

RICCHE MINERE

2018

9



RICCHE MINERE

2018

9

SCRIPTA EDIZIONI

RICCHE MINERE

Rivista semestrale di storia dell'arte
Anno v, numero 9 - Giugno 2018

Direzione e redazione

Cannaregio 5243
30121 Venezia
riccheminere@riccheminere.org | www.riccheminere.org

Direttore: GIUSEPPE PAVANELLO

Comitato scientifico

FRANCESCO ABBATE · BERNARD AIKEMA · IRINA ARTEMIEVA · VICTORIA AVERY · ROSA BAROVIER · JEAN CLAIR · ROBERTO CONTINI · KEITH CHRISTIANSEN · ALBERTO CRAIEVICH · GIOVANNI CURATOLA · MIGUEL FALOMIR FAUS · MASSIMO FERRETTI · ALVAR GONZÁLEZ-PALACIOS · ANDREAS HENNING · LARISSA HASKELL · CLAUDIA KRZYGA-GERSCH · JUSTYNA GUZE · SIMONETTA LA BARBERA · DONATA LEVI · STÉPHANE LOIRE · LAURO MAGNANI · ANNE MARKHAM SCHULZ · GIUSEPPE PAVANELLO · NICHOLAS PENNY · LOUISE RICE · SERENA ROMANO · PIERRE ROSENBERG · SEBASTIAN SCHÜTZE · PHILIP SOHM · NICO STRINGA · MICHELE TOMASI · ALESSANDRO TOMEI

Coordinamento redazionale: FRANCESCA STOPPER

I contributi (anche quelli su invito), che devono presentare originalità e qualità di risultati e di metodologie, vengono sottoposti al vaglio del Comitato Scientifico e dei Revisori anonimi (con doppia valutazione "cieca"). Indispensabile il requisito dell'esclusività per la stampa in *Ricche Minere*. I testi dovranno rispettare le norme redazionali della rivista ed essere consegnati in formato Word; le immagini a corredo in formato digitale, ad alta risoluzione e libere da diritti, con relative didascalie in specifico file. Saranno accettati anche testi in lingua francese e inglese. Indirizzare a: "Ricche Minere", Cannaregio 5243 - 30121 Venezia riccheminere@riccheminere.org

Essays, including those by invitation, must show originality and quality in both outcomes and methodology. Essays are evaluated by the Scientific Committee and subject to "double blind" peer review. Publication in Ricche Minere requires exclusivity. Essays must respect editorial guidelines of the magazine and must be submitted in Word format. Accompanying pictures must be in digital format, in high resolution, free of any intellectual property rights and with corresponding captions sent separately.

Essays can also be submitted in French and English.

All documents shall be submitted to: "Ricche Minere", Cannaregio 5243 30121 Venezia, riccheminere@riccheminere.org

Amministrazione e pubblicità

Scripta edizioni
viale Cristoforo Colombo 29, 37138 Verona
amministrazione@scriptanet.net

Autorizzazione del Tribunale di Verona
Registro stampa n. 2007 del 16 dicembre 2013

Direttore responsabile: Enzo Righetti

© 2018 Scripta edizioni
ISSN 2284-1717
ISBN 978 88 31933 09 4

Ogni numero: Italia, euro 29,00.

Esteri, euro 29,00 + euro 10,00 contributo spedizione

Abbonamento annuale (due numeri): Italia, euro 50,00

Esteri, euro 50,00 + euro 20,00 contributo spedizione

Versamento a mezzo bonifico bancario:

Cassa Rurale Alta Vallagarina – Agenzia Besenello

IBAN: IT67E0830534350000000056963

Nella causale specificare "rivista Ricche Minere" e inserire indirizzo di spedizione, completo di codice di avviamento postale, nome, cognome e codice fiscale per la fatturazione

Main sponsor



Sommario

CONTRIBUTI

TATIANA KUSTODIEVA

Novità su dipinti di Raffaello Botticini
e Rosso Fiorentino conservati
all'Ermitage.....5

GIULIA DANIELE

Prospero Fontana tra Genova e Bologna
(1528-1539). Proposte e documenti
per la sua prima attività..... 23

CLAUDIA TERRIBILE

Tre dipinti di Paolo Veronese
per Matteo Calergi e una nuova traccia
per El Greco a Venezia..... 37

LORENZO FINOCCHI GHERSI

Trittico veneziano attorno
alla *Famiglia di Dario*:
Veronese, Vittoria, de' Grigi..... 55

IRINA ARTEMIEVA, ELENA BORTNIKOVA

Lettera da Oranienbaum: Aliense,
Ludovico Carracci, Mazzoni..... 69

DAVIDE DOSSI

Alfred Moir, Pasquale Ottino
e la *Maddalena* di Minneapolis 85

GIUSEPPE DARDANELLO

Filippo e Francesco Juvarra:
disegni per argenti
e oreficerie romane (I) 93

DENIS TON

Tennis, Tiepolo e tornado.
Fra Sebald e Walcott, appunti
sulla recente fortuna tiepolesca..... 125

ATTUALITÀ

*Stéphane Loire, Peintures italiennes
di XVIII^e siècle du Musée du Louvre.
Catalogue raisonné, avec un préface
de Sébastien Allard*

(GIUSEPPE PAVANELLO)..... 143

Antonio Natali, Il museo.

Pagine da una stagione agli Uffizi
(ANDREA BALDINOTTI)..... 152



Denis Ton

Tennis, Tiepolo e tornado. Fra Sebald e Walcott, appunti sulla recente fortuna tiepolesca

*Time has always found ways to erase
the outlines of our joy*
(D. Walcott, *Tiepolo's bound*, XX, 1).

Ne *La morte di Giacinto* di Giambattista Tiepolo conservata al Museo Thyssen di Madrid (fig. 2) ha sempre colpito i commentatori la presenza, nel primo piano del dipinto, di una racchetta da tennis. Con l'impugnatura fasciata dai colori di Veronese, il bianco e l'azzurro, invece che, come sarebbe oggi, dal logo di un marchio sportivo, l'attrezzo occupa l'angolo inferiore destro, subito accanto al cespo di giacinti che sorge, fedelmente al racconto ovidiano, poco discosto dal corpo del giovanetto amato da Apollo, morto per un colpo accidentale durante il gioco.

Il tema divenne una sorta di compendio sentimentale delle pene dell'amore perduto, tali da fare oscurare lo stesso dio del Sole. Con il braccio, Apollo si dispera ma pare voler anche limitare l'irradiazione di luce, di cui tutto il dipinto è invaso, che promana dalla sua persona ("impallidi il giovane e accanto a lui il Nume")¹. Si noti, inoltre, con quanta aderenza al testo e delicatezza interpretativa, Tiepolo lasci in piena evidenza i gigli bianchi e tinga di rosso solo i primi fiori accanto alla ferita del giovane, così che veramente si dà forma a una magica trasformazione delle corolle ("il sangue, che sparso al suolo aveva rigato il prato, / ecco che sangue più non è, e un fiore più splendente della porpora / di Tiro spunta, prendendo la forma che hanno i gigli, solo / che purpureo è il suo colore, mentre argenteo è quello del giglio")².

Le ragioni della committenza e dell'iconologia sono già state in buona misura chiarite: nel volgarizzamento delle *Metamorfosi* di Ovidio, edito a Venezia nel 1561, a cura di Giovanni Andrea dell'Anguillara, la gara del lancio del disco era stata sostituita con una partita a tennis: il quadro sarebbe in qualche modo la rappresentazione mitica della morte del musicista spagnolo, scomparso nel 1751, amante del committente dell'opera, il conte Wilhelm Friedrich von Schaumburg-Lippe, poco prima di quando venne realizzato effettivamente il quadro³. Anche in precedenza, per esempio in un dipinto del Seicento attribuito recentemente a Cecco del Caravaggio, la tenzone atletica era mutata in una sfortunata partita a tennis⁴.

Oltre a questa ragione letteraria e di fonti, però lavora anche un'altra concezione ed è quella della precarietà e l'arbitrarietà delle circostanze della vita, ciò che il 'gioco' del tennis rappresenta alla massima potenza e con la quale, per lunga tradizione, venne identificato: da John Webster ("Noi non siamo che le palle da tennis delle stelle, battute e buttate dove lor piaccia"), a David Foster Wallace⁵, del quale scherzosamente ricalchiamo il titolo di uno dei suoi testi più famosi, per giungere sino al Woody Allen di *Match Point* (2006)⁶, il tennis è il gioco del rimpallo imprevisto, senza senso, tra le vicende della vita, cui l'uomo si sottopone senza riuscire a trovare un senso o una lo-

1. Giambattista Tiepolo, *Il commiato di Rinaldo da Armida*, particolare. Vicenza, villa Valmarana ai Nani



gica, in balia di un punto, di un rimbalzo o di un colpo di vento, di un nastro capriccioso. Perdere la vita, la fortuna, l'amore è una questione di tempismo, tanto quanto d'imprevedibile caso. Come ha osservato Mario Praz, che per primo ha rintracciato questo filone di significato letterario del tema nel Seicento, il gioco del tennis è "l'immagine della assoluta incapacità dell'uomo a resistere al destino, o alla volontà di un potere soprannaturale"⁷.

La racchetta da tennis del dipinto di Tiepolo è una delle più esatte riproduzioni in pittura di come fosse l'attrezzo nel Settecento. Questo ci dice qualcosa di ben preciso sulla poetica di Tiepolo, il pittore della fantasia che sborza nel sogno oggetti di una verità ottica assoluta, che fa brillare nella luce più limpida gli oggetti più sofisticati come i più semplici, creati da un artigiano paziente: sono come punti di passaggio, porte dimensionali, attraverso le quali noi riusciamo ad accedere al mito che si ricrea sotto quel medesimo sole meridiano. Un passo più avanti, oltre la finestra del quadro, già un tappeto erboso che cresce magicamente sul pavimento lapideo disorienta i nostri passi come l'Alice giunta nel giardino incantato. È a questi oggetti che si aggrappa la fantasia di Tiepolo: alla racchetta del quadro madrileno, ai cornicioni e palazzi di sguincio della città che fanno da quinta elevata per la gloria celeste di Würzburg, o ancora all'orologio che fa capolino dalla volta della galleria di palazzo Clerici e che è la copia esatta di quello che svetta, dalla torretta, nel cortile dello stesso palazzo, quasi a dire che Tiepolo domina il Tempo e ne sospende il movimento incessante.

È questa la ragione per cui certe immagini tiepolesche hanno un potere straordinario di imprimersi nella memoria: non solo l'oggetto naturale riprodotto è spesso assai sfuggente e complesso per l'analisi iconologica, ma diventa oggetto d'attraversamento, nel quale pare prendere forma e insieme consumarsi il tempo stesso. Ed è questo il motivo

per il quale, spesso in modo quasi inconsapevole, le sue immagini rifluiscono nel ricordo, come se ci parlassero di qualcosa di cui non riusciamo completamente ad afferrare il senso. Così, se è vero che spesso le invenzioni tiepolesche, com'è il caso della *Morte di Giacinto* appena citata, hanno una densità di riferimenti letterari spesso insospettabili, è altrettanto vero che esse diventano a loro volta motore di una moderna creazione letteraria, ove il cortocircuito oggetto-immagine e tempo trova sua massima espressione.

Le invenzioni di Tiepolo ritornano, come affluenti di un immenso bacino di sogni, immagini e chimere, tra i grandi autori più recenti della letteratura, per parlare un linguaggio nuovo. L'artista che, apparentemente, potrebbe sembrare fra tutti il meno attrezzato per ispirare la contemporaneità, perché di fatto collocato in una sorta di irrecuperabile 'mondo altro' incapace di condurre a nessuna altra rivoluzione pittorica, a nessuna avanguardia possibile, si rivela invece al centro della poetica di alcune straordinarie esperienze letterarie, dove è proprio quella dimensione sospesa, unita all'esattezza limpida dei dettagli, a farsi elemento generatore di vita e di ricordo, andando al cuore della riflessione della letteratura sul grande tema del Tempo. Il pittore che talvolta, ancora negli anni a seguire la seconda guerra mondiale poteva essere schernito come 'vuoto' e 'superficiale', disponeva di risorse tali da diventare cruciale nella riflessione sentimentale di tanta parte della migliore e più complessa letteratura contemporanea. Il tornado di cui sopra è naturalmente quello che ha scoperchiato la volta dello scalone di Würzburg (fig. 4), e ha lasciato sciamare nel nostro mondo, a miracolo mostrare, popoli, uomini, divinità e Ore dalle ali farfalline multicolore, tra le nuvole sospinte in volo da una brezza sostenuta ma oramai pacificata. Qui l'aria si fa sottile, e respirare più difficile, quasi che percorrendo i gradini della Residenz ci si accingesse a una scalata montana, sul percorso che conduce alla vet-

2. Giambattista Tiepolo, *La morte di Giacinto*. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza

3. G.W. Sebald, *Schwindel, Gefühle*,
copertina dell'edizione del 1990



ta di un ottomila metri. L'impressione però è liberatoria, come un'amplificazione dei nostri sensi, per ritrovarci d'improvviso prelevati dalla contingenza; la mente sollevata lontano dalla cattività cranica del pensiero; lo sguardo disincarnato e nuovo, sottratto al centro delle nostre pupille, dove solitamente ritorna in continuazione come l'ago magnetico a segnare il Nord, per farci dire *io*. Tiepolo ha condotto il visitatore al punto più alto del cielo, e allo stesso tempo, ha ricreato le condizioni per la sua *mise en abyme*, di stampo ancora barocco: un ospite che osserva e si percepisce osservato, elemento fondamentale di quello schema e suo interprete infinito. È curioso e per certi versi commovente vedere come il ricordo di questo luogo venga rievocato da Winfried Georg Sebald (1944-2001), uno degli autori maggiormente capaci di una riflessione originale, sullo scor-

cio del Novecento, sul tema della memoria e del tempo. A più riprese il grande maestro veneziano del Settecento ritorna nel primo romanzo dell'autore tedesco, *Schwindel, Gefühle* (Vertigini, 1990, fig. 3) – e veramente non potrebbe esserci un titolo più tiepolesco! Sebald, apparentemente così lontano dalla pittura di Giambattista, uno scrittore in bianco e nero desaturato, potremmo dire, come le foto che talvolta punteggiano i suoi scritti, intesse il volume di ricordi e riflessioni sull'arte di Pisanello e di Giambattista Tiepolo. Le opere di quest'ultimo, però, sono sempre opere rievocate mentalmente e nel ricordo, mai vissute direttamente: i suoi capolavori hanno una dimensione temporale oltre che spaziale e, come un'accecante supernova, si espandono nella mente di chi ne ha fatto esperienza. Per certi versi, Sebald, compie un'operazione simile a quella che Tiepolo fa con gli oggetti riconoscibili del quotidiano: realizza resoconti di viaggio, anche particolarmente dettagliati, ma per un qualche senso misterioso che promana dalle sue pagine, queste circostanze non sembrano del tutto reali, nè avvenire in un tempo e in un luogo preciso. Nell'autore tedesco però la proiezione del tempo e della trasformazione che esso attua non è affatto liberatoria, quanto malinconica, ci trascina nella penombra, quasi che le vicende si svolgessero in un tempo diverso da quello degli umani, e potessimo cogliere in controluce, come in una dolorosa nevicata, il lento posarsi della polvere sugli oggetti e sulle nostre vite. La sua scrittura è un grande tentativo di far affiorare, fra i detriti del tempo, la coscienza, che la vita spesso rimuove, di una perdita. Questa ricerca tuttavia genera dialetticamente anche una sconcertata e sofferta salvezza di quei detriti e quelle macerie, che possiedono talvolta anche la forza di una bellezza assoluta come quelle polveri frutto di millenarie rovine che vanno a comporre *Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt* (Gli anelli di Saturno), il titolo di un altro straordinario te-

sto dell'autore. Se pensiamo che veramente la grandezza di Tiepolo sta di fatto anche nella capacità di celebrare il potere dell'arte "che nella sua sfera accoglie quanto sta per essere travolto dal tempo, rifiutato dalla storia"⁸, alla fine questa apparentemente inspiegabile affinità trova una sua ragione d'essere e quasi fratellanza.

Non è proprio durante un vero e proprio tornado, quanto nel corso di una tempesta di neve durante il ritorno a piedi verso il paese natale che affiorano alla memoria di Sebald gli affreschi tiepoleschi:

mi tornarono di nuovo in mente il Tiepolo e l'idea che già da tempo mi frullava per la testa, secondo la quale lui, partito da Venezia e valicato il Brennero con i figli Lorenzo e Domenico nell'autunno del 1750, a Zirl avesse deciso di non lasciare il Tirolo via Seefeld, come gli avevano consigliato, ma di prendere invece a ovest, passando per Telfs, la strada utilizzata dai carri nel trasporto del sale; strada che, valicando il Fernpass e il Gaichtpass, alla fine, attraverso la valle di Tannheim, superando l'Oberjoch e scendendo per la valle dell'Inn, sbocca nella piana. E io vedevo il Tiepolo, che a quell'epoca doveva essere sulla sessantina e già afflitto dall'artrite, sdraiato lassù, nel freddo dei mesi invernali, sull'impalcatura a mezzo metro dalla volta dello scalone d'onore nel palazzo reale di Würzburg, con il volto schizzato di calce e tinta e, nonostante le fitte al braccio destro, intento a stendere con mano sicura il colore sull'enorme affresco delle *Meraviglie del mondo* che nasceva, pennellata dopo pennellata, dall'intonaco ancora umido. Covando simili fantasie e memore altresì del pittore di Krummenbach, al quale – magari nell'inverno del medesimo anno – le quattordici piccole stazioni della Via Crucis costarono non meno fatica di quanta ne costasse al Tiepolo la sua grande volta affrescata, mi sono rimesso in cammino⁹



Interessante osservare innanzitutto l'imprecisione nella definizione del soggetto, non *Apollo e i Quattro Continenti*, come sarebbe corretto, ma le *Meraviglie del mondo*: Sebald cita evidentemente a memoria, però il titolo attribuito coglie comunque l'essenza della rappresentazione cosmica realizzata dal pittore sulla volta della Residenz, dove la volontà di ricreare interamente il mondo, di fare una sorta di epitome dell'universo, si accompagna necessariamente all'impressione di meraviglia, tanto per le cose rappresentate quanto per il modo in cui esse si offrono all'osservatore. Il pensiero va dunque al demiurgo di quella cosmogonia, al pittore che si affatica sui ponteggi della volta, al procedere insieme, nel tempo, delle esperienze più diverse. Il genio acclamato e l'oscuro pittore di una cappella montana convivono insieme nella mente dell'autore, il quale

4. Veduta dello scalone della Residenz di Würzburg con gli affreschi di Giambattista Tiepolo

5. Giambattista Tiepolo,
*Santa Tecla libera Este
dalla pestilenza*. Este,
duomo di Santa Tecla

però vede anche nello sradicamento e nel viaggio del maestro veneziano, già avanti con gli anni, qualcosa di simile alla sua esperienza di 'esule' in Inghilterra che, per scelta, ha abbandonato la Germania colpevole, reduce dalla Seconda Guerra Mondiale, e solo ora fa ritorno nella propria città natale. Mentre Sebald si avvicina alla sua 'casa', intravede l'artista che si allontana dalla propria. L'idea è quella che i luoghi siano vissuti attraverso il tempo, e che ci basti allungare il braccio o affinare la nostra attenzione e il nostro sguardo per vedere quegli abitanti; che vi aleggi della storia e si intreccino vita e morte, in modo inestricabile, tanto che se nulla è veramente morto, nulla è anche completamente vivo. Da ciò ne deriva il senso di straniamento che regalano le pagine di Sebald: tutta la sua scrittura è un'operazione di affinamento di questa attenzione, che spesso non porta a rivelazioni, quanto a sconcertanti coincidenze, come l'incontro, per lui solo pieno di significato, della coppia di gemelli su un autobus diretto al Lago di Garda, entrambi sosia del giovane Kafka che su quelle stesse strade si era mosso, molti anni prima. Non si svela così, tuttavia, che le poetiche di Sebald e Tiepolo solo, almeno, in questo aspetto, singolarmente prossime? Entrambi vedono fantasmi là dove gli altri non vedono nulla; allucinazioni e folgoranti apparizioni lì dove altri troverebbero banali consuetudini e cieli vuoti. Ciò che ne nasce è la vertigine per questa prossimità inattinguibile, e la possibilità di lasciarsi vincere e trasformare da essa.

Un altro punto focale del rapporto, così vivido, che Sebald intrattiene con l'arte di Tiepolo – tanto che nel corso del libro si rammentano anche gli affreschi di Santa Maria della Visitazione, cui le giovani vergini levavano i loro canti, e completato poco dopo l'arresto di Casanova – è rappresentata dall'invocazione cui l'autore si abbandona contemplando un paesaggio di distruzione. Ne è al cuore della descrizione la pala di Este, un'opera che in certo senso lo

stesso Sebald avrebbe potuto naturalmente trovare più congeniale alla propria poetica. È questo un passaggio di scrittura straordinaria, perché troviamo in poche righe la libera associazione mentale del ricordo del quadro, un'*ekphrasis* del dipinto, la quale a sua volta naturalmente e senza interruzioni si trasforma in invocazione: la pittura e la parola, insieme, diventano preghiera. Il male che si vuole scongiurare non è solo quello dell'episodio narrato, ma pare proiettarsi in un presente precario e forse maligno, che è in mezzo alla vita ma minaccia in realtà corruzione. L'autore ha appena valicato il confine Austria-Italia in treno, e si trova ad attraversare il Friuli devastato dal terremoto, con le sue distruzioni e le case crollate: "a poco a poco l'alba riportava vagamente alla luce cumuli di terra rimossa, spezzoni di roccia, edifici crollati, discariche di macerie e di pietrisco, e qua e là tendopoli". Sorprendentemente, la mente raggiunge il ricordo di un dipinto di Tiepolo *Santa Tecla libera Este dalla pestilenza*, per il duomo di Este (fig. 5). Vale la pena riportare integralmente il brano:

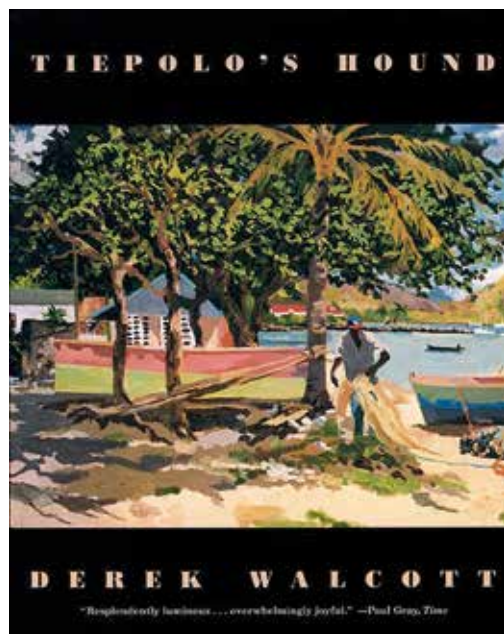
Le nuvole basse, che sbucando dalle vallate alpine si allargavano al di sopra di quell'area devastata, si associarono nella mia immaginazione a un dipinto del Tiepolo di fronte al quale mi ero spesso fermato a lungo. Raffigura la cittadina di Este che, funestata dalla pestilenza, è ancora lì apparentemente indenne nella pianura. Lo sfondo è costituito da una catena di montagne con una vetta fumante. La luce che si diffonde sul quadro sembra dipinta attraverso un velo di cenere. Si sarebbe quasi indotti a credere che sia stata questa luce ad attirare gli uomini fuori dalla città, in aperta campagna, là dove, dopo essersi per un po' aggirati vacillando, vennero stroncati dal contagio che già ne aveva minato gli organismi. In primo piano, al centro del dipinto, giace una madre morta di peste, il figlio ancora vivo

tra le braccia. Sulla sinistra, in ginocchio, santa Tecla, nell'atto di intercedere per gli abitanti della città, il viso levato verso l'alto, dove le schiere celesti attraversano l'aria e, a chi sa indirizzare il proprio sguardo, danno un'idea di ciò che accade al di sopra delle nostre teste. Santa Tecla, prega per noi, sì che contagio maligno e morte repentina non ci abbattano, e ogni assalto del Male sia a noi misericordiosamente risparmiato. Amen¹⁰

Come è stato notato da alcuni studiosi di Sebald, ad esempio da Michael Niehaus¹¹, il passaggio è assolutamente centrale nel contesto del libro: innanzitutto l'autore rinuncia a riprodurre nel testo il dipinto, come fatto in altri casi – per esempio per *La lezione di anatomia del dottor Tulp* di Rembrandt in *Gli anelli di Saturno* – preferendo cimentarsi in una descrizione particolareggiata; in secondo luogo l'invocazione porta il narratore, caso estremamente raro nella letteratura sebaldiana, a dire *noi* e a una brusca rottura nel flusso del racconto che poi riprende assai prosaicamente con un taglio dal barbiere della stazione di Santa Lucia a Venezia. Egualmente, l'intervento divino, che nel dipinto occupa una posizione davvero significativa nella parte alta della tela, viene omessa, o meglio vi si allude in maniera un poco criptica, suggerendo di dover “indirizzare bene il proprio sguardo”. Come se quelle presenze divine e angeliche, invero così ostentate da Tiepolo, potessero essere riportate al visibile solo attraverso un'azione di grande attenzione e concentrazione. A Tiepolo stesso e alla sua opera viene dunque attribuita un'ambigua funzione salvifica, come una sorta di esorcismo perché la morte che ci circonda venga mutata in vita. La sua arte viene a qualificarsi come un misterioso potenziamento dello sguardo, capace di mostrarci e indicarci presenze invisibili. Prendendo spunto da un altro dipinto di Tiepolo, lo scrittore portoghese Mário Cláudio nel suo *A Fuga para o Egipto*, del 1987, imma-



6. D. Walcott, *Tiepolo's Hound*,
2000, copertina con
l'illustrazione di Peter Doig



gina i monologhi dei partecipanti alla scena della *Fuga in Egitto*, compreso quello dello stesso pittore, trasformando la descrizione del quadro in un'azione animata.

È una particolare coincidenza – o significativa verità sull'opera del pittore veneziano – che ancora a Tiepolo guardi un autore così diverso da Sebald per cultura e tematiche, nonché per tecnica e strumenti espressivi, come Derek Walcott. A lui infatti affida il viaggio iniziatico e di salvezza compiuto a partire da un colore, quel rosa che in questo caso non è l'"inconfondibile tonalità di rosa" di una delle vestaglie di Odette Swann¹² quanto quella tonalità che la pennellata del pittore fa brillare sul corpo di un levriero visto in un dipinto del maestro (o ritenuto tale).

Il cielo tiepolesco è quasi un archetipo di luce e di libertà: la sua pittura coincide essa stessa con questa dimensione aerea e celeste, nella quale viaggiano nuvole iridescenti e in continua mutazione. Anthony Hecht nel suo volume *Vespri veneziani*, del 1979, lo ricorda come un fenomeno naturale esso stesso, in continua stanza sopra la città di Venezia, al quale lo sguardo tende, senza potersi saziare del bizzarro censimento delle

varie nuvole che abitano quell'azzurro. Tiepolo in un certo senso è Venezia – registriamo in tal senso lo scambio di battute tra Frederic Prokosch e W.H. Auden, nel quale si sostiene che sarebbe impossibile pensare all'una senza l'altro; non solo, Tiepolo è il cielo, tanto da diventare un fenomeno meteorologico. Nel racconto che Pierre Michon dedica a Francisco Goya nel suo *Maîtres et serviteurs* (1988) nel giorno del matrimonio del pittore "il cielo di Tiepolo lassù è perfetto, profondo, lontano: tutto quell'azzurro il Creatore l'ha portato a termine, non c'è altro da aggiungere". E l'obiettivo dichiarato, forse impossibile, è quello di diventare a sua volta un "Tiepolo redivivo" a cui l'arte riesca senza sforzo, quasi di un solo tratto di pennello, "come dei putti che con un solo dito tengono un carro".

Spostato sotto un altro meridiano, nel ricordo della perdita di un esule a New York, tale cielo si sovrappone al cielo dei Caraibi, dove imprevedibilmente ci si può sorprendere ad ammirare "Tiepolo sunsets", e ancora cieli, e soffitti, e nuvole, e santi adagiati su di esse, "di Tiepolo". Da due periferie differenti – una quella geografica e razziale, propria del poeta, l'altra, storica e artistica, al termine ultimo della tradizione artistica occidentale – si apre una comunicazione che genera significati imprevisi. Forse perché, per usare un'espressione che Brodskij utilizzò proprio per spiegare la poetica di Walcott, "la periferia non è il luogo dove finisce il mondo, ma il luogo in cui il mondo si decanta"¹³. Derek Walcott (Castries, 23 gennaio 1930 – Cap Estate, 17 marzo 2017) ha intitolato il suo poema pubblicato nel 2000 *Tiepolo's Hound* (*Il levriero di Tiepolo*: fig. 6) anche se nello straordinario testo, scritto in distici di pentametri, si confessa di non rammentare, nè di aver mai cercato di appurare, se il dipinto in grado di suscitare l'iniziale spunto fosse di fatto opera sua o di Paolo Veronese. L'opera, di grande complessità tanto quanto l'altro capolavoro più noto e assai più studiato del poeta,

Omeros, e qui solo per sommi capi riassumibile nelle sue linee narrative, è concepita come un viaggio duale dell'autore e di Camille Pisarro: entrambi nativi dei Caraibi ed entrambi esuli, in cerca di un'arte in grado di riscattare la loro perdita e la loro condizione di alterità e straniamento. I colori del cielo e delle vie di Santa Lucia ritornano a più riprese come un'allucinazione, a cui si sovrappongono senza interruzioni le immagini di dipinti e pittori in successione, in un flusso di ricordi e di inesauribili spunti anche critici, tali da far comprendere la forza visiva e immaginativa di un poeta affascinato e sedotto dalle arti visive al punto da inserire nel volume la riproduzione di venticinque dipinti ad olio di Peter Doig, con il quale peraltro realizzerà l'ultimo suo lavoro poetico *Morning, Paramin* (2015). Punto di partenza di tutto il libro è la scoperta di un particolare in un dipinto di Tiepolo al Metropolitan Museum di New York tale da configurarsi come "un miracolo che esce dalla cornice, l'epifania / di un dettaglio che illumina un'epoca intera". Si tratta del tocco di pennello rosa sulla coscia di un levriero, così esatta e piena di luce, da annullare tutto il resto e far bloccare il cuore esterrefatto del poeta.

I remember stairs in couplets. The Metropolitan's marble authority, I remember being stunned as I studied the exact expanse of a Renaissance feast, the art of seeing. Then I caught a slash of pink on the inner thigh of a white hound entering the cave of a table so exact in its lucency at The Feast of Levi I felt my heart halt¹⁴.

(Le scale del museo erano in distici. C'era tutta / la marmorea autorità del Metropolitan, fui preda / di brividi mentre mi immergevo nella vigorosa vitalità / di un banchetto rinascimentale, vedere è un'arte. / Poi colsi una vampa di rosa sulla coscia del levriero / che s'infilò sotto la tavola del Convito a casa di Levi / così è

precisa è la forza della sua luce che quasi / mi si fermò il cuore).

Questo dettaglio Walcott ce lo farà vedere da tutti i punti di vista, lo farà ruotare di fronte a noi come un prisma colorato, fino a perderne i contorni originari, fino a farne una dichiarazione di poetica. Quel levriero, e la sua particolare tonalità di rosa, diventano l'epitome della "la verità della vita ricordata" che alla fine non dovrebbe essere altro che "una freschezza di dettagli", ma si sottrae a qualsiasi episodio, e narrazione logico-razionale, per assolvere al bruciante compito di rivelare noi a noi stessi.

Nel corso del poema, si fa strada infatti il dubbio che quel dipinto, che si dichiara rappresentante il *Convito in casa di Levi* non sia opera di Tiepolo, bensì di Paolo Veronese: "Tutto sfuma. Anche il pittore".

Ne nasce una sorta di ricerca, di inappagata *quête* per ritrovare il dipinto a cui appartiene il dettaglio che diede avvio all'epifania. Il dettaglio tiepolesco, come è stato già in Sebald, vive nel ricordo, continua ad abbagliare in fondo alla retina e si sovrappone allo sguardo sul presente. In una sorta di *nostos* omerico il poeta giunge sino a Venezia, ma nemmeno lì è possibile sciogliere il dubbio, lasciando il sospetto, come dichiarato dallo stesso autore durante alcune interviste e pubbliche letture (per esempio quella al Museum of Fine Arts di San Diego) che scoprire chi fosse veramente il pittore fosse tutto sommato secondario rispetto alla conservazione della forza di quel ricordo.

La maggior parte dei critici ha sostenuto la tesi dell'errore nell'identificazione dell'autore del dipinto, che Walcott ammette nel corso del testo: non si tratterebbe di Tiepolo ma di Veronese, e d'altronde che *Convito in casa di Levi* Tiepolo avrebbe mai dipinto? Tuttavia, la domanda merita di essere posta in altro modo: quale altro levriero di Veronese, per di più in un'opera di quel tipo, potrebbe mai avere visto Walcott a New York, al Metropolitan Museum? E se l'errore non

7. Giambattista Tiepolo,
Il banchetto di Antonio e Cleopatra.
 Parigi, Musée Cognacq-Jay



fosse quello inerente l'autore del dipinto, bensì relativo al soggetto? Considerato che *Il levriero di Tiepolo* è un poema del 2000, non sarebbe invece troppo strano che il poeta caraibico ricordasse, con un po' di confusione, inconsapevole o forse voluta, le impressioni della grande mostra tiepolesca del 1997, che segnò definitivamente il momento culminante degli anni di riscoperta dell'arte del grande maestro negli ultimi decenni del secolo scorso e fece conoscere così largamente anche al pubblico americano la pittura di Giambattista tanto che anche un artista come Franck Stella oggi confessa di ambire di essere il migliore pittore italiano dopo Tiepolo. Di levrieri tiepoleschi in quella mostra ce n'erano più d'uno, sebbene entro soggetti profani: nel *Ritrovamento di Mosè* di Edimburgo, così come nella piccola tela con il *Banchetto di Cleopatra* del Musée Cognacq-Jay di Parigi (fig. 7). A questa prima impressione potrebbe essersi effettivamente sovrapposto un ricordo veneziano, quello dal grande

dipinto di Veronese alle Gallerie dell'Accademia che in effetti fu, come noto, fondamentale per l'elaborazione della tipologia di scene di banchetto nell'arte di Tiepolo. A complicare ulteriormente, il fatto che Walcott parli prevalentemente di pittura ad affresco (un ricordo da palazzo Labia?), oltre alla circostanza che la visita iniziale, quella a cui dobbiamo l'origine stessa del poema, vada ricondotta a un momento precedente, vale a dire nei primi anni del soggiorno a New York del poeta caraibico.

Si comprende naturalmente che il fine dell'autore non è quello della ricostruzione storica, ma quello semmai di confondere i contorni e fare sì, con intuizione che rende comunque giustizia alla definizione di "Veronese redivivo" – chissà se Walcott sarà stato a conoscenza di questa definizione –, che quel dettaglio e quel colore trasmigrino da un'opera all'altra, da un'età all'altra, mutando consistenza, aggirando i limiti dello spazio e del tempo.



8. Giambattista Tiepolo,
Il commiato di Rinaldo da Armida.
Vicenza, villa Valmarana ai Nani

Was the name Tiepolo were for euphony?
No skill in the depiction of the beast age-
less, perfection, any one of the two names
might have done it; who painted it best
was not at issue, mastery grew easy but
where I first beheld the spectral hound¹⁵.

(Il nome di Tiepolo era lì perché suonava
bene? / Non c'era maestria nel ritratto di
quella bestia / Senza età, perfetta, ciascu-
no dei due nomi / poteva averlo fatto; chi
fosse il migliore / non mi interessava, l'ar-
te era per loro facile, ma dove / mai avevo
visto, la prima volta, quel cane spettrale).

La vampa di rosa sul levriero tiepolesco di-
venta però una sorta di 'essenza eterna' ca-
pace di rivivere nelle opere di altri grandi
artisti, come nel brillare di luce della natura
morta di Chardin – “c'è della morte nelle
sue nature morte” – o in Manet. Il pittore
che ha dipinto il mondo è anche colui capa-
ce di un segno che racchiude il mondo. Ciò

che più interessa è che, all'inseguimento di
questo levriero in fuga, Walcott passa in
rassegna molti tra i capolavori del maestro
concependo una sorta di ossessione per la
sua opera, tanto che il poema è forse una
delle più grandi celebrazioni che un poeta
abbia dedicato a un artista del passato.

Separated by two centuries, my two Vene-
tians, Verona's Veronese, each rendered
taffeta, pleated and peaked, differently.
The older one's affability with angels, the
clear eye of the other.

Tiepolo was shield and mirrors, dusk
on a cedar, rose-tinted precipices, lifting
sails, lilac seas, the operatic *Rinaldo Tak-
ing Leave of Armida*, so the phantom wolf-
hound was surely by Veronese.

Her bronze hair's hammered coil, its fiery
glint cathing the sunset's grate; here is
Rinaldo, his skin flushed with sunset, in
the Phaidon print the light flares, dyeing
his armoured shoulder.



9. Giambattista Tiepolo,
Incontro di Antonio e Cleopatra,
particolare. Venezia,
palazzo Labia

In that pose of immobile departure, I hold the page to the ageing light as my own hand grows older; the are eternally fixed, age after age, and it is I who fade, dimming beholder.

(Divisi da due secoli, i miei due veneziani, / ogni taffetà reso con differenti / pieghe e forme. La familiarità del più vecchio / con gli angeli, lo sguardo limpido dell'altro. / Tiepolo era specchi e scudi, l'imbrunire su un cedro, / precipizi tinti di rosa, vele levate, mare lilla, / il melodrammatico Congedo di Rinaldo e Armida / ecco perché il levriero fantasma era del Veronese. / La bronzea crocchia dei capelli di lei, l'ardente scintillio / che accende la grata del crepuscolo; ed ecco Rinaldo, / la pelle nella vampa del tramonto, nella stampa di Phaidon / arde la luce che sulla spalla gli tinge la corazza. / In quella posa di immobile commiato io trattengo la pagine/ alla luce che invecchia mentre la

mia mano sfiorisce; / eterni loro stanno, epoca dopo epoca, / mentre io scoloro, oscuro spettatore).

Ci avviciniamo al cuore del viaggio che, come era lecito aspettarsi, ha a che fare intimamente con il tempo. Se il levriero è di Tiepolo solo nel ricordo, e tale deve essere, l'immagine diventa una sorta di vibrato lungo le epoche della vita e delle vicende umane, che supera il presente. L'addio senza tempo di Rinaldo, non si compie mai veramente perché salvato per l'eternità dalla pittura. Rinaldo e Armida non si diranno mai addio, mentre chi guarda si dovrà allontanare, chi sta sfogliando il libro dovrà richiuderlo (figg. 1, 8). La consistenza vitale dell'osservatore, viene messa al contempo in discussione e la natura del tempo rivela la sua capacità corrosiva. In tal senso, si scopre che, al di là delle differenze evidenti di stile e tematiche, tra Sebald e Walcott, v'è almeno un tratto comune: Tiepolo è usato come grande strumento di riflessione sullo scorrere del tempo e delle trasformazioni cui andiamo incontro sottoponendoci alla sua forza: "Over the years the feast's details grew fainter, / less urgent, and with it this: I could not recall / my first love's features; memory was my painter, / but her gold-haired figure rose and left its wall / she had become as spectral as the hound"¹⁶. Tuttavia, ancora una volta "she lives in paint that cannot change its tense"¹⁷. L'arte si pone al di fuori del normale flusso del tempo, si intreccia con la vita ma la rende allo stesso tempo inattuabile e un mondo 'altro' che possiamo osservare dal di fuori, sorprendendoci a interrogarci sulla verità di ciò che abbiamo vissuto e abbiamo visto. E ancora, il levriero "faded like a pattern Time unstitched / from a hunting tapestry, like a daylight owl"¹⁸, simbolo dunque di vecchiaia e morte. Il cane da punta, con curioso ribaltamento, è fatto oggetto di una vera e propria caccia, attraverso le opere del pittore veneziano, che talvolta, in maniera

imprevista, assume le sembianze di Veronese, come quando si citano i pennacchi della chiesa dell’Ospedaletto.

Walcott insegue il suo “Tiepolo fuggitivo”, ma alla fine di tutto la ricerca, come è lecito attendersi, diventa quella di se stessi. Ed eccolo arrivare a palazzo Labia, dove il poeta, si riconosce nel seguito della regina:

I ravaged a volume on Tiepolo later I was searching for my self now, and I found The Meeting of Antony and Cleopatra, I was that grey Moor cluthing a wolfhound, tan and excitable the dog frets at her, the Queen gliding in jewels and her train.

Venice is dimming, her diadems in eclipse, her fleet foundering at Actium, once again the pages turn their sails, this time: The Banquet of Antony and Cleopatra. Here the Queen poises a pearl over a goblet; in the quiet a Moor in a boublet and brown hound frame the scene.

This was something I had not seen before, since every figure lent the light perfection.

In seguito, depredei un volume sul Tiepolo / Non cercavo che me stesso, ora, e trovai / L’incontro di Antonio e Cleopatra / io ero il moro grigio che teneva il cane, / irritabile, scuro, il cane le si agitava intorno / la Regina ingioiellata scivolava via col seguito. / Venezia sbiadisce, i suoi diademi si eclissano, / la sua flotta affonda ad Azio, ancora una volta / le vele delle pagine si girano, e ora: Il banchetto / di Antonio e Cleopatra. Qui la Regina tiene / una perla in equilibrio su un calice; nella quiete, / un moro in farsetto e un levriero scuro fanno da cornice. / C’era qualcosa che non avevo mai visto prima: / ogni figura cedeva perfezione alla luce.

Il levriero scuro che Walcott ricorda nella seconda scena però appare assente: la memoria può essersi confusa con la scena dell’Incontro tra Antonio e Cleopatra, dove effettivamente compare l’animale (fig. 9), forse la

riproduzione che egli ebbe occasione di consultare fu in verità quella, conservata a Stoccolma, del bozzetto preparatorio, dove questo era stato raffigurato alla sinistra della scena (fig. 10). Questa ricerca di se stessi, che sorprende l’identità dell’autore nel seguito del corteo di Cleopatra, è completata dalla descrizione della tela *Alessandro nello studio di Apelle mentre ritrae Campaspe*, dove Tiepolo aveva sovrapposto il proprio l’autoritratto al volto del pittore dell’antichità. Comprendiamo dalla descrizione che il quadro che alimenta la fantasia del poeta è in questo caso la straordinaria versione giovanile conservata al Museum of Fine Arts di Montreal (fig. 11). E qui Walcott e Tiepolo per la prima volta si sorprendono nello stesso quadro, quasi si fosse compiuto un miracoloso autoscatto, complice il doppio sortilegio della pittura e della poesia: dal dettaglio di un quadro che non si riesce a identificare, allo studio dell’opera tiepolesca, all’identificazione con alcuni dei personaggi rappresentati nei suoi quadri. L’avvicinamento tra Tiepolo e Walcott-Pisarro è sempre più forte. È lo sguardo intento del moro – per colui che nella poesia *The schooner “Flight”* era stato capace di definirsi: “I’m just a red nigger who love the sea, / I had a sound colonial education, / I have Dutch, nigger, and English in me, / and either I’m nobody, or I’m a nation” – quello in cui il poeta si riconosce e che riesce a far sì che il dipinto diventi una sorta di imprevisto doppio autoritratto.

In this allegory Tiepolo painted himself, painting his costumed models, on the floors, what must be his mascot: a while lapdog revels in the wealth of Venetian light. Alexander sprawls in a chair.

An admiring African peers from the canvas’ edge where a bare-shouldered model, Campaspe with gold hair, sees her myth evolve. The Moor silent with privilege.

If the frame is Time, with the usual saffron burning of his ceiling over which robed figures glide, we presume from the



10. Giambattista Tiepolo, *Banchetto di Antonio e Cleopatra*. Stoccolma, Stockholms Universitets Konstsamlingar

11. Giambattista Tiepolo,
*Apelle nello studio mentre ritrae
 Campaspe*. Montreal, Museum
 of Fine Arts di Montreal



African's posture that I too am learning both skill and conversion watching from the painting's side.

(In quest'allegoria Tiepolo ha dipinto se stesso / dipingendo i suoi modelli in costume e la sua mascotte / sul pavimento: un festoso cagnolino da salotto nel trionfo della luce veneziana. Alessandro si adagia su una sedia. / Un africano ammirato scruta dal margine del dipinto / dove la modella dalle spalle nude, Campaspe dai capelli d'oro, / vede evolvere il suo mito. Il silenzio è il privilegio del moro. / Se il Tempo è la cornice, con il solito bruciare zafferano / dei suoi soffitti dove fluttuano figure ammantate / si evince, dalla posa dell'africano, che anch'io imparo / arte e mutamento guardando dal margine del dipinto).

Procedendo oltre i riferimenti si fanno più confusi: si esplicita il rimando primigenio a

Veronese e la parentela anche stilistica tra i due artisti, ma molte altre opere non vengono più citate chiaramente. Soggetti sacri e profani si sovrappongono in un turbinio di luce, colori e movimento, generato si direbbe dal vento stesso che spira nei soffitti tiepoleschi. Non troppo difficile, allo storico dell'arte, veder sfilare accanto e sovrapporsi l'uno all'altro, il soffitto della Scuola dei Carmini e forse, fra i molti possibili, la visione simultanea dell'*Allegoria nuziale di Ludovico Rezzonico e Faustina Savorgnan* e dell'*Allegoria del Merito fra Nobiltà e Virtù*, entrambe a Ca' Rezzonico: nell'uno ritroviamo le pance accese dei cavalli in volo, nell'altro la rotonda splendente. È in questi esempi che "infuria un'immobilità che è movimento"¹⁹. Attraverso la figura retorica dell'ossimoro, Walcott allude a qualcosa di ineffabile e inespriabile: singolarmente, per rappresentare la pittura di Tiepolo, il poeta dispiega mezzi simili a quelli adottati nella *Comme-*

dia da Dante – non a caso evocato e accostato al pittore veneziano – per esprimere la beatitudine del Paradiso, e l'impenetrabilità del mistero divino. Non sembra forse un'invozione dantesca il passo seguente?:

O turbulence, astounding in its stasis
 O bright and paradisaic wind conveying
 the swirl of robes, the light-uplifted faces
 to the clouds' core, ascending and yet staying
 with their bare soles as if their legion
 spun like leaves in an autumn gust, but
 noiselessly a saffron glow, not from our
 mortal sun than sets and rises, shadowless
 ecstasy ordained, we understand than orthodox
 depiction, but joy carries it away to
 weightless grace, the way a pilgrim walks
 on cloud-paths to the Holy Family.

(Oh turbolenza, sconvolgente nella sua
 stasi; / oh celeste vento paradisiaco che
 porti con te / il turbine delle vesti, i volti
 innalzati dalla luce / fino alla convergenza
 delle nuvole, l'ascesa, / i piedi scalzi,
 una legione, un vortice come di foglie /
 in un refolo autunnale, ma senza rumore,
 / un bagliore zafferano, non del sole
 mortale / che sorge e tramonta, un'estasi
 senza ombra / stabilita, noi capiamo
 quella visione / ortodossa, ma la gioia se
 la porta via / verso una grazia senza gravità,
 come un pellegrino che va / su sentieri
 di nuvola verso la Sacra Famiglia)²⁰.

E ancora: "Yet / there is a fixed sublime in
 Tiepolo, / whose light is always a little before
 sunset, / a sweet dissolving like high summer
 snow"²¹. È una pittura di addii che non
 si compiranno, di movimenti turbinosi che
 ci portano al centro immoto di noi stessi, è
 una luce che porta con sé il suo celarsi eppure
 non si spegnerà mai. Comprendiamo che
 il ruolo di Tiepolo, come del dettaglio che
 aveva rapito il poeta al Metropolitan, è quello
 di annullare le contraddizioni, di portarci
 al termine di questo viaggio mistico ed iniziatico
 dove gli opposti si annullano.

Ecco perciò che la salvezza non può essere
 generata da un, per quanto dotato, maestro
 per ricchi signori e antichi privilegi. A portarci
 al di là del nostro viaggio, deve essere un
 fratello, capace di condividere la nostra
 sorte. Improvvisamente, verso la fine del poema,
 la figura di Tiepolo assume i contorni storici
 di un uomo, e ci si accorge così che egli si
 profila come il terzo protagonista del racconto,
 affiancandosi alle figure di Pisarro e dello
 stesso poeta: è la condizione di 'esule' a
 Madrid a metterne in luce il nuovo ruolo.
 L'estraneità con cui le sue opere avevano
 accolto l'esule Camille al Louvre, viene ora
 ribaltata in fratellanza e in comune destino
 spirituale. Al poeta che si aggira a Madrid,
 la sua figura appare in movimento per le
 strade della città, come un fantasma che si
 sovrappone e continua a 'infestare' quei
 luoghi, come il pittore in viaggio verso
 Würzburg che Sebald aveva 'incontrato' nel
 suo viaggio alpino:

Tiepolo saw this. Perhaps his shadow slid
 over these cobbled alleys where Cervantes
 lived once. It was not far from Madrid.
 In the Aranjuez altarpieces he paints his
 last great canvases, he never saw again the
 children he left behind, nor the wife who
 bore them; at dusk the light of Spain was
 like his ceilings, fading with his life.

(Tiepolo vide tutto questo. Forse la sua
 ombra / scivolò su questi viali di ciottoli
 dove Cervantes / un tempo visse. Non era
 lontano da Madrid. / Sulle pale d'altare
 di Aranjuez dipinse / le sue ultime grandi
 tele, non rivide mai / i bambini che lasciò,
 nè la moglie / che li concepì; all'imbrunire
 la luce di Spagna / era quella dei suoi
 soffitti, fioca come la sua vita)²².

Tiepolo e Walcott-Pisarro non sono più
 soltanto presenti nel doppio autoritratto
 dell'*Apelle ritrae Campaspe*, che manteneva
 però inalterata la differenza sociale e razziale
 tra i due relegando il poeta a una condi-

zione di fascinazione silenziosa, ma diventano la stessa persona, entrambi esuli e riscattati solo dalla propria arte. La rivelazione definitiva sull'autore di quel dettaglio, con la traccia di rosa sul levriero, non verrà mai raggiunta, ma la ricerca ha condotto a un altro risultato, il ricongiungimento con la vicenda umana del pittore. L'ultima parte del libro è allo stesso tempo caratterizzata dall'abbandono alla forza inestinguibile del tempo e al ringraziamento – “let gratitude redeem what lies undone” (“la gratitudine redima ciò che resta incompiuto”)²³ – sempre più Walcott e Pissarro “si sdoppiano uno negli occhi dell'altro”, ma il poeta-pittore, e il pittore-poeta invocano il nume tutelare perché li assista a definire la ricchezza dei dettagli che abbisogna il ricordo grato e la pace oramai raggiunta: “Help me to crease the pleats of an emerald sleeve / Giambattista Tiepolo, Paolo Veronese, / an idling wristl, the light through a cloud's sieve”²⁴. Tra le luci, la vegetazione e il mare della terra natale, un senso di sofferta pacificazione sembra finalmente raggiunto: l'esule è tornato a casa, “l'Esodo è finito, questa è la mia Sion”. C'è però un ultimo passo da compiere, e ha al centro ancora il tocco di rosa sul levriero, quel dettaglio-soglia che Tiepolo è in grado di far vivere con forza. Esso è sottoposto infine a una trasformazione celeste, svolta infine in forma di costellazione, trasmigrato come Sirio tra le stelle di Orione. La metamorfosi, della pittura come della poesia, è quella in grado di trasformare la natura delle cose.

Stars fly close as sparks, and the houses
cathc with bulb and lampion to the Vir-
gin, Veronese's and Tiepolo's.

Soon, against the smoky hillsides of San-
ta Cruz, dusk will ignite the wicks of the
immortelle, parrots will clatter from the
trees with raucous news of the coming
night, and the first star will settle.

Then all the sorrows that lay heavily on
us, the repeated failures, the botched

trepidations will pass like the lights on
bridges at village corners where shad-
ows crouch under pierced constellations
whose name they have never learnt, as a
sickle glow rises over bamboos that re-
peat the round of the charted stars, the
Archer, aiming his bow the Bearn and
the studded collar of Tiepolo's hound.

(Le stelle come scintille / volano vicine,
e le case hanno il lume e il lampion /
acceso alla Vergine, del Veronese e del
Tiepolo. / Presto sui fumosi pendii di
Santa Cruz / l'imbrunire accenderà gli
stoppini dello xerantemo, / sugli alberi
i pappagalli si faranno sentire con rau-
che notizie / della notte che viene, e la
prima stella verrà. / Poi tutti i dispiaceri
che pensano su di noi, / i fallimenti con-
tinui, le trepidazioni confuse / passeran-
no come le luci sui ponti agli angoli dei
paesi / dove le ombre si accucciano sotto
le costellazioni traforate / dai nomi mai
saputi come il bagliore di una falce /
che si leva sulle canne di bambù che ri-
petono il giro / delle stelle sulla mappa,
dell'Arciere, che punta l'arco / dell'Orsa,
e del collare ingemmato del levriero di
Tiepolo)²⁵.

Scende la notte, e questa ultima trasforma-
zione ha infine il potere di placare gli affan-
ni: la ‘vampa di rosa’ sul manto del cane ha
compiuto il suo ultimo viaggio ed è ormai
solo luce, quella autentica delle stelle che,
come al termine di una cantica, l'autore tor-
na ora a contemplare. Il peso della vita, la
confusione e il fallimento, di un Orfeo scon-
fitto nell'Ade che ha perso la sua Euridice, si
disperdono come le luci artificiali inchinate
di fronte al firmamento. La salvezza si com-
pie e Tiepolo-Veronese ne è stato l'ambiguo
e multiforme sacerdote: un “Dante in pittu-
ra, ma non proprio il paradiso”²⁶.

Musei Civici di Belluno
dton@comune.belluno.it

NOTE

Al giardino d'Armida di Villa Valmarana, 13 giugno 2012.

¹ “Expalluit aequae / quam puer ipse deus” (*Metamorfosi*, X, 185-186).

² “Desinit esse cruor, Tyrioque nitentior ostro / flos oritur formamque capit, quam lilia, si non / purpureus color his, argenteus esset in illis” (*Metamorfosi*, X, 210-213).

³ Per tali precisazioni, si veda B. Barcham, in *Giambattista Tiepolo 1699-1996*, catalogo della mostra (Venezia, Museo del Settecento Veneziano Ca' Rezzonico – New York, The Metropolitan Museum of Art), Milano 1996, pp. 171-177.

⁴ Per una sintesi della fortuna dell'iconografia del tennis nell'arte antica, si veda: C. de Bondt, *Royal Tennis in Renaissance Italy*, London 2006.

⁵ D. Foster Wallace, *Tennis, trigonometry, tornadoes. A Midwestern boyhood*, «Harper's Magazine», December 1991, pp. 68-78. Il saggio è stato tradotto in Italia nella raccolta di scritti: D. Foster Wallace, *Tennis, Tv, trigonometria, tornado (e altre cose divertenti che non farò mai più)*, Roma 1999.

⁶ Nella sequenza iniziale del film, mentre una pallina supera a fatica l'altra metà del campo dopo aver toccato il nastro la voce fuori campo recita: “The man who said: 'I'd rather be lucky than good' saw deeply into life. People are afraid to face how great a part of life is dependent on luck / It's scary to think so much is out of one's control” (L'uomo che ha detto ‘preferisco essere fortunato che buono’ ha colto in profondità l'essenza della vita. Le persone sono spaventate da quanta parte la nostra vita dipenda dalla fortuna. Fa paura pensare a quanto sia fuori dal

nostro controllo). Nelle sequenze finali del film, sarà una prova decisiva a essere respinta per errore dalla balaustra sul fiume, come dal nastro del campo da tennis, salvando così il colpevole.

⁷ M. Praz, *Mnemosyne. Parallelo tra letteratura e le arti visive*, Milano 1971, edizione consultata, Milano 2008, p. 128.

⁸ A. Mariuz, *Giambattista Tiepolo: “il vero mago della Pittura”*, in *Giambattista Tiepolo 1996*, p. 13.

⁹ Cito il passo dalla traduzione pubblicata in W.G. Sebald, *Vertigini*, traduzione di A. Vigliani, Milano 1999, pp. 160-161.

¹⁰ Sebald 1999, pp. 54-55.

¹¹ M. Niehaus, *Sebald's Scourges*, in W.G. Sebald and the Writing of History, a cura di A. Fuchs, J.J. Long, Würzburg 2007, pp. 45-58.

¹² Come osservava Adriano Mariuz (1996, pp. 2-13) al cui saggio egualmente si rimanda per la storia della fortuna di Tiepolo e la sua riscoperta prima ottocentesca e poi più recente.

¹³ I. Brodskij, *Il suono della marea*, prefazione a D. Walcott, *Mappa del nuovo mondo*, Milano 1992, p. 11.

¹⁴ D. Walcott, *Il levriero di Tiepolo*, a cura di A. Molesini, Milano 2005, p. 20.

¹⁵ Ivi, p. 244.

¹⁶ “Con gli anni i dettagli del convito sbiadirono / persero forza. Non solo: non riuscivo a ricordare / il viso del mio primo amore: la memoria dipingeva per me / ma la bionda figura di lei affiorava e svaniva dalla parete / si era fatta spettrale quanto il levriero”, cfr. ivi, pp. 242-243.

¹⁷ “Lei vive in un dipinto dove il tempo è sempre presente”, ibidem.

¹⁸ “Svaniva come un motivo che il Tempo ha scucito / da un arazzo di caccia, come una civetta nel giorno”, cfr. ivi, p. 244.

¹⁹ “Enourmous banners gusting in the wind, / golden clouds lift the apostolic host, / their postures born from Veronese's mind, / he is their sharper, their instructive ghost. / Bright-bellied stallions neigh, and chariots / stir tinted smoke, not dust, their pawing hooves / trample the light, the bright rotunda riots / with fury that is motionless but moves” (“Stendardi enormi che sbattono nel vento, / nuvole dorate che elevano l'esercito apostolico, / le loro pose nate nella mente del Veronese, / l'artefice e il fantasma che le ha ispirate. / Stalloni dalle pance accese nitriscono, e carrozze / sollevano fumo finto, non polvere, gli zoccoli scalpitanti / calpestano la luce, sulla rotonda che splende / infuria un'immobilità che è movimento”). Ivi, pp. 246-247.

²⁰ Ivi, p. 248.

²¹ “Eppure c'è un sublime immoto nel Tiepolo, / la sua luce è quella che annuncia il tramonto, un dolce svanire come di neve in piena estate”. Ivi, pp. 248-251.

²² Ivi, pp. 292-293. Per il ruolo simpatetico di Camille Pissarro e la natura, condivisa con Walcott, di esule, si veda anche: P. Sullivan, *La synthèse des arts: Le Chien de Tiepolo de Derek Walcott*, in *Les arts – quand ils se rencontrent*, Rennes 2009, pp. 273-286.

²³ Ivi, pp. 312-313.

²⁴ “Giambattista Tiepolo. Paolo Veronese, aiutatemi / a rendere bene le pieghe di una manica smeraldo, / a disegnare un polso ozioso, a catturare la luce filtrata dal setaccio di una nube”. Ivi, pp. 318-319.

²⁵ Ivi, pp. 322-325.

²⁶ “Dante in paint, but not quite paradise”. Ivi, p. 248.

Abstract

The paper analyzes the fortune of Giambattista Tiepolo's painting in the literature at the end of twentieth century and at the beginning of twenty-first century, especially in two different books. Sebald in his *Schwindel, Gefühle*, used the altarpiece by Tiepolo in Este, representing Saint Thecla Praying for the Plague-Stricken in order to talk about the region of Friuli Venezia-Giulia devastated by the earthquake and, more in general, comparing his trip to Germany with the travel made by Tiepolo to Würzburg. Derek Walcott wrote an entire book entitled *Tiepolo's Hound*. The shade of pink on the dog the poet thought to see in a painting preserved at Metropolitan Museum in New York became a sort of revelation. Walcott could not remember if that particular was really painted by Tiepolo or by Paolo Veronese, and all through the book he tried to discover where he found this detail. The condition of Tiepolo in Spain is compared with his own situation and the life of Camille Pissarro, both exiled abroad.

ISBN: 978-88-31933-09-4



9 788831 933094

€ 29,00