista voleva allontanarsi e di conseguenza si immerse in microcosmi plebei per catturarne il quotidiano e individuare in esso i sintomi dell'inevitabile declino.

Nei disegni di Giandomenico Tiepolo vennero immortalati i tanti mestieri a cui Pulcinella si dedicava, mostrando la sua duttilità; comparve anche quello del pittore. Lo troviamo intento nella rappresentazione del Sacrificio di Ifigenia (fig. 5), richiamando alla mente le opere paterne.

Pulcinella è dunque, anche, la reincarnazione buffonesca di Giambattista e la scena è sia omaggio a egli sia parodia del suo stile elevato da cui Giandomenico ha dovuto prendere necessariamente le distanze poiché ormai inattuabile.

Il pittore era tornato sul soggetto paterno di Apelle e Campaspe (fig. 6), ma successivamente attuò a esso una profonda metamorfosi, mettendo in atto nuovamente la parodia paterna: tutti i personaggi maschili hanno assunto le sembianze di Pulcinella, a partire da Alessandro Magno e Apelle (fig. 7).

È evidente l'allontanamento dell'artista da ogni forma di arte dal carattere "sublime" e monumentale, facendo emergere la consapevolezza del ruolo marginale e ormai risibile che veniva assegnato alla figura del pittore, in grado tutt'al più di divertire i fanciulli.

In questo atteggiamento di resistenza al presente Adriano Mariuz ha ravvisato l'ultimo messaggio di Giandomenico e l'atto finale della civiltà figurativa veneziana del Settecento, un atto di sfida ai tempi nuovi che si preannunciavano radicalmente più seri⁶.

⁶ ADRIANO MARIUZ, *Giambattista Tiepolo, in Splendori del Settecento Veneziano*, catalogo della mostra a cura di Giovanna Nepi Sciré e Giandomenico Romanelli (Venezia, 26 maggio 1995-30 settembre 1995), Milano, Electa, 1995, pp. 217-231.





1. Angelica Kauffmann, *Autoritratto con busto di Minerva*, olio su tela, Coira, Bündner Kunstmuseum

2. Anton Raphael Mengs, *Autoritratto*, olio su tela, Firenze, Galleria degli Uffizi

3. Giambattista Tiepolo, *Alessandro e Campaspe nello studio di Apelle*, olio su tela, Montreal, Museum of Fine Arts

4. Sebastiano Ricci, *Apelle ritrae Campaspe alla presenza di Alessandro*



Magno, olio su tela, Parma,
Pinacoteca Nazionale

5. Giandomenico Tiepolo,
*Pulcinella dipinge il sacrificio
di Ifigenia*, ubicazione ignota

6. Giandomenico Tiepolo,
*Apelle ritrae Campaspe
alla presenza di Alessandro*, disegno,
penna e inchiostro marrone, guazzo
marrone su gesso nero, collezione
privata



7. Giandomenico Tiepolo,
Pulcinella pittore di ritratti, disegno,

