

Giambattista Tiepolo (1696-1770)





# GIAMBATTISTA TIEPOLO

Disegni

Opere dai Civici Musei di Trieste

1 giugno - 3 settembre 2017

## INDICE

6	BARBARA JAKI	Presentazione
8	PAOLO TRICHILO LUCA CABURLOTTO	Introduzione
10	ROBERTO DIPIAZZA	Premessa
12	LUCA CABURLOTTO ROSSELLA FABIANI	Specchio della cultura. Il collezionismo a Trieste
16	LORENZA RESCINITI	I disegni di Giambattista Tiepolo. Storia di una collezione
23	GIORGIO MARINI	Giambattista Tiepolo, o il disegno come luce
35	FERDINAND ŠERBELJ	All'ombra della Serenissima
41		Le opere
	GIORGIO MARINI LORENZA RESCINITI	Testi introduttivi alle sezioni Schede delle opere
43		Il disegno come laboratorio creativo: gli infiniti modelli della figura
77		Volto, maschera e caricatura
109		La natura e il paesaggio: tra Arcadia e 'en plein air'
135		L'antichità rivisitata: decorazione e ornamento
169		L'Oriente, il Capriccio, l'allegoria
206		Bibliografia



el programma espositivo della Galleria Nazionale di Slovenia (Narodna galerija) il collegamento con istituzioni museali in Slovenia e all'estero nell'intento di presentare al pubblico un'eredità pittorica quanto più varia e valida è ormai una pratica costante. Dopo i Musei di Padova e di Gorizia, il Museo Revoltella di Trieste, la Pinacoteca di Siena e la Galleria degli Uffizi di Firenze, ora ospitiamo il Museo Sartorio di Trieste. La tradizionalmente buona collaborazione con i colleghi italiani ha dato vita questa volta a una mostra dedicata ai disegni di quello che indubbiamente possiamo definire uno dei più grandi interpreti di tutta la storia dell'arte figurativa; un artista geniale che padroneggiava con la medesima abilità il piccolo e il grande formato, il disegno e il colore, la luce e le ombre, l'affresco, la pittura a olio, l'incisione e il disegno, un artista che dipinse per i governanti europei e per prestigiosi committenti nobili ed ecclesiastici. L'opera di Giambattista Tiepolo (1696-1770) ha avuto grande influenza tanto sui pittori coevi quanto sulle generazioni successive poiché nel suo molteplice catalogo egli ha saputo "fondere l'opulenza del barocco, l'eleganza del rococò e la freddezza del neoclassicismo che stava lentamente prendendo piede", come ha efficacemente affermato Luc Menaše. Tutte queste qualità, proprie della produzione del Tiepolo e specie dei suoi lavori a fresco - *Opus Magnum* dell'artista - pervadono, anche sul piano iconografico, la sua intera, ricca creatività, collocandolo in primo piano sul proscenio della cultura figurativa veneta accanto ad artisti suoi contemporanei quali il Canaletto, Francesco Guardi e Giovan Battista Pittoni; in quello stesso lasso di tempo in Slovenia operavano Francesco Robba e Valentin Metzinger.

Noi conosciamo il Tiepolo se non altro per gli affreschi nella vicina Udine e nella poco più lontana Venezia, un po' meno per i disegni. Dalla collezione conservata nel Civico Museo Sartorio di Trieste, che ha fama di essere una delle più cospicue raccolte di disegni del Maestro, in questa occasione viene esposta una selezione rappresentativa di 77 opere. I motivi sono attinti dalla letteratura classica e moderna, dalla Bibbia e dalla natura così come da episodi di vita quotidiana. Si caratterizzano per il tratto veloce, la vitalità, l'inventiva e la ricchezza del linguaggio espressivo. Di norma si ritiene che il disegno rappresenti l'idea più spontanea dell'artista, che successivamente viene elaborata e rifinita, prende vita in un affresco o nella tecnica a olio e in un formato più grande. Il disegno esprime la cifra pittorica dell'artista nella sua forma più pura, senza premeditazione e senza le modifiche imposte dalle convenzioni. Le 'annotazioni' immediate del pittore sono un patrimonio prezioso, soprattutto se provengono da un'epoca di produzione massiccia e di grandi botteghe artistiche. Un'analogia connessione tra lo schizzo e l'opera d'arte finita - nella

maggior parte dei casi completata grazie agli aiuti - si ritrova anche in un altro gigante del periodo barocco, lo scultore Gian Lorenzo Bernini e nei bozzetti di terracotta che egli eseguì per le statue di marmo del suo periodo più tardo.

La storia della collezione triestina di disegni è legata a Lubiana, dove la raccolta era stata trasferita per metterla al sicuro dai pericoli della prima guerra mondiale e dove è rimasta per un quarto di secolo. Dopo lunghe traversie, dovute ai cambiamenti dell'ordinamento politico instauratosi alla caduta della monarchia austro-ungarica, nel 1941 i disegni hanno ritrovato la strada per Trieste da dove erano arrivati. Le vicissitudini che le guerre fanno subire alle opere d'arte sono ben note: per i disegni del Tiepolo l'odissea si è conclusa nel migliore dei modi, circostanza che ci potrebbe indurre a intraprendere iniziative sinergiche per la soluzione di problemi analoghi.

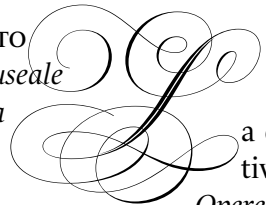
La mostra che ospitiamo si trova a Lubiana grazie all'impulso di S.E. Paolo Trichilo, Ambasciatore d'Italia in Slovenia, grande appassionato d'arte e cultura, che ha seguito passo a passo con grande attenzione tutti i preparativi. Il collega e amico Luca Caburlotto, Direttore del Polo museale del Friuli Venezia Giulia, è tenacemente impegnato ad aprire le porte alla collaborazione tra le istituzioni italiane e slovene. La sua disponibilità ha già prodotto numerosi frutti, più o meno visibili. Alenka Simončič della Galleria Nazionale di Slovenia ha curato la realizzazione della mostra e del catalogo; a tutti desidero esprimere un sincero ringraziamento per il loro impegno. Un grazie particolare agli autori dei testi del catalogo espositivo, in primo luogo a Lorenza Resciniti, autrice della mostra e conservatrice presso il Civico Museo Sartorio di Trieste, e a Giorgio Marini, straordinario conoscitore dell'opera del Tiepolo e conservatore presso la Galleria degli Uffizi di Firenze, che ci ha fatto l'onore di accettare il nostro invito. Siamo fermamente convinti che una collaborazione costruttiva, amichevole e collegiale può spianare la strada a ulteriori progetti comuni e alla soluzione di questioni ancora aperte nello spirito della comprensione e del rispetto reciproci.

Un dovuto ringraziamento va anche a tutti gli sponsor che hanno sostenuto i nostri progetti: senza il loro supporto non avremmo potuto realizzarli. Siamo particolarmente grati alle GENERALI d.d. che hanno assunto il patrocinio dell'evento.

PAOLO TRICHILO  
Ambasciatore d'Italia  
in Slovenia

## INTRODUZIONE

LUCA CABURLOTTO  
Direttore Polo museale  
del Friuli Venezia  
Giulia

La decisione di firmare congiuntamente il saluto introduttivo al catalogo della mostra *Giambattista Tiepolo, Disegni. Opere dai Civici Musei di Trieste* deriva non soltanto dalla stretta cooperazione concretamente avuta sul campo sin dalla formulazione iniziale del progetto, sviluppata poi lungo tutto il percorso organizzativo nel vario articolarsi delle decisioni, delle relazioni e degli accordi necessari al conseguimento del risultato auspicato e perseguito con convinzione. Se questo percorso, infatti, ci ha consentito di consolidare una profonda intesa e un intenso spirito collaborativo, la firma congiunta intende soprattutto testimoniare un approccio umanistico comune che supera il dato contingente dell'organizzazione di una esposizione temporanea, per quanto rilevante essa sia, e che tale si manifesta per le relazioni messe in valore e la qualità altissima del ricco materiale presentato. Nel rispetto delle nostre diverse configurazioni professionali, esso si radica in una visione condivisa dell'arte e della cultura come elemento di dialogo e amicizia tra persone e popoli.

La mostra che si tiene alla Galleria Nazionale di Slovenia (Narodna galerija) sulla importante raccolta di disegni di Giambattista Tiepolo conservata al Civico Museo Sartorio di Trieste rappresenta per questo un contributo alla cooperazione tra Italia e Slovenia che è tanto più significativo quanto più è preziosa l'opera di uno dei maggiori artisti del Settecento non solo italiano: pittore 'tutto spirito e foco', come lo definì il suo contemporaneo Vincenzo da Canal, Tiepolo fu vero cittadino europeo non meno che genio italiano.

Richiesto e conteso da tutte le corti del continente, morto in Spagna al servizio del re Carlo III di Borbone, destinatario delle commissioni del re di Sassonia Augusto III per il tramite del dotto poligrafo e cosmopolita collezionista Francesco Algarotti (dal cui stretto ambito familiare provengono molto probabilmente i disegni di Trieste, ceduti dalla stessa famiglia dell'artista, si dice, per debiti di gioco), Tiepolo fu autore, tra i tanti altri cicli decorativi, degli strepitosi affreschi che illeggiadriscono la sontuosa residenza del principe vescovo di Würzburg in Baviera. Ma egli lasciò anche una lezione pittorica che, prima di esser superata dal Neoclassicismo, a sua volta impersonato dall'artista europeo per eccellenza, Antonio Canova, diede il timbro allo splendido crepuscolo del rococò e dell'*ancien régime*.

Oltre che per il profondo spirito europeo, la mostra si qualifica anche per la sua essenza transfrontaliera, inscrivendosi idealmente nel medesimo solco dei 'Musei senza confini', che legano oltre venti istituzioni tra Italia, Slovenia e Croazia, rete il cui costante ampliamento costituisce prova della bontà della formula.

Di certo, la mostra non avrebbe potuto realizzarsi senza l'indispensabile contributo della Città di Trieste e della Galleria Nazionale di Slovenia (Narodna galerija), donde i nostri sentiti ringraziamenti al Sindaco Roberto Dipiazza e alla Direttrice Barbara Jaki; essi vengono parimenti diretti a tutti coloro i quali hanno contribuito al successo della mostra, in particolare il Ministero sloveno della Cultura e GENERALI d.d.

## PREMESSA



Sembra strano, a rifletterci, che la piazza del Duomo della prima importante località oltre i confini della regione Friuli Venezia Giulia nella direzione Trieste - Venezia (stiamo parlando di Portogruaro, cittadina che siamo abituati a considerare ad un tiro di schioppo da casa), sia distante da Largo Papa Giovanni, sede del Civico Museo Sartorio, prestatore dei disegni di Tiepolo esposti in questa mostra, quattro chilometri più della Prešernova cesta a Lubiana: strada intitolata a France Prešeren - uno dei più importanti poeti sloveni, suddito asburgico tanto quanto l'acquirente di quei disegni, Giuseppe Sartorio, nato nel 1838, dieci anni prima che il poeta morisse - e strada sulla quale ha sede la Galleria Nazionale di Slovenia (Narodna galerija). Eppure tra i due riferimenti di Trieste e Portogruaro i chilometri sono 99, contro i 95 che da Largo Papa Giovanni - raggiunta Opicina e imboccata la Strada per Vienna / Dunajska cesta - portano a Prešernova cesta.

Basterebbero questi dati chilometrici, in sé banali, a dire che i 77 bellissimi disegni di Giambattista Tiepolo che il museo sloveno ospita per tre mesi sono stati spostati in fin dei conti dietro l'angolo. Non possono essere infatti un confine che non c'è più e un'ora di macchina a darci l'idea di lontananza ma lo è, inutile nasconderselo, la storia: quella recente, naturalmente, non la precedente lunghissima vicenda asburgica comune, nell'ultima parte della quale Trieste e Lubiana erano congiunte dalla meravigliosa ferrovia progettata da Carlo Ghega, che nel 2017 compie 160 anni, essendo stata inaugurata da Francesco Giuseppe il 27 luglio 1857.

Insomma, se uno dei compiti di Trieste è riappropriarsi dei momenti più alti della sua storia per trarre linfa di futuro, allora restringere le distanze che si sono nel tempo dilatate nella percezione comune è uno dei primi scopi da perseguire: avviarlo anche grazie alle vette della cultura e dell'arte che la nostra città può vantare è ancora più significativo, per l'importanza simbolica che questo ha nella nostra percezione.

Non di meno è di grande orgoglio per il Comune di Trieste offrire i propri capolavori per la celebrazione della Festa della Repubblica Italiana a Lubiana e in una sede così prestigiosa: sono grato per questo all'Ambasciatore d'Italia in Slovenia Paolo Trichilo e alla direttrice della Galleria Nazionale di Slovenia (Narodna galerija) Barbara Jaki, così come all'Istituto Italiano di Cultura di Lubiana e al Polo museale del Friuli Venezia Giulia, che con i Civici Musei di Trieste ha promosso questa storica iniziativa.

## SPECCHIO DELLA CULTURA. IL COLLEZIONISMO A TRIESTE



Indubbio manifesto della società triestina più raffinata, specchio della cultura della città nel suo progressivo e fervido sviluppo imprenditoriale, il collezionismo diviene fin dai primi dell'Ottocento uno dei fenomeni di maggiore evidenza per Trieste - al confine tra godimento privato ed esibizione pubblica - nelle opulente dimore delle famiglie di commercianti, armatori, imprenditori, banchieri, assicuratori ma anche avventurieri che si erano stabiliti e continuavano a stabilirsi in questo grande emporio. Espressione di agiatezza e di prosperità - ma ancora prima dimostrazione di una cultura altrimenti apparentemente distante dall'attività professionale di carattere strettamente economico - il collezionismo svelava anche gli aspetti più segreti del carattere di persone che - pur dedite ad occupazioni concrete e materiali, lontane dalla sfera della creatività - avvertivano tuttavia sinceramente un vivo desiderio di godere della bellezza e del piacere intellettuale offerto dall'arte, e dal gusto di raccoglierla intorno a sé. Piacere che veniva contestualizzato in dimore fastose non solo per dipinti e sculture ma anche per mobilio, oreficerie, suppellettili, *boiserie*, tappezzerie, medaglie e monete, avori, antichità, curiosità naturali, vetri, ceramiche, libri.

Prima vistosa espressione del collezionismo triestino fu lo sfarzo e il lusso di beni d'arte d'ogni genere e di 'curiosità' di cui si circondò il 'faccendiere' siriano Antonio Pompeo Cassis Faraone (Damasco 1745 - Trieste 1805), acquirente nel 1790 di villa Necker, le cui raccolte andarono però disperse nei decenni successivi alla sua morte.<sup>1</sup> Nei tempi successivi, lo spirito collezionistico si muove in direzione della temperanza *Biedermaier*, agiata ma composta, in cui la cultura, valore proprio della società liberale e borghese, si esprime anche attraverso importanti raccolte librerie, oltre che nelle conversazioni dei caffè: luogo simbolo, questo, della vivace socialità triestina, dove l'affabile colloquio sulle novità provenienti da ogni parte del mondo e sulla vita della città si unisce tanto alla conversazione sulla letteratura e il teatro quanto alle trattative commerciali. La cultura, i traffici, le discussioni di salotto, i quotidiani uffici del lavoro, le regole di *bienséance* e i luoghi sociali dove questi aspetti prendevano corpo costituivano un tutt'uno inscindibile che era l'anima stessa di Trieste.

<sup>1</sup> CRUSVAR 1979.

Nel 1810 Domenico Rossetti, bibliofilo e donatore alla città della sua vastissima raccolta libraria su Francesco Petrarca e Enea Silvio Piccolomini, istituisce la Società di Minerva, luogo di raccolta del mondo culturale, ma è a partire dal terzo decennio che si sviluppa, sempre più vertiginosamente, il collezionismo triestino, divenendo quasi un fatto identitario della città: proprio la Minerva presenta nel 1830 la sua prima ancorché piccola esposizione di belle arti.<sup>2</sup>

La vocazione a raccogliere dipinti - nello sviluppo vorticoso dell'attività di vendita di mercanti e botteghe d'arte e nel crescente desiderio del cosmopolitismo imprenditoriale di avvicinarsi ai maggiori movimenti artistici del momento per godere di quel benessere dato anche dal possesso della bellezza - trova un punto fermo l'anno 1840 nella costituzione della 'Società di Belle Arti di Trieste', nata grazie al contributo, tra gli altri, di Domenico Rossetti, Pasquale Revoltella e Michele e Giovanni Guglielmo Sartorio. Si tratta, nella concretezza del costume imprenditoriale, quasi di una razionalizzazione necessitata dal moltiplicarsi delle esposizioni che animavano la vita cittadina e che al contempo stavano a dimostrare il livello decisamente alto della conoscenza in campo artistico della ricca borghesia imprenditoriale di Trieste. Le mostre promosse dalla Società fino al 1847 a loro volta dettano il gusto collezionistico cittadino e nel contempo offrono un trampolino di lancio agli artisti locali, oltre che presentarne di già ben affermati, Francesco Hayez in testa.<sup>3</sup>

L'espressione più fedele delle aspirazioni diffuse tra la borghesia mercantile nell'epoca d'oro della città trova la sua più compiuta manifestazione nell'interno domestico, lo sfondo su cui numerose famiglie, arrivate da luoghi diversi, amavano condurre la loro vita, ma anche curavano decorare con le tele, le sculture, le suppellettili più ricercate, secondo un gusto di importazione anglosassone e francese.<sup>4</sup> Ma basti pensare al massimo prestigio della nobile presenza del fratello dell'imperatore Francesco Giuseppe, l'arciduca Massimiliano d'Asburgo, che nel castello di Miramare raccoglie molte opere della sua contemporaneità: maestri italiani, austriaci, tedeschi, ungheresi molto noti nel mondo austriaco ed esponenti di quell'accademismo, e non solo, tipico dell'epoca: acquisti fatti da Massimiliano e sua moglie Carlotta del Belgio proprio in quelle esposizioni che promuovevano i giovani artisti a Trieste. Senza dire d'altri numerosissimi interessi culturali e naturalistici, il giovane arciduca d'Austria, pur nel riserbo della sua dimora, lontana e separata dalla città, si allinea ai gusti del tempo

<sup>2</sup> MESSINA 2011.

<sup>3</sup> LEVI 1985; LEVI 2011.

<sup>4</sup> BASILIO 1934, p. 186.

nell'interesse per l'esotico, con la sorprendente qualità d'acquisti che nuovi studi ora dimostrano in tutti i loro aspetti.<sup>5</sup>

In competizione con il principe asburgico, non meno che in amicizia per quanto richiesto dalle convenzioni sociali, si pone il barone Pasquale Revoltella (Venezia 1795 - Trieste 1869), nobile di fresco lignaggio, che rivaleggia costruendo una residenza di lusso, il palazzo, opera del berlinese Friedrich Hitzig, posto in prossimità del porto, ma anche raffinato e sontuoso contenitore d'arte, decorato con i capolavori del momento.<sup>6</sup>

Il collezionismo entra anche nelle case della borghesia agiata come i Sartorio nella villa neoclassica, con una variegata gamma di ambienti e stili, che rappresenta forse nella maniera più completa le abitudini, i gusti e la cultura di questa classe. Da questa tradizione familiare discenderà quella collezione che rappresenta l'immagine della città ricca, ma discreta. E non solo perché anche costituita da persone competenti che riconoscono in un semplice taccuino conservato da un rigattiere - quello dei disegni di Giambattista Tiepolo ora esposti in una loro significativa sezione a Lubiana - un bene prezioso: fu Giuseppe Sartorio (Trieste 1838 - 1910) ad avere la capacità di riconoscere l'importanza di quei fogli conservati presso l'antiquario Giuseppe Zanolla, al punto da spendere una notevolissima cifra per l'acquisto, grazie al quale passeranno poi alla Città di Trieste con la villa e tutta la sua collezione mediante il legato di Paolina e Anna Segrè Sartorio.<sup>7</sup>

Questa educazione al bello si diffonde rapidamente nel tessuto sociale dell'alta borghesia e della nobiltà locale portando alla costituzione di importanti nuclei di opere sia antiche sia contemporanee che confluiranno in molti casi nelle istituzioni pubbliche, musei e gallerie, destinate alla fruizione di tutti. Accanto alla residenza, creata dall'architetto di fama e decorata dai migliori artigiani, le opere raccolte diventano esternazione del potere, ma anche della forza di rappresentazione nella società imprenditoriale. Contestualmente si sviluppano forme di mecenatismo e di filantropia destinate a conservare nel tempo la memoria del benefattore.

La nuova 'Società di Belle Arti' che nasce alla fine degli anni Sessanta, raccolti 524 soci, inaugura il 16 maggio 1870 la sua prima esposizione con 274 dipinti e 12 sculture provenienti da ogni regione d'Italia e dell'Impero.<sup>8</sup>

<sup>5</sup> Massimiliano e l'esotismo; per il gusto dell'Arciduca cfr. *L'arte di Massimiliano d'Asburgo* 2013.

<sup>6</sup> Pasquale Revoltella 1996; *Il Museo Revoltella* 2004.

<sup>7</sup> I Sartorio 1999; RESCINITI 2011.

<sup>8</sup> DE GRASSI 2010; DE GRASSI 2011b.

Chiusi i battenti poco dopo il 1880, l'associazione fu presto succeduta dal Circolo Artistico di Trieste, votato dagli artisti stessi all'aspetto creativo ma influente anche per il collezionismo, i cui primi presidente e vicepresidente furono i pittori Giuseppe Lorenzo Gatteri e Eugenio Scomparini: la sua prima esposizione fu presentata nel 1890.<sup>9</sup> Non c'è bisogno di dire che, fra le mille esposizioni triestine, la più rappresentativa è però la sala che la Biennale di Venezia dedica a Trieste nel 1910.<sup>10</sup>

Emergono in questo vivace mondo collezionistico, luogo ideale per intenditori e amatori, ed espressione del nuovo capitalismo ottocentesco, tutti coloro che daranno vita, con le loro donazioni, ai civici musei cittadini. Un tessuto dalla trama fitta i cui protagonisti solo in anni recenti sono stati oggetto di studi e di ricerche, che hanno evidenziato la ricchezza delle opere raccolte e il gusto dei conoscitori e collezionisti, ma anche il destino, spesso non felice, che ha visto in molti casi la dispersione dei beni o la perdita, se non di capolavori, ma certamente di grandi patrimoni, mai recuperati, che davano per se stessi la più fulgida immagine della città.

In questo contesto accanto alle famiglie e agli intenditori, si affiancano le raccolte degli istituti di credito, quale ad esempio la Cassa di Risparmio di Trieste o le case di assicurazioni, come le Generali o il Lloyd Adriatico, che acquistano con il primo fine di valorizzare la produzione locale di livello nello spirito della conservazione dei valori del territorio nonché gli istituti pubblici per arricchire le raccolte ricevute in dono o crearne di nuove.<sup>11</sup>

<sup>9</sup> FASOLATO 1995. Sintomatico di questo momento il *Catalogo dei quadri antichi e moderni e degli oggetti d'arte* di Luigi Franellich: cfr. FRANELLICH 1885; cfr. MAGANI 1997. Cfr. inoltre LUCCHESI 1997; FABRO 2004; SCOPAS SOMMER 2015.

<sup>10</sup> DE GRASSI 2011a.

<sup>11</sup> MAGANI 2001; DE GRASSI 2015.



## I DISEGNI DI GIAMBATTISTA TIEPOLO. STORIA DI UNA COLLEZIONE<sup>1</sup>



el 1910 entrò al Civico Museo Storia ed Arte di Trieste l'eccezionale collezione di 254 disegni di Giambattista Tiepolo, appartenuta al barone Giuseppe Sartorio.<sup>2</sup>

Questa può essere annoverata tra le più importanti nell'ambito del corpus grafico della pittura veneta del Settecento, sia per il considerevole numero di pezzi, sia perché, coprendo tutto l'arco cronologico dell'arte di Giambattista Tiepolo, si configura come un punto fermo per lo studio dell'opera del maestro.<sup>3</sup>

Giuseppe Sartorio, figlio di Pietro e nipote del di lui fratello Giovanni Guglielmo, entrambi baroni e grandi commercianti triestini originari di Sanremo, aveva potuto scegliere una vita d'agi, all'insegna di battute di caccia e di pesca; la notevole agiatezza economica gli permise soprattutto di soddisfare quell'autentica e colta passione per l'arte, derivatagli dalla madre Giuseppina e dal nonno Carlo d'Ottavio Fontana, che lo vedeva impegnato in acquisti di reperti d'arte antica, dipinti, sculture ed arte applicata.<sup>4</sup>

Singolare è la storia di come venne in possesso di questa raccolta, sia per gli avvenimenti che caratterizzarono il suo acquisto, sia per le vicissitudini legate alla sua salvaguardia, perché in seguito allo scoppio della prima guerra mondiale, i disegni migrarono alla volta di Lubiana. Il racconto accurato, tramandato dalla penna di Carlo Wostry, pittore triestino, amico di Giuseppe, - autore dei ritratti della famiglia Sartorio e di molti altri dipinti tutt'ora presenti al Museo -, animatore del Circolo Artistico di Trieste, permette di ripercorrere le fasi del

reperimento di questi disegni<sup>5</sup>, mentre le carte d'archivio e la cronaca dell'epoca ricostruiscono le vicende storico-politiche ad essi legate.

Wostry narra come lo scultore Conti, visitando la bottega dell'antiquario Zanolla in viale xx Settembre, fortuitamente trovò in una casa piena di vecchie cartacce - comprata per pochi fiorini dallo Zanolla presso gli eredi Viviani<sup>6</sup> - tre disegni, che riconobbe essere di mano di Giambattista Tiepolo; prontamente, per pochi soldi, li acquistò e qualche giorno dopo, scovandone ancora, ne comprò un'altra ottantina. La notizia giunse a Giuseppe Sartorio, che, desideroso di possederli, inviò Wostry a trattare con Conti; ci riuscì sborsando mille fiorini e ancora molte altre migliaia per completare l'intera collezione. Sartorio comperava per donare un giorno alla sua città,<sup>7</sup> ma nel frattempo solo pochi intenditori erano invitati a vedere i suoi tesori. Sebbene geloso delle sue collezioni, alla mostra di Venezia, organizzata in occasione del bicentenario della nascita di Giambattista, Giuseppe Sartorio prestò quasi metà della raccolta.<sup>8</sup> In quella circostanza Pompeo Molmenti segnalò che [...] 'uno dei primi posti', tra le più importanti collezioni private di disegni presenti presso le Gallerie, spettava proprio a quella triestina.<sup>9</sup>

Nel 1910, alla morte di Giuseppe le sue eredi, la sorella Paolina e la nipote Anna, donarono i disegni a lui appartenuti (e altre collezioni di carattere archeologico e artistico) ai Civici Musei di Storia ed Arte, affinché divenissero oggetto di fruizione pubblica, assecondando così il desiderio del loro congiunto.<sup>10</sup> Tuttavia la città dovette aspettare molti anni prima di poterli vedere esposti: la sede civica museale non era ancora pronta ad ospitare i disegni e nel frattempo i pericoli che correavano le raccolte d'arte, in seguito allo scoppio della prima guerra mondiale, ne decretarono l'allontanamento da Trieste. I disegni partirono per Lubiana nel 1916 e rimpatriarono appena nel 1941.<sup>11</sup>

<sup>1</sup> Cfr. RESCINITI 2012.

<sup>2</sup> Tra le più importanti collezioni al mondo di disegni di Tiepolo, accanto a quella triestina, vanno annoverare quelle di Londra, Victoria and Albert Museum; Firenze, Museo Horne; Stoccarda, Staatsgalerie; Venezia, Museo Correr. La quasi totalità dei 254 disegni triestini viene assegnata a Giambattista Tiepolo, l'attribuzione ai figli Giandomenico e Lorenzo oscilla tra i due e i tre; cfr. VIGNI 1942 (II edizione riveduta e ampliata dall'autore VIGNI 1972); *Tiepolo. Ironia* 2004; *Il Settecento a Verona* 2011.

<sup>3</sup> Cfr. RIZZI 1988.

<sup>4</sup> Cfr. *I Sartorio* 1999.

<sup>5</sup> Cfr. WOSTRY 1934, pp. 145, 147-149, 200, 235-236. Erroneamente Georg Knox in *Tiepolo. Ironia* 2004, pp. 133, 135-136 data l'acquisto di Giuseppe Sartorio al 1898, anziché al 1893, seguito da Bernard Aikema in *Il Settecento a Verona* 2011, p. 186. Si precisa che Wostry scrisse quando i disegni si trovavano ancora a Lubiana: "[...] giunti a Lubiana, vi si arrestarono, né so per qual motivo e per quali complicate ragioni vi si trovino ancora" (cit., p. 148).

<sup>6</sup> Antonio Viviani (Bassano del Grappa 1797-1854).

<sup>7</sup> Cfr. *Il Piccolo*, Trieste, 4 agosto 1910.

<sup>8</sup> Cfr. VIGNI 1942, p. 19. Infatti diversi disegni recano il timbro della Direzione delle RR. Gallerie e Museo Archeologico di Venezia.

<sup>9</sup> Cfr. MOLMENTI 1909, pp. 221-222.

<sup>10</sup> Cfr. Civico Museo di Storia Patria, Trieste [d'ora in avanti CMSPTs], Archivio Sartorio, cartolare II, *Resoconto del 30 gennaio 1911 di Alberto Puschi al Consiglio Comunale*.

<sup>11</sup> Cfr. CMSPTs, Archivio Sartorio, cartolare II; Civici Musei di Storia ed Arte, Trieste Archivio, *Atti relativi al rientro dei disegni di Tiepolo*.

Come scrisse infatti, il 10 dicembre 1920, il direttore del Civico Museo di Storia ed Arte, Pietro Sticotti, al conte Antonio Noris, Commissario straordinario per la Città di Trieste, a causa dell'allarme che colpì le alte sfere governative austriache a Trieste, dopo la presa di Gorizia (9 agosto 1916), si era disposto il trasporto nell'interno della Monarchia di tutto quanto avesse di prezioso la città. In questo ordine furono incluse le collezioni del Museo triestino ove, il 18 agosto del 1916, si presentò il conservatore provinciale per il Litorale, Antonio Gnirs, dell'I.R. Commissione Centrale di Vienna preposta alla tutela dei monumenti d'arte e di storia, con sede a Lubiana. Dopo lunghe trattative, che videro gran parte del materiale triestino risparmiato all'esodo, Sticotti dovette cedere i disegni di Tiepolo: "[...] I disegni, riuniti in numero progressivo tra due cartoni, furono involti in una coperta di carta, munita di sigilli del Museo di Trieste [...]". Partirono lo stesso giorno con un'automobile militare diretti a Lubiana, ove, completato l'imballaggio, avrebbero dovuto continuare alla volta di Vienna per essere ricoverati al Museo di corte (K.K. Kunsthistorisches Hofmuseum). Invece furono chiusi in una cassa, sigillata dallo stesso Gnirs, che rimase depositata al Museo Provinciale Rudolfinum di Carniola (Kranjski deželni muzej Rudolfinum) di Lubiana, diretto da Josip Mantuani. Nei primi giorni di novembre del 1918, subito dopo il passaggio di Trieste all'Italia, la direzione del Museo consegnò a Ugo Ojetti, all'epoca maggiore dell'esercito, una copia della dichiarazione di deposito rilasciata nel 1916 da Gnirs, affinché i disegni fossero riportati a Trieste, ma ciò non avvenne. Sebbene il direttore Mantuani non ponesse ostacoli, ve ne erano altri a livello diplomatico che riguardavano la situazione del nuovo Regno dei Serbi, Croati e Sloveni.<sup>12</sup>

Negli anni Trenta del '900, il direttore del Museo triestino, Sticotti si adoperò per risolvere quella che viene definita una 'dolorosissima questione', come si evince dalla voluminosa corrispondenza tra Trieste e Roma,<sup>13</sup> mentre Anna Sartorio e il marito Salvatore Segrè Sartorio, non lasciarono nulla d'intentato, affinché la città potesse riavere ciò che le spettava.<sup>14</sup>

<sup>12</sup> Cfr. CMSPTs, Archivio Sartorio, cartolare II, *Lettera di Pietro a Sticotti al conte Antonio Noris, 10 dicembre 1920*. Nella lettera di quattro pagine firmata Sticotti si legge che l'impossibilità della restituzione dei disegni (191 e non l'intera collezione di 254 fogli come la consideriamo noi oggi) era dovuta alla clausola dell'articolo I del cosiddetto "Trattato tra nuovo stati", firmata da tutte le potenze, ma non dalla Jugoslavia; la clausola prevedeva che "gli Stati cessionari del territorio austro-ungarico" erano obbligati a scambiarsi reciprocamente tutti gli oggetti loro appartenenti che durante la guerra "furono sbalzati dall'uno all'altro dei territori stessi".

<sup>13</sup> Cfr. CMSPTs, Archivio Sartorio regesto, p. I.

<sup>14</sup> Il 22 aprile 1925, era stata inaugurata, alla presenza di autorità e di una folla di cittadini, la nuova sede del Civico Museo di Storia ed Arte, in piazza della Cattedrale, ove le raccolte più cospicue provenivano dal dono Sartorio del 1910; in un articolo, che occupa un'intera pagina di giornale sotto il titolo *All'ombra di S. Giusto*, si menzionò l'assenza dei "mirabili disegni del Tiepolo che da assicurazioni avute dal Ministero degli Esteri è sperabile sieno quanto prima restituiti" (*Il Piccolo della Sera di Trieste*, 22 aprile 1925, p. II).

Numerose le petizioni inviate alle più alte autorità in carica, come a Benito Mussolini, il primo al quale Anna Sartorio si rivolse con una lettera del 23 ottobre 1937<sup>15</sup>; mentre il di lei marito, il conte Salvatore Segrè, scrisse il 25 gennaio 1938 al Ministro degli Affari esteri, Galeazzo Ciano, raccomandandogli "[...] ora che siamo in ottime relazioni con la Jugoslavia" di far tornare in patria gli schizzi di Tiepolo.<sup>16</sup> Di pochi giorni dopo (29 gennaio 1938) è la risposta del ministro a Segrè, nella quale lo rassicura su alcuni passi da lui compiuti a favore della causa.<sup>17</sup> Tuttavia, mesi dopo non vi è ancora nulla di fatto, come si evince da una lettera (30 aprile 1938) di Segrè all'amico, il noto pittore e restauratore, Giannino Marchig; chiaramente amareggiato, il conte sottolinea nel testo alcune singole parole che rafforzano il suo cruccio: "[...] per le Vie gerarchiche le cose vanno all'infinito. Mi pare che la cosa è la più semplice del mondo. Una famiglia triestina, oltre a parecchie sale di oggetti artistici, ha donato al Comune, anzi al Museo di Storia ed arte di Trieste questi preziosi disegni. Ora che siamo in ottime relazioni con il Regno Jugoslavo, si chiede che le casse [...] ritornino al proprietario, che è il Museo non la famiglia Sartorio".<sup>18</sup>

Datata 17 febbraio 1940 è una lettera dal tono assolutamente confidenziale di Segrè al Ministro dell'Educazione Giuseppe Bottai, cui si rivolge chiamandolo 'Cara Eccellenza' e usando il 'tu'; in essa Segrè lo ringrazia di aver accettato di incontrarlo a Trieste per discutere non di questioni personali, bensì 'di una pratica di alto interesse Nazionale'.<sup>19</sup>

Nel dicembre del 1940, il Ministero dell'Educazione Nazionale mette al corrente della questione il Soprintendente ai Monumenti e Gallerie di Trieste, Fausto Franco, che, riservandosi di agire presso Galeazzo Ciano, ha nel frattempo inoltrato la lettera al Direttore Generale delle Arti.<sup>20</sup>

<sup>15</sup> Cfr. CMSPTs, Archivio Sartorio, cartolare II, *Lettera del Capo di Gabinetto della Presidenza del Consiglio dei Ministri Bellazzi a Salvatore Segrè, Roma, 6 novembre 1937*: Bellazzi comunica di aver segnalato al Ministero degli Affari Esteri l'istanza diretta al Duce.

<sup>16</sup> Cfr. CMSPTs, Archivio Sartorio, cartolare II, *Lettera di Salvatore Segrè al Ministro degli Esteri Galeazzo Ciano, Trieste, 25 gennaio 1938*. Nella lettera Segrè fa riferimento a 192 disegni, mentre Sticotti nel 1920 parla di 191 (cfr. nota 9).

<sup>17</sup> Cfr. CMSPTs, Archivio Sartorio, cartolare II, *Lettera di Galeazzo Ciano a Salvatore Segrè, Roma, 29 gennaio 1938*.

<sup>18</sup> Cfr. CMSPTs, Archivio Sartorio, cartolare II, *Lettera di Salvatore Segrè a Giannino Marchig, Trieste, 30 aprile 1938*. La carta da lettere riporta impresso lo stemma del Senato del Regno, in quanto Salvatore Segrè era stato nominato Senatore nel 1934. Cfr. RESCINUTI 2010, pp. 61-118 (p. 117, nota 225).

<sup>19</sup> Cfr. CMSPTs, Archivio Sartorio, cartolare II, *Lettera di Salvatore Segrè a Giuseppe Bottai, Trieste, 17 febbraio 1940*.

<sup>20</sup> Cfr. CMSPTs, Archivio Sartorio, cartolare II, *Lettera di C. Collalto, capo di gabinetto del Ministero dell'Educazione Nazionale, a Fausto Franco, Roma, 13 dicembre 1940*.

La cassa con i disegni sta entrando nel Civico Museo di Storia ed Arte in piazza della Cattedrale a Trieste.



La cassa mentre viene aperta.



Il soprintendente Fausto Franco (con gli occhiali) osserva alcuni disegni.

Promesse e parole rassicuranti non sortirono alcun effetto. Solo con l'occupazione di Lubiana e la sua annessione all'Italia, nel 1941, la vicenda si sbloccò e i disegni poterono rientrare.<sup>21</sup> Il Soprintendente Fausto Franco si recò a Lubiana e in qualità di funzionario del Ministero agì con autorevolezza. Reperì la cassa, che da ventiquattro anni giaceva in un deposito, e il 21 giugno 1941 la riportò a Trieste su un autocarro dell'esercito scortato da ufficiali, soldati e tre delegati di Lubiana. Dopo un primo passaggio presso la Soprintendenza, la cassa venne portata nel Museo per constatarne il contenuto alla presenza del notaio del Comune, mentre la consegna ufficiale avvenne nel palazzo municipale il 23 giugno 1941 con un ricevimento in onore del Sindaco e della delegazione di Lubiana.<sup>22</sup> In quell'occasione un'autentica folla di cittadini ne chiese la visione e i disegni rimasero esposti per due settimane.<sup>23</sup>

<sup>21</sup> Lubiana veniva a cadere sotto la giurisdizione del Ministero dell'Istruzione e di conseguenza la Soprintendenza poté intraprendere il recupero della preziosa collezione.

<sup>22</sup> Cfr. CMSPTs, Archivio Sartorio, cartolare 11, *Invito del podestà di Trieste a Salvatore Segrè Sartorio*.

<sup>23</sup> Cfr. Grazia Bravar in RIZZI 1988, pp. 11-12. Tra la folla il noto storico dell'arte Giulio Carlo Argan, all'epoca funzionario della Direzione Generale delle Belle Arti.

Tuttavia, la vicenda dei disegni non era ancora conclusa: nel 1943 a Trieste la situazione politica dettata dalla guerra vedeva di nuovo urgente proteggere il patrimonio artistico della Regione. La necessità dello sgombero, quale salvaguardia, fu profondamente sentita dal soprintendente Franco, in particolare nei confronti dei disegni di Tiepolo, da lui stesso recuperati a Lubiana appena l'anno prima. Vennero divisi in due *tranches*, l'una da sistemare nei sotterranei del Museo, l'altra in una cassaforte blindata del palazzo municipale di Trieste.<sup>24</sup>

Nel settembre 1942 vide la luce l'autorevole volume sui disegni di Giorgio Vigni, corredato da fotografie esemplari di Giacomo Sterle: l'autore, nel saggio che precede il catalogo, esordisce lamentando la poca attenzione data sino a quel momento alla raccolta triestina dagli studiosi: l'unica eccezione era stato il noto studioso goriziano Antonio Morassi, il solo che ne avesse scritto con coscienza critica in un articolo del 27 settembre 1941 su *Il Corriere della Sera*.<sup>25</sup>

<sup>24</sup> MAGANI 2005, pp. 31-39 (p. 31, p. 37, nota 5).

<sup>25</sup> Cfr. VIGNI 1942, p. 19.



Autorità riunite in una sala del Municipio.

Negli anni, i disegni sono stati richiesti e sono apparsi a diverse mostre, corredate da autorevoli cataloghi, sia in Italia che all'estero in occasioni di celebrazioni su Giambattista Tiepolo o su altri illustri maestri a lui correlati.<sup>26</sup>

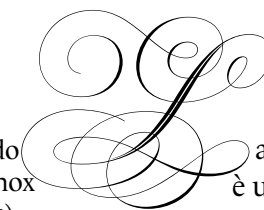
Oggi sono esposti a rotazione in due sale al secondo piano del Museo Sartorio; queste, inaugurate il 5 dicembre 1998, sono provviste di vetrine e cassettiere climatizzate e illuminate nel rispetto degli attuali parametri conservativi.<sup>27</sup>

<sup>26</sup> Si rammentano alcune: *Tiepolo. Ironia* 2004; *KNOX* 2008; *Il Settecento a Verona* 2011; *I colori della seduzione* 2012; *Tiepolo nero* 2012.

<sup>27</sup> Tra il 1995 e il 1998 i disegni sono stati tutti restaurati con diversi tipi di finanziamento - generosamente offerti da Innerweel Trieste e Rotary Nord Trieste - dalla ditta "Centro Studi e Restauro" di Gorizia, sotto la supervisione della Soprintendenza per i beni storici, artistici ed etnoantropologici del Friuli Venezia Giulia. I disegni presentavano in particolare macchie di varia natura (*gore* e *foxing*), residui di collanti, acidità di alcuni inchiostri che in qualche caso ha dato origine a perforazione di supporto cartaceo con conseguente perdita del segno. Inoltre una parte dei disegni era incollata sia su cartoni moderni, sia su carte antiche. L'intervento di restauro è stato rivolto principalmente all'attenuazione delle macchie, all'asportazione dei residui di colle e pellicole adesive poste soprattutto sul verso dei disegni e alla neutralizzazione dell'acidità degli inchiostri presenti.

GIORGIO MARINI

## GIAMBATTISTA TIEPOLO, O IL DISEGNO COME LUCE



Ricordando  
George Knox  
(1922-2015)

*Solamente questo  
vogliamo noi che  
ci basti, che il  
disegno sia  
come un vivo lume  
di bello ingegno e  
che egli sia di tanta  
forza  
e così necessario  
all'universale  
che colui che n'è  
intieramente privo,  
sia quasi che un  
cieco.*

GIOVAMBATTISTA  
ARMENINI,  
*De' veri precetti  
della pittura*, 1587

a sostanziale autonomia del linguaggio artistico della grafica veneta è una realtà ormai talmente assestata nella storiografia da aver assunto quasi i contorni del luogo comune. La polemica cinquecentesca, nata con Giorgio Vasari e con la critica di matrice toscana, sulla superiorità del disegno, inteso come espressione lineare dei valori plastici, rispetto al colore, ritenuto invece a Venezia il fondamento della buona pittura, inizia però a stemperarsi all'inizio del Seicento, mettendo in evidenza anche gli aspetti positivi di questa diversità, che si traduce nella marcata tendenza al disegno pittorico, rapido e improvviso della scuola veneta. E questo era inteso spesso come fatto indipendente, sul piano creativo, dal suo significato puramente funzionale o immediatamente progettuale.<sup>1</sup>

Ne deriva un prevalere del colore sulla forma delineata che si esplica in linguaggi nuovi e differenziati, non sempre direttamente collegabili alla tradizione dei grandi maestri del secolo precedente, come Tiziano, Bassano, Veronese o Tintoretto. L'eredità grafica di quei maestri, così come venne elaborata dalla generazione tardomanierista all'interno delle loro botteghe, venne poi raccolta in misura esemplare da Jacopo Palma il Giovane, disegnatore assai prolifico e impegnato a sostenere quella funzione didattica del disegno attraverso una fitta produzione grafica, documentata oggi da numerosi taccuini. Ma è soprattutto tra gli artisti del Settecento che gli aspetti diversi di questo processo vengono a maturazione al livello più compiuto. E tra questi ha senz'altro una posizione centrale la figura di Giovanni Battista Tiepolo, l'artista per cui, più di ogni altro, la pratica del disegno non fu che la traduzione incessante del fluire del proprio pensiero creativo in virtù di una tecnica perfetta, in cui si rifletteva la luminosa chiarezza della sua concezione spaziale, aperta e solare.

Per lui un felice destino ha voluto che si conservassero alcune migliaia di fogli, fitti di schizzi dal tratto vertiginoso, in grado di documentarci un processo creativo istintivo e fulmineo, espressione di un vitalismo del gesto che asseconda e quasi sembra precedere l'idea. Tra i suoi contemporanei, già Vincenzo Da Canal - che nel 1732 tratta dell'arte di Tiepolo in una sua biografia di Gregorio Lazzarini - vi riconosceva l'irruenza espressiva di un artista 'tutto spirito e foco', con una maniera tanto 'spedita e

<sup>1</sup> Su queste problematiche, ampiamente dibattute nella storiografia, si rimanda ai più recenti contributi di FAIETTI 2015, e WHISTLER 2016.

risoluta<sup>2</sup> da caratterizzare tutta la sua produzione. Meglio che per ogni altro artista del Settecento veneto, quindi, l'esame dei disegni di Tiepolo, nelle loro diverse tipologie tecniche e formali, intese come l'esito di un'elaborazione concettuale e insieme come pratica operativa, ci permette di seguire lo sviluppo inventivo della sua arte e intravedere la 'meccanica interna' del suo svolgersi. Capire le dinamiche profonde di questa produzione ci aiuta anche a comprendere il funzionamento dei congegni che consentono il passaggio dall'idea interiore alla realizzazione definitiva, muovendo senza sosta tra i registri dell'invenzione, della ripresa compositiva e della sua sempre originale variazione.

Certamente la 'lettura' di un disegno è difficile quanto quella di un quadro, anche se i mezzi espressivi dell'artista sono ridotti, o forse esattamente per questo. E infatti si è detto che "proprio la capacità di Tiepolo di realizzare con la modestia di mezzi - linea, macchia acquerellata, tocco di biacca - la ricchezza di immagini della sua fantasia, alimenta di continuo la nostra ammirazione per la creatività dell'artista". Così, "per un pittore che è considerato uno dei più grandi coloristi di una tradizione fondata sul mezzo cromatico, la capacità di darci un'emozione profonda col disegno puro ci aiuta a cogliere un essenziale elemento del suo linguaggio: la sensibilità per la luce, il gioco fondamentale della luce e dell'ombra, sempre più leggera e trasparente".<sup>3</sup> Il voler concentrare in questa occasione sul disegno nella produzione di Tiepolo intende quindi evidenziarne la capacità di tradurre un vocabolario tecnico di sostanziale semplicità in un linguaggio ricchissimo sotto il profilo dello stile e delle sue varie declinazioni, che mutano in ragione delle loro funzionalità. Così, i suoi disegni si caratterizzano soprattutto per la sensibilità per una luce solare, per le trasparenze delle velature diluite d'inchiostri, per i forti contrasti d'ombra ottenuti con pigmenti marcati sulle carte bianchissime, o talvolta colorate. E tutto questo avveniva grazie a una fertilità inventiva e un virtuosismo che segnano un autentico punto di svolta nell'arte europea.

Giambattista era nato a Venezia nel 1696 e aveva iniziato a frequentarvi gli studi di pittura già nel primo decennio del Settecento, prima sotto la guida di Gregorio Lazzarini e quindi a contatto con Piazzetta e Bencovich, subendo anche l'influenza del 'chiarismo' di Sebastiano Ricci. Attraverso la pittura di Sebastiano recuperò inoltre la lezione di Paolo Veronese, che riuscì a tradurre con sensibilità rococò. Iscritto alla Frangia dei pittori veneziani dal 1717, già nei primi anni Venti conquistò una posizione di maestro indipendente, con un'attività pittorica di vasta scala. Realizzata prevalentemente ad affresco, con soluzioni compositive fortemente scenografiche, questa produzione gli consentì di ereditare il ruolo d'indiscusso

<sup>2</sup> DA CANAL 1809, p. xxxii.

<sup>3</sup> Cfr. PALLUCCHINI 1971, p. 13.



Giambattista Tiepolo,  
*Sacra famiglia con San  
Giovannino*, Trieste, Civico  
Museo Sartorio, inv. 1860a

caposcuola dei grandi decoratori veneziani. Con gli affreschi per la chiesa degli Scalzi e per palazzo Sandi a Venezia, nel 1724-1725 Tiepolo rivela uno stile pienamente personale, che raggiunse espressione ancora più matura nella decorazione del palazzo arcivescovile di Udine, realizzata allo scadere del terzo decennio. Come Sebastiano Ricci, anche Tiepolo si spostò frequentemente, richiamato da prestigiose committenze a Milano, a Verona, a Vicenza, a Montecchio Maggiore e anche a Würzburg, dove decorò la residenza del principe vescovo in un'impresa pittorica che resta uno degli esiti più affascinanti del rococò europeo. Rientrato a Venezia alla fine del 1753, Giambattista realizzò altri cicli di affreschi e fu chiamato a lavorare in villa Pisani a Strà, nel 1761, e quindi nel palazzo Reale di Madrid, dove si trasferì con i figli nel 1762 per rimanervi fino alla morte improvvisa, nel 1770.

Tale intensissima produzione ad affresco, sostenuta da un'ampia bottega, venne preparata dal maestro con splendidi bozzetti e migliaia di disegni, dove è spesso assai difficile distinguere la mano dei diversi assistenti. Ma il rapporto tra il disegno e il dipinto, che per molti artisti è abbastanza rigoroso, lo è piuttosto raramente per Tiepolo, che muta continuamente soluzioni formali anche nell'ultimo passaggio dal modello al dipinto definitivo. In questo modo "la sua attività disegnativa ha scopi vari, anche se complementari, in relazione alla realizzazione pittorica, cioè i suoi primi esercizi grafici non hanno soltanto come meta la fissazione della prima immagine fantastica, ma sono continuo esercizio per un possesso empirico della realtà, ed esercitazione instancabile della mano perché obbedisca docilmente all'impulso della fantasia".<sup>4</sup>

Quello del disegno tiepolesco è dunque un percorso che, per essere compreso, richiede di essere decodificato - per quanto è possibile - in cerca dei significati, delle destinazioni e dei processi che ne hanno guidato l'esecuzione. E l'individuazione di tali dinamiche deve necessariamente tener conto di quel "certo destino o, se si vuole, una certa vocazione formale" che le materie stesse comportano, come bene ha inteso Henri Focillon a proposito della *Vie des formes*.<sup>5</sup> C'è quindi un innegabile rapporto tra le destinazioni dei fogli, le tecniche usate per le diverse finalità e lo stile grafico che ne risulta. Rispetto a tali caratteri, i disegni di Tiepolo si possono dividere in due grandi categorie: quelli su carta bianca, solitamente realizzati a penna e inchiostro, chiaroscurati con pigmenti diluiti stesi rapidamente col pennello, spesso su una prima traccia a pietra nera o rossa, e quelli su carte colorate azzurre, normalmente a gesso nero o rosso, con rilievi luminosi in bianco. Questi ultimi, per la maggior parte 'disegni di lavoro' con studi accademici o particolari di singole figure da trasporre nei dipinti, sono databili tra il 1740 e il 1760, e vengono oggi ritenuti per lo più opera dei figli o degli allievi.

Gli studi degli ultimi decenni - tra cui restano fondamentali innanzitutto quelli di George Knox - hanno cercato non a caso una definizione più precisa dello sviluppo dello stile tiepolesco sul versante del disegno, nel tentativo di distinguere il ruolo di Giambattista da quello dei suoi numerosi allievi, per primi i figli Giandomenico e Lorenzo, ma anche altri, altrettanto dotati, come il bergamasco Giovanni Raggi o il veronese Francesco Lorenzi. Il principale significato di questa produzione, nelle dinamiche interne a un'articolata bottega come quella tiepolesca, si precisa quindi come quello di un prezioso campionario di idee compositive, continuamente rielaborate e pronte per essere impiegate come modelli da adattare alle più diverse situazioni inventive. Tale metodo operativo, che procede

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 8.

<sup>5</sup> FOCILLON 1987, p. 52.

per combinazione di elementi, seriali ma variati e riformulati senza posa - di cui appunto la scelta dei disegni qui in mostra vuole dar conto - è stato del resto già efficacemente descritto: "Nel corso degli anni, Tiepolo ricompose il mondo in una sequenza di figure, di gesti, di angolazioni. Sequenza immensa, ma ben circoscritta: circa quattromila disegni in parte sistematicamente divisi, come soldati pronti a essere gettati in campo. Combinando quelle figure, quei gesti, quelle angolazioni, sapeva di poter soddisfare qualsiasi nuova commissione, sacra o profana. Che fosse una confraternita religiosa o una famiglia aristocratica o il re di Spagna o la zarina a chiamarlo, non faceva molta differenza. [...] Tiepolo aveva predisposto un magazzino teatrale che riproduceva la continuità del mondo segmentandola in serie di moduli figurati, che poi si mescolavano e ritrovavano una continuità, spesso su soffitti di chiese e palazzi - o su pareti di ville. Certo, il segreto di quel repertorio rimaneva un segreto di famiglia, limitato al padre e a due dei suoi figli. Ma fra loro operava senza ostacoli".<sup>6</sup>



Giambattista Tiepolo,  
*Adorazione dei pastori*,  
Trieste, Civico Museo  
Sartorio, inv. 1888

Tuttavia, nel *corpus* grafico tiepolesco non troveremo solo le 'prime idee' dalle fulminanti sintesi segniche, gli studi delle diverse possibili disposizioni di un'immagine, appunti o 'ricordi' a documentazione della produzione dipinta, poiché altre volte il disegno diventa per l'artista anche un esercizio privato, autonomo, e indipendente dalla pratica sperimentale. Così, accanto a fogli dichiaratamente preparatori e progettuali, troviamo tutta una serie di disegni condotti con una finitezza tecnica molto particolare, anche se talvolta volutamente non terminati, come nel caso

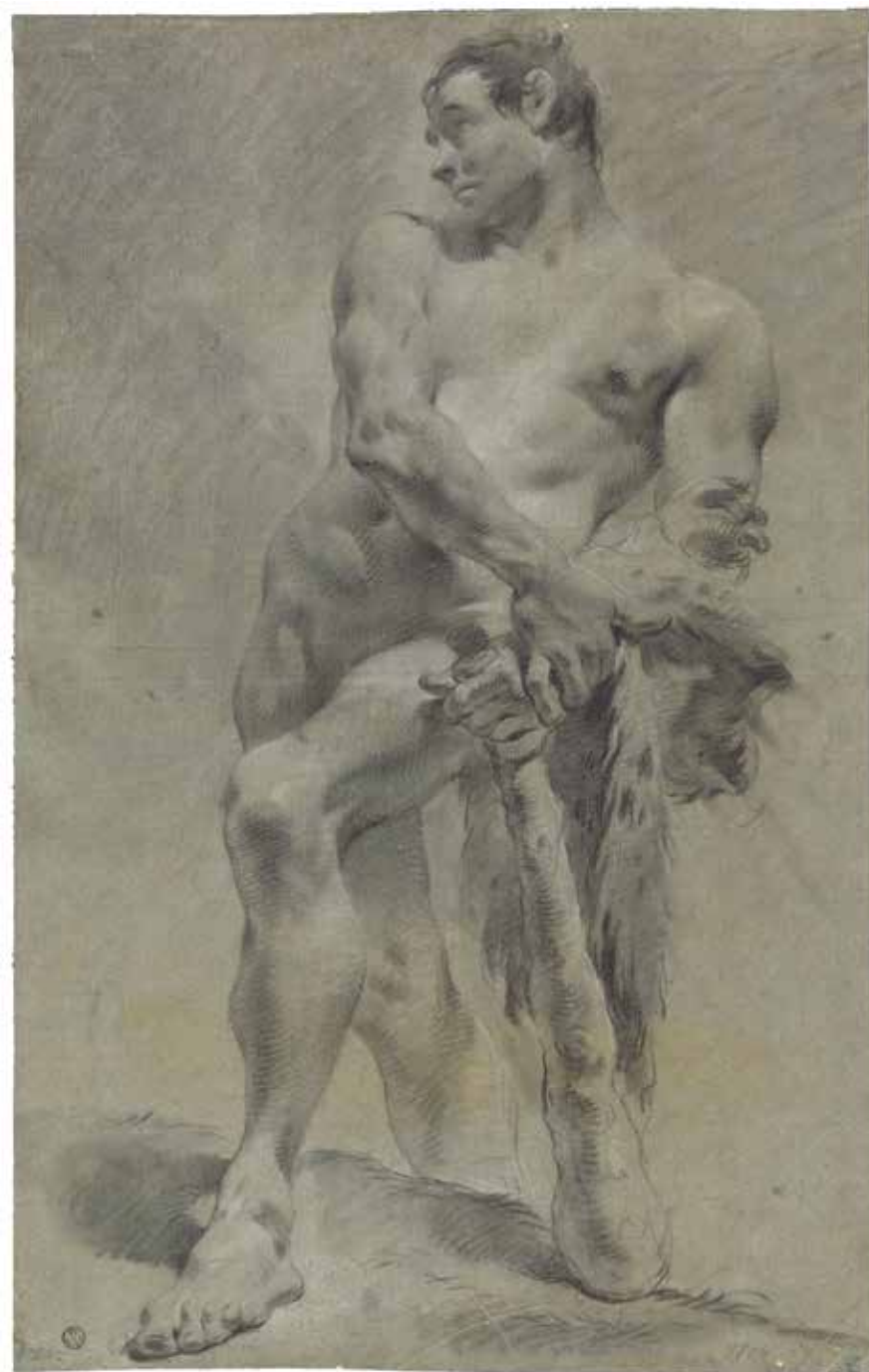
della *Adorazione dei pastori* dei Musei Civici di Trieste,<sup>7</sup> e concepiti verosimilmente per un mercato di specifici collezionisti e amatori. Nella loro fresca indeterminatezza, peraltro, molti di questi ci dimostrano come tale distinzione funzionale resti, nel suo caso, quasi sempre sfuocata, per l'accavallarsi continuo di modi e significati operativi.

In relazione alle tipologie tecniche del vasto catalogo grafico tiepolesco, esse ripercorrono la gamma espressiva dei maggiori disegnatori del suo tempo. Si riscontrano pertanto i pigmenti di natura minerale

<sup>6</sup> CALASSO 2006, p. 94.

<sup>7</sup> Inv. 1888, cfr. VIGNI 1942; 2<sup>a</sup> ed riveduta e ampliata dall'autore VIGNI 1972, n. 5, p. 53; RIZZI 1988, p. 42, n. 2.

Giambattista Tiepolo,  
*Nudo maschile come  
Ercole*, Firenze, Gallerie  
degli Uffizi, Gabinetto dei  
Disegni e delle Stampe,  
inv. 7804S



(le cosiddette pietre nere o rosse), la grafite o matite dal segno grigio leggero, il gessetto bianco, il carboncino, la penna d'oca con l'inchiostro bruno ferro-gallico (in origine di un nero caldo, ma tendente a virare nel tempo al color ruggine), il bistro (grigio-nero, a base di fuliggine diluita), e ancora le soluzioni acquose del bistro, o più di rado il nero di seppia, e la biacca (carbonato basico di piombo) per le lumeggiature. Se però non è sempre



Bottega di Giambattista  
Tiepolo, *Figura allegorica  
con tre figure sullo  
sfondo*, Firenze, Civico  
Museo Stefano Bardini

agevole individuare l'esatta natura dei pigmenti, più semplice è l'esame dei supporti: la carta tinta azzurra o cilestrina dalla grana grossa, usata a Venezia già dal Cinquecento, e adottata soprattutto per i disegni a pietra nera o rossa, e la carta leggera bianca, dalla vergellatura fitta o quella più consistente, di un colore avorio.

Il percorso stilistico di Tiepolo nel campo del disegno non è agevole da ricostruire nei suoi esordi, mancando prove precise che documentino l'apprendistato presso Gregorio Lazzarini. Ma certamente i confronti più convincenti entro il 1720 si orientano verso il naturalismo drammatico di Benovich e di Piazzetta, tradotto graficamente in termini di forzato plasticismo. Un foglio poco noto delle collezioni degli Uffizi, con un *Nudo maschile come Ercole*, è un tipico disegno dal vivo, in voga in quegli anni a Venezia nell'ambito della cultura piazzettesca della nascente Accademia. In esso il luminismo definisce le forme e le strutture anatomiche, graduandole con sottili modulazioni tonali.<sup>8</sup> Nella seconda metà del terzo decennio Giambattista attua poi una svolta fondamentale nella propria concezione formale, schiarendo il cromatismo, studiando gli effetti luminosi delle forme all'aperto, alla luce del sole, secondo il percorso di tutta la pittura veneziana contemporanea. L'evoluzione dello stile di Tiepolo disegnatore si può però apprezzare pienamente solo a partire dagli anni Trenta del secolo, quando era già intorno ai quarant'anni. Il suo tipico uso della penna associata a inchiostro diluito emerge per la prima volta in una serie di studi per il ciclo di affreschi della villa Loschi Zileri Dal Verme a Biron di Monteviale, presso Vicenza, realizzati nel 1734<sup>9</sup>. Divisi oggi in maggior parte tra i Musei Civici di Trieste e il Victoria and Albert Museum di Londra, essi mostrano una grafia libera e vivace, in confronto a cui gli affreschi stessi non sembrano avere altrettanta freschezza. Infatti, «nel solco dell'esempio di Paolo Veronese, i ritmi lineari si fanno qui più eleganti e musicali, con decise profilature di luce, con un grado di rifinitura pressoché omogeneo tra i diversi fogli, caratterizzato da un tratto rapido e sommario ma certamente più preciso delle 'prime idee', mentre le ombre sono ottenute con contorni netti e con scarse variazioni tonali. Interessante è il caso della nutrita serie di figure allegoriche, in numerosi disegni a penna e leggeri inchiostri diluiti, oggi divisi tra musei italiani e stranieri, che declinano delle variazioni sul tema della 'finta statua' destinate alla decorazione a monocromo negli affreschi sullo scalone della villa»<sup>10</sup>. Anche in questo caso le diverse soluzioni formali costituiscono una sorta di repertorio figurativo passibile di svariati utilizzi, a iniziare dall'esercizio della copia nell'ambito della bottega. Sono noti infatti numerosi fogli che replicano o semplificano i prototipi di Giambattista, in gran parte oggi

<sup>8</sup> Inv. 7804S, cfr. Catherine Whistler, in *Drawing in Venice* 2015, p. 183, n. 94.

<sup>9</sup> Per i disegni relativi a questo ciclo si veda da ultimo DELORENZI 2016, pp. 75-94.

<sup>10</sup> MARINI 2014, pp. 32-33.



Giambattista Tiepolo, *Le sante Caterina, Rosa e Agnese con il Bambino*, Trieste, Civico Museo Sartorio, inv. 1997

go ritenuto che egli lavorasse alle sue decorazioni a fresco senza l'ausilio di cartoni, ma solo con una varietà di dettagli figurativi e studi anatomici. Indagini tecniche hanno invece provato come l'artista trasferisse le sue composizioni tramite cartoni a grandezza naturale, che per forza di cose andarono perduti nel processo stesso del loro utilizzo tramite incisione sull'intonaco.<sup>12</sup> Così come la sorprendente sicurezza della pennellata o la maestria nell'uso di un vocabolario figurativo efficacissimo ha alimentato l'idea che egli concepisse l'impostazione illusionistica dei propri soffitti in bozzetti a olio, pensati direttamente sulla tela e solo in seguito studiati in disegni di dettaglio.<sup>13</sup> Ma alcuni rari fogli superstiti, dal tratto ridotto quasi a veloci scarabocchi a penna e inchiostro, come ci presenta ad esempio il disegno della collezione triestina con *Le sante Caterina, Rosa e Agnese con il Bambino*, rielaborazione del tema della pala per la chiesa dei Gesuati a Venezia,<sup>14</sup> ci rivelano come la progettazione iniziasse già sulla carta, cercando gli equilibri tra chiari e scuri in un groviglio di masse ancora

<sup>11</sup> Per i disegni acquistati nel 1903 da Herbert Percy Horne, e oggi conservati a Firenze, nel Museo della Fondazione che porta il suo nome, si veda da ultimo Tiepolo. *Disegni* 2016.

<sup>12</sup> Cfr. BONELLI, VACCARI 2009, pp. 77-105.

<sup>13</sup> Cfr. WHISTLER 2016, pp. 105-106.

<sup>14</sup> Inv. 1997, VIGNI 1972, pp. 81-83, nn. 152-152 bis; RIZZI 1988, n. 63, p. 164.

ai Musei Civici di Trieste, in derivazioni come quelle conservate al Museo Bardini di Firenze.

Intorno al 1740, in corrispondenza con gli affreschi eseguiti in Palazzo Clerici a Milano, lo stile grafico di Tiepolo evolve ancora più decisamente verso la chiarezza assoluta. In numerosi studi preparatori, oggi presso la Fondazione Museo Horne di Firenze, l'esaltazione della luce dimostra da un lato l'interesse di Giambattista per il segno di Rembrandt, e dall'altro la capacità di evocare le forme classiche attraverso un segno virtuosistico e vibrante che gradua le ombreggiature a punta di pennello.<sup>11</sup> A partire dagli anni Cinquanta, negli anni del soggiorno a Würzburg e delle decorazioni di ville, come quella dei conti vicentini Valmarana (1757), la grafia matura del disegno tiepolesco è caratterizzata piuttosto da un segno fluente, ondulato, rialzato da pochi tocchi d'ombra e sempre teso a una ricerca spasmodica della luce.

Per quanto riguarda poi il significato del disegno nel metodo di lavoro di Tiepolo, si è a lun-



Giambattista Tiepolo, *Saturno, Cerere e amorino sulle nubi*, Firenze, Fondazione Museo Horne, inv. 6304

Bottega di Giambattista Tiepolo, *Saturno, Cerere e amorino sulle nubi*, Vicenza, Musei Civici, inv. R240



informi. Del resto, la consolidata tradizione delle botteghe familiari d'arte a Venezia, da Tintoretto a Tiepolo, prevedeva un'intensa educazione degli allievi basata proprio sui modelli disegnati dei maestri, per essere in grado di seguire e replicarne la mano e lo stile. Così, ben consapevole del valore dei fogli paterni come fonte figurativa, Giandomenico Tiepolo iniziò a compilare degli album con disegni di Giambattista verosimilmente mentre questi era ancora in vita, forse poco prima della partenza della famiglia per Madrid. Anche in questo caso, gli studi di George Knox hanno consentito di ricostruire almeno in parte la storia e la pratica di riunire tali modelli in gruppi tematicamente omogenei, in album distinti i cui titoli sono già indicativi di una varietà di contenuti e di un elaborato metodo operativo: *Vari studi e pensieri*, *Sole figure vestite*, *Studi originali di pieghe copiate dal naturale*, *Sole figure per soffitti*, e altri ancora.<sup>15</sup> Nonostante la cura nella raccolta tipologica, ci devono essere state delle lacune nella serie di studi preparatori, e così come mancano quasi del tutto disegni degli anni giovanili ci restano pure pochi disegni per intere composizioni da riferire a Giambattista.<sup>16</sup> Ciò che emerge evidente è la tendenza a sviluppare all'interno della bottega la prassi di ripresa delle soluzioni compositive del maestro in sequenze quasi seriali, ancorché sempre genuinamente

<sup>15</sup> KNOX 1960; KNOX 1970.

<sup>16</sup> WHISTLER 2016, p. 130.





Giambattista Tiepolo,  
*San Pasquale Baylon*,  
Düsseldorf, Museum  
Kunstpallast,  
inv. K1989-12



Giambattista Tiepolo,  
*Martirio di Santa Eirosia*,  
Firenze, Gallerie degli  
Uffizi, Gabinetto dei  
Disegni e delle Stampe,  
inv. 7847S

inventive, come dimostrano gruppi assai simili di fogli conservati oggi in diverse raccolte.

La collezione oggi al Museo Civico Sartorio di Trieste, in gran parte proveniente in origine da un collezionista veneziano, parente del celebre conte Francesco Algarotti, amico e committente dei Tiepolo, raccoglie un gran numero di fogli che si adattano bene al criterio di scelta adottato per i volumi tematici di cui si è detto. Tutti presentano un uso continuamente variato del tratto di penna chiaroscurato con stesure d'inchiostro diluito a pennello, che è il mezzo in assoluto più personale della grafica di Tiepolo e che corrisponde stilisticamente al suo passaggio da una concezione



Giambattista Tiepolo,  
*Morte di Giacinto*, Trieste,  
Civico Museo Sartorio, inv.  
2106

formale essenzialmente plastica a valori cromatici progressivamente penetrati dalla luce. Se quindi altrove ci si è cimentati nell'analisi dei caratteri più generali del *corpus* grafico tiepolesco,<sup>17</sup> che nel tempo, come si è detto, ha declinato anche lo studio di accurati dettagli figurativi eseguiti a matita rossa su carte azzurre, come elemento di elaborazione della bottega, ci si è volutamente concentrati piuttosto, in questo caso, sulla tipologia di disegni a penna e inchiostro diluito, che presentano la più complessa interazione di stile, tecnica e materiali della produzione dell'artista, e che la raccolta triestina esemplifica in maniera esemplare.

È questa una tecnica tutta a scarti e graffi di penna, cui corrisponde peraltro la perfetta, immediata stesura dell'inchiostro a pennello, che ha l'effetto magicamente compiuto della scrittura cinese, di cui ricorda gli effetti di trasparenza, visuali, impressionistici. Sotto il profilo dello stile, quindi, "nessun gruppo di disegni di alcun altro maestro è in grado di darci un'impressione di luce accecante quanto quelli di Tiepolo, dove l'inchiostro diluito, steso con moderazione, accresce ancor più il chiarore della carta. L'affermazione di Morassi, in riferimento ai suoi dipinti, che il bianco fosse il colore preferito di Giambattista, è ancora più pertinente nel caso dei suoi disegni".<sup>18</sup> Spesso la stesura liquida ma misurata dei pigmenti è in grado di costruire le forme e suggerire la scansione delle luci senza aver minimamente bisogno di una sola linea di contorno che definisca la figurazione, suggerendo solo energia e movimento, come nel *Martirio di Santa Eirosia*, oggi agli Uffizi.<sup>19</sup> Così, l'estemporaneità dell'idea si trasforma e si sviluppa nell'immagine senza una reale 'gerarchia' in funzione dell'opera finita, ma secondo una gradualità che lascia ogni passaggio autonomo in sé.

Dal folto gruppo dei disegni di Trieste possiamo poi vedere come di solito l'artista iniziasse da un leggero abbozzo a matita sulla carta, per un primo accenno della costruzione formale, talvolta rafforzato da un più evidente tratto di matita rossa. A esso seguiva la ripresa con la penna, capace di modulare con la pressione della mano l'intensità dell'inchiostro, e infine subentra la stesura 'tonale' del pigmento col pennello, rapida e senza

17 Cfr. MARINI 2014, pp. 24-39.

18 Marjorie Benedict Cohn, [A note on media and methods], in KNOX 1970, p. 212.

19 Inv. 7847S, cfr. WHISTLER 2015, p. 186, n. 96.

concessione a correzioni. È però assai difficile stabile una precisa sequenza operativa, come è stato evidenziato per esempio nel caso del foglio con la *Morte di Giacinto*, dove la figurazione si definisce via via dalla stratificazione, apparentemente confusa, dei pigmenti.<sup>20</sup>

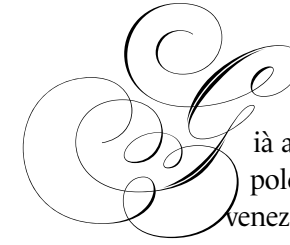
Altra caratteristica felice della raccolta di Trieste è la capacità di rappresentare tutta la gamma tematica della inventività vulcanica di Tiepolo. Attingendo alle opere della collezione si è riusciti a presentare un nucleo significativo di disegni che riescono a testimoniare con grande efficacia la natura multiforme del disegno di Giambattista, che in tal senso resta senza dubbio l'artista simbolo del Settecento veneto. La selezione presenta cinque sezioni che declinano i caratteri del disegno tiepolesco secondo diversi temi compositivi, tutti egualmente rivelatori del genio dell'artista: gli studi di figure, le 'teste di carattere' e le caricature, gli studi decorativi e ornamentali, i paesaggi, gli animali, le figure di orientali, gli scherzi di fantasia, le composizioni allegoriche, testimonianza della inesauribile vena narrativa tiepolesca. Nonostante l'avanzare degli studi, e della consapevolezza dei significati dell'attività grafica di Giambattista nel contesto della sua produzione, potremmo tutto sommato ancor far nostre le parole di Aldo Rizzi che, rispetto alla raccolta di Trieste, aveva potuto affermare: "È una miniera inesplorata, come certificano le problematiche ancora aperte di questa mostra: la quale al godimento estetico e alla promozione culturale associa un risvolto di studio e di ricerca, aperto in tutte le latitudini".<sup>21</sup>

E questa prospettiva non può che evidenziare l'internazionalità di un linguaggio espressivo che vede la personalità di Giambattista Tiepolo dominare, prepotente e carismatica come pochissime altre, la grande scena della civiltà figurativa del Settecento europeo. Così l'ultimo genio artistico di Venezia si rivela allo stesso tempo un perfetto cittadino del mondo. Avvolte nella luce abbagliante dei suoi cieli affrescati, le sue immagini sciolgono un canto corale la cui universalità è sancita da una stessa, inconfondibile lingua, nella Residenz bavarese del principe vescovo di Würzburg come nei soffitti per la zarina Elisabetta di Russia, dall'apoteosi della famiglia Pisani nel salone da ballo della villa di Strà fino alla gloria di Spagna per il Palazzo Reale di Madrid. E questo in virtù del fatto che, come è stato detto, "Tiepolo corrispondeva a un tracciato fisiognomico, a un timbro che l'Europa era giunta a sprigionare da sé, quasi senza accorgersene, dopo secoli di oscura elaborazione. Ed era il cielo d'Europa, l'unico cielo che sapeva abbracciare, con equanime benevolenza, tutte le immagini, degli dèi e degli uomini, dei santi e delle Ninfe, dell'Olimpo e di Betlemme".<sup>22</sup>

20 Inv. 2106, cfr. VIGNI 1972, pp. 85-86, n. 167; RIZZI 1988, pp. 172-173, n. 67.

21 RIZZI 1988, p. 36.

22 CALASSO 2006, p. 95.



Già agli esordi della sua carriera artistica, il trentenne Giambattista Tiepolo (1696-1770), la stella più luminosa nel firmamento del Settecento veneziano, soggiornò nell'area periferica orientale della Repubblica di San Marco per eseguire delle commesse nel capoluogo friulano: per tutto il XVIII secolo gli echi delle sue creazioni continuarono a manifestarsi nelle opere dei pittori locali ma raggiunsero anche le zone vicine della *pars imperii* austriaca, ossia il Goriziano e la Carniola.

La sua prima opera conosciuta, un dipinto per la chiesa veneziana dell'Ospe daletto, è del 1716 e già rivela l'eccezionale talento dell'appena ventenne pittore, presagio di una carriera di grande successo. Artista molto attivo e dotato di uno straordinario talento, ben presto egli iniziò la propria attività da maestro indipendente, come confermato dalla sua adesione, nel 1717, alla Fraglia dei pittori veneziani, circostanza che gli permise di operare autonomamente nella vasta area inclusa nei domini della Terraferma veneta. L'attività del Tiepolo è stata oggetto di studi approfonditi e i suoi lavori hanno trovato anche un preciso inquadramento cronologico. Una particolare attenzione è stata rivolta all'analisi del rapporto con il suo maestro, Gregorio Lazzarini, pittore di orientamento accademico, e in special modo all'inclinazione giovanile per la cosiddetta pittura 'tenebrosa' dei suoi modelli veneti, Giovanni Battista Piazzetta e Federico Bencovich, che lo allontanarono dalla maniera tradizionale. Nel corso della propria formazione artistica, egli non si sottrasse all'influenza dalle innovazioni del rococò veneziano, introdotte nel secondo quarto del secolo da Sebastiano Ricci, Giovanni Antonio Pellegrini e Jacopo Amigoni. D'altro canto non smise di avere un occhio di riguardo per i maestri del tardo manierismo veneto, soprattutto Paolo Veronese, autore di esuberanti creazioni scenografiche verso la fine del Cinquecento.

I progetti in campo artistico di Dionisio Dolfin (Delfin), penultimo patriarca del vasto territorio soggetto alla Chiesa di Aquileia nonché colto e raffinato mecenate, portarono il pittore nella capitale - Udine - ma soltanto dopo che aveva già dato prova delle proprie capacità nel palazzo dei Dolfin che si affaccia sul Canal Grande di Venezia. Tra il 1726 e il 1729 il giovane Tiepolo portò a termine gli affreschi nel Palazzo patriarcale e contemporaneamente lavorò all'interno del Duomo, da poco ristrutturato in stile barocco, decorando a fresco la Cappella del Santissimo Sacramento e dipingendo le pale d'altare per le cappelle dei Santi Ermacora e Fortunato (1737) e della Santissima Trinità (1738) nonché una *Crocefissione* (1733). Fu nuovamente a Udine nel 1759, insieme al figlio Giandomenico, per affrescare l'Oratorio della Purità nelle

immediate vicinanze della Cattedrale. Anche quest'opera ebbe vasta eco nelle regioni limitrofe. Già nel corso del suo primo soggiorno udinese il Tiepolo si era imbattuto nelle creazioni di Nicolò Bambini nel Palazzo patriarcale (1709), tuttavia per il giovane artista fu probabilmente più importante l'incontro con gli affreschi di Ludovico (Louis) Dorigny nello stesso palazzo (1708) e con le pitture parietali nella vicina cattedrale e in villa Manin presso Passariano, che introducevano nella pittura veneziana la leggerezza del rococò e un fresco colorismo con raffinate sfumature di luce di derivazione francese.<sup>1</sup> La critica colloca il periodo giovanile del Tiepolo tra gli anni 1716 e 1730, dunque ai tempi in cui portava a termine le commissioni di Udine e faceva ritorno a Venezia. E proprio nel periodo udinese la sua pittura raggiunse la fase della maturità. Gli affreschi nel Palazzo patriarcale, ma soprattutto quelli nella cattedrale, ebbero ampia risonanza anche tra i pittori della Carniola poiché ogni nuova manifestazione artistica a Udine, centro del patriarcato di Aquileia, non poteva non produrvi riflessi visto che, sino alla soppressione del patriarcato nel 1751, gran parte del territorio sloveno apparteneva alla provincia ecclesiastica sottoposta alla mitra del vescovo aquileiese.

In area friulana il mito della pittura del Tiepolo si mantenne vivo per tutto il XVIII secolo: tra i pittori più in vista di questo indirizzo stilistico si annovera Francesco Chiarottini di Cividale (morto nel 1796), ultimo importante frescante del Settecento in Friuli, dove mutuò le esperienze veneziane dell'illusionismo decorativo.<sup>2</sup> Agli inizi degli anni Settanta egli ebbe contatti con il figlio del Tiepolo, Giandomenico, che aveva realizzato una pala d'altare per i domenicani ad Aiello.<sup>3</sup> Per citare solo alcune delle prime opere del Chiarottini - il soffitto dipinto con l'*Assunzione della Vergine* a Crauglio in Friuli, al confine con la regione di Gorizia, e gli affreschi raffiguranti *Il banchetto di Cleopatra* e *La famiglia di Dario davanti ad Alessandro* (ca. 1770) nel palazzo Steffaneo-Pinzani, ora Roncato - notiamo come l'artista abbia saputo magistralmente fondere l'arte del Tiepolo con la pittura del proprio maestro Francesco Fontebasso. In questa maniera il virtuosismo delle prospettive architettoniche portò le sue creazioni verso il neoclassicismo tardobarocco. Oltre alle numerose commesse in Friuli, il Chiarottini operò anche a Gorizia, dove fu invitato dal conte Luigi della Torre per dipingere nel suo palazzo, mentre Filippo Bandeu gli commissionò la decorazione del Teatro Bandeu sempre nella stessa città. Nel 1782 egli dipinse il palcoscenico, il soffitto della platea e diversi palchi, ma a causa del fumo delle candele già nel 1810 gli affreschi erano talmente anneriti che furono sostituiti dalle decorazioni eseguite da Giuseppe Bernardino Bison, pure queste scomparse da tempo. Durante la prima guerra mondiale andarono distrutti anche i dipinti di Palazzo de Pace nella Piazza

<sup>1</sup> Cfr. Giambattista Tiepolo 1996.

<sup>2</sup> DE GRASSI 1996.

<sup>3</sup> Con la soppressione del Convento di Ajello il dipinto con la *Madonna Immacolata con San Lorenzo e San Francesco di Paola* (cm 223 x 116) fu trasferito a Cavenzano; venduto nel 1879 è oggi conservato nel Musée des Beaux Arts di Strasburgo.

Grande di Gorizia. Se prendiamo in esame un'altra area geografica posta sotto l'ala protettrice del leone veneziano, ad esempio l'Istria o la Dalmazia, non riusciamo a spiegarci l'assenza di opere del Tiepolo, soprattutto lavori pertinenti ai suoi esordi. Per ambizione e prestigio e, non per ultimo, anche per i legami politici del patriziato comunale, le città costiere intrattenevano stretti rapporti con Venezia, città a cui facevano riferimento per assumere artisti affermati. Se con le analisi stilistiche e l'inquadramento cronologico l'attività del Tiepolo in Friuli ha avuto una sua precisa e inconfutabile collocazione nella biografia artistica del pittore, i pareri sono invece contrastanti per quanto riguarda il suo operato nella Chiesa della Madonna della Consolazione di Pirano, l'unico suo lavoro nell'area dell'Adriatico orientale. Dagli anni Venti del secolo scorso, quando la pala dell'altar maggiore raffigurante *La Madonna della Cintura con i santi Michele Arcangelo, Nicola da Tolentino, Agostino e Monica* fu attribuita per la prima volta al Tiepolo e anche in seguito, sino alla fine dello stesso secolo, diverse possibili datazioni sono state proposte per quest'opera d'arte come del resto anche svariate interpretazioni degli altri dipinti presenti nella chiesa; dipinti che, per molti studiosi, dovrebbero ritenersi creazioni del Tiepolo o almeno della sua cerchia di influenza artistica. Innegabilmente opera del Tiepolo è la pala senza firma pertinente all'altare maggiore sulla quale, oltre ai santi citati, si notano sullo sfondo anche San Giorgio, protettore di Pirano, e San Nicola da Tolentino (forse un autoritratto).<sup>4</sup> Il problema della paternità dei sei dipinti presenti in questa chiesa, stilisticamente riconducibili alla sfera tiepolesca, ha innescato valutazioni controverse anche in merito a piccole questioni sul piano iconografico, che tuttavia possono influire sulla comprensione e sull'interpretazione delle singole opere. Nel 1986 Tomaž Brejc ha dedicato indagini approfondite allo spinoso tema delle diverse interpretazioni, organizzando in tre gruppi principali le considerazioni dei ricercatori italiani ed esponendo il proprio parere.<sup>5</sup> Ciò nonostante, a fronte dell'indubbio Tiepolo dell'altar maggiore, Enrico Lucchese ha assegnato le altre opere nella chiesa a un 'Pittore veneto, XVIII secolo'.<sup>6</sup>

Nella prima metà del XVIII secolo il capoluogo della Carniola era sotto la forte influenza della cultura italiana e la fisionomia artistica ne era stata talmente segnata che per uno dei suoi segmenti possiamo addirittura parlare di 'pittura barocca lubianese'. Riferimenti alla pittura veneziana si riscontrano in Valentin Metzinger (morto nel 1759) e in Anton Cebej (morto nel 1774). Nel Metzinger si ravvisa l'interesse per il cromatismo veneziano e il senso dinamico della luce. Nella fase tarda alcune delle sue opere richiamano la vivacità compositiva di Giambattista Pittoni, mentre negli sfondi delle scene

<sup>4</sup> Sebbene nella letteratura straniera sia riportato che il dipinto (olio su tela, ca. cm 190 x 100) si trovi 'in situ', nel 1940, dopo lo scoppio della seconda guerra mondiale, venne trasportato in Italia per ragioni di sicurezza e oggi è parte della questione tuttora aperta della restituzione dei beni artistici custoditi in Italia, di cui chiese e musei istriani sentono la mancanza. Cfr. *V Italiji zadržane umetnine* 2005, pp. 120-121.

<sup>5</sup> BREJC 1983, pp. 71-79.

<sup>6</sup> Cfr. *Istria. Città maggiori* 2001, pp. 228-239.

riecheggia il paesaggismo di Marco Ricci. Eloquente in questo senso è la pala d'altare con *San Giovanni Evangelista a Patmos* che si trova a Vodice; lo stesso vale per l'immagine di San Pietro a Gozze (Goče), frazione di Vipacco (Vipava). Ma in lui non si notano segni di 'tiepolismo'. Riguardo alle somiglianze tra la sua *Santissima Trinità* di Samobor in Croazia e quella del Tiepolo a Udine va detto che, a prescindere dall'analoga iconografia, i due dipinti risultano stilisticamente diversi a dispetto della loro contemporaneità. Per quanto concerne invece la questione delle influenze veneziane riscontrabili nelle opere dei pittori lubianesi, merita più attenzione il Cebej, originario della valle del Vipacco. I lavori di quest'ultimo attestano in maniera eloquente una conoscenza diretta della cultura pittorica veneziana, tanto che è possibile collocarlo sotto l'egida ovvero ai 'margini' della Serenissima. *Lo Sposalizio della Vergine* di Planina presso Rakek (1773), considerato una delle più belle creazioni barocche della Carniola, era stato inizialmente attribuito al Tiepolo, poi a Fortunat Bergant e appena Anica Cevc nel 1951 lo riconobbe come opera del Cebej.<sup>7</sup> Ricerche successive sul dipinto hanno evidenziato le caratteristiche e le influenze riconducibili alle opere di Francesco Fontebasso e Gaspare Diziani.<sup>8</sup> Oltre allo specifico cromatismo veneziano e al ruolo della luce, nelle sue opere si ravvisano citazioni dal Fontebasso e dal Pittoni, mentre i richiami tiepoleschi vanno ascritti all'influenza dei modelli grafici, specie delle incisioni del figlio del Tiepolo, Giandomenico, che aveva ripreso con grande precisione le opere a olio del padre. Lo si può notare nel dipinto del Cebej *Maria Regina degli angeli* (dat. 1765) da Drtija presso Moravče in cui è raffigurata la Madonna col Bambino: si tratta in pratica della trasposizione del modello grafico della pala del Tiepolo con il *Riposo durante la fuga in Egitto*, dipinta per la chiesa padovana dei Santi Massimo e Osvaldo. Gli angeli assistenti sono citazioni da Carlo Maratta e Luca Giordano.<sup>9</sup> Anche ne *La morte di San Giuseppe* ad Aidussina (Ajdovščina) (dat. 1774), oltre ai putti somiglianti a quelli del Fontebasso, il Cebej ha ripreso l'angelo levitante con il vaso di fiori dal dipinto del Tiepolo raffigurante *San Silvestro battezza Costantino* nella chiesa di Folzano (Brescia), sebbene l'angelo del Tiepolo - in maniera più logica sul piano iconografico - regga una tiara papale al posto dei fiori.<sup>10</sup> Quando dipinse il presbiterio della Chiesa di S. Pietro a Dobravlje presso Aidussina (dat. 1768) probabilmente il Cebej si era ispirato direttamente alle pitture del Tiepolo nella Cappella del Santissimo Sacramento (ca. 1729) del Duomo di Udine poiché - anche senza scendere nei particolari - nella modellazione del guscio architettonico dipinto con le figure levitanti nella parte superiore del presbiterio possiamo ravvisare un chiaro riferimento al grande maestro.

Oltre a Francesco Chiarottini, erede friulano della poliedricità del Tiepolo e autore degno di considerazione, in Carniola è opportuno ricordare il pittore

<sup>7</sup> CEVC 1951, p. 56.

<sup>8</sup> ŠERBELJ 1991, pp. 90-91.

<sup>9</sup> Cfr. *Ibidem*, p. 83.

<sup>10</sup> RIZZI 1971b, p. 294.

Leopold Layer (morto nel 1828). Sebbene non sufficientemente apprezzato, la sua bottega a Kranj è considerata l'ultimo centro artistico barocco che ancora conservava gli standard di una bottega pittorica tradizionale. Tenendo conto della sua ricca scorta di modelli grafici e di una sua probabile visita a Venezia, potremmo dire che lo stile personale del Layer si discosta da quello dei pittori lubianesi: prima del suo passaggio alla sfera della pittura austriaca di Kremser Schmidt, nel suo periodo iniziale e in quello maturo della sua fertile creatività si nota un chiaro richiamo alla tradizione pittorica veneziana. Eloquente in questo senso è già *La consegna delle chiavi a San Pietro* a Naklo del 1794. Tra i pittori barocchi dell'area slovena proprio il Layer era stato quello che aveva maggiormente reso onore all'arte del Tiepolo, e precisamente con i dipinti di grande formato (cm 86 x 197) nella chiesa di Santa Valburga presso Smednik, *Un angelo consola Gesù sul Monte Uliveto* e *L'Ascesa al Calvario*, entrambi eseguiti intorno agli anni 1780-1790, opere che furono probabilmente donate alla chiesa dal barone Francesco Giuseppe Lazzarini proprietario del castello di Smednik.<sup>11</sup> Sebbene i dipinti siano stati realizzati in base a incisioni, come possiamo dedurre dall'album di Pietro Monaco (1763) comprendente 112 fogli grafici che si trovava nella bottega del Layer.<sup>12</sup> Esaminando i due dipinti si rileva che il Layer ha superato il messaggio grafico del modello per quanto concerne il colorismo e la resa drammatica della luce mediante l'impiego di armoniche cromie di derivazione veneta. Per tale motivo già Anica Cevc scriveva che "per l'impiego dei colori e della luce si tratta indubbiamente di una delle opere di maggiore impatto del Layer".<sup>13</sup>

Il fervore artistico della Serenissima nella Lubiana barocca risplende per l'ultima volta ancora alla fine dell'estate del 1936 quando Matej Sternen, che aveva già dipinto *l'Incoronazione della Vergine* sulla volta del presbiterio nella chiesa francescana, terminava l'affresco raffigurante *l'Assunzione della Vergine* sulla volta della navata, con una scena sontuosa per composizione e colori. Prima di mettersi all'opera in questa chiesa, lo Sternen studiò a Venezia i lavori del Tiepolo, per portare poi a termine con successo il compito che gli era stato affidato: in fondo, all'epoca, anche come restauratore era tecnicamente il più idoneo a realizzare tale impegnativo incarico.<sup>14</sup> Possiamo concludere affermando che il maestro Sternen, servendosi dell'illusionismo tiepolesco sulle volte della chiesa francescana di Lubiana, fu l'ultimo a realizzare una spettacolare illusione spaziale della sfera ultraterrena. Anzi, meglio di qualsiasi altro Veneziano e senza il supporto di quadrature, semplicemente impiegando i colori e una raffinata materializzazione della luce, egli è riuscito a creare sulle volte di questa chiesa l'illusione dei cieli che si dispiegano in alto, a solo pochi metri da un meravigliato osservatore sensibile all'arte.

<sup>11</sup> ŠERBELJ 2011, pp. 210-211.

<sup>12</sup> STESKA 1914, p. 17.

<sup>13</sup> Cfr. CEVC 1952, p. 194.

<sup>14</sup> STELÈ 1935, pp. 221-226; STELÈ 1937, pp. 32-38.



## LE OPERE

GIORGIO MARINI  
LORENZA RESCINITI

Testi introduttivi alle sezioni  
Schede delle opere

## IL DISEGNO COME LABORATORIO CREATIVO: GLI INFINITI MODELLI DELLA FIGURA



L'impressionante quantità e varietà dei disegni di Giambattista Tiepolo si staglia come il più grande monumento della grafica di tutto il Settecento europeo. La sua inesauribile capacità narrativa trova il momento fondante e la sua dimensione peculiare nel disegno. Quasi nessun artista, infatti, ha disegnato quanto Tiepolo, o quantomeno ne ha fatto in pari misura lo strumento operativo di tutta la propria produzione artistica.

Nel suo caso questa pratica riveste però anche un carattere indipendente, nelle sue valenze di analisi compositiva o di documentazione figurativa, quale mezzo privilegiato per lo studio e il 'possesso empirico' della realtà. Il rapporto fra disegno e dipinto non è dunque sempre rigoroso per Tiepolo, il quale non usa il mezzo grafico come esclusivo elemento di sviluppo del percorso creativo, ma rielabora continuamente le soluzioni compositive fin nell'ultimo passaggio dal modello all'opera finita. Quindi ogni foglio parla un linguaggio compiuto, in sé autonomo, dove a stupirci è semmai la straordinaria valenza comunicativa di un segno impetuoso e quasi stenografico.

È soprattutto nella tipologia continuamente diversa degli studi di figura - paradigma di una ripetizione seriale, ma allo stesso tempo capace di rinnovarsi senza sosta - che si possono cogliere le dinamiche di questa elaborazione grafica. Essa serve a fissare le prime idee, a studiarle in una progressione costantemente originale di soluzioni e a valutare con gli strumenti propri del disegno i rapporti compositivi e luministici. L'estemporaneità dell'idea si sviluppa nell'immagine senza una reale 'gerarchia' in funzione dell'opera finita, ma secondo una gradualità che lascia ogni passaggio intrinsecamente indipendente.

Così le singole figure, riprese in pose scorciate, si ricompongono nei soffitti dalle ardite prospettive, che ricordano i modelli di Paolo Veronese, mentre le grandi pale d'altare sono già *in nuce* nel piccolo schema fissato sul foglio, dove rapidi movimenti della mano dosano l'inchiostro, bilanciando luci e ombre. Angeli volanti, antichi guerrieri, figure allegoriche o della mitologia, popolano un campionario di raffigurazioni destinate a calarsi nelle grandi 'macchine' illustrative che andranno a dipanarsi sulla tela o sull'intonaco, o restano come modelli di un'infinita e sempre nuova rielaborazione.

I.

GIOVE E GANIMEDE, ca. 1740

penna e inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno, su traccia di grafite, mm 290 x 195

Trieste, Civico Museo Sartorio, inv. 1856

Bibliografia essenziale: SACK 1910, p. 266, n. 465; VIGNI 1942, p. 35, n. 22;  
RAGGHIANI 1953, p. 11, n. 23; VIGNI 1972, p. 71, n. 110; RIZZI 1988, pp. 124-125, n. 43;  
*Tiepolo. I colori* 2014, pp. 80-81, 173, n. 15.



2.

IL TRIONFO DELLE ARTI, ca. 1730

penna e inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno, su traccia di grafite, mm 288 x 340

Trieste, Civico Museo Sartorio, inv. I866

Il disegno è da connettere con *Il trionfo delle arti e delle scienze*, affresco eseguito tra il 1730 e il 1731 che decorava il soffitto del salone principale di palazzo Archinto a Milano, distrutto durante un bombardamento nell'agosto del 1943. Si riconoscono la *Pittura* nella figura femminile al centro con tavolozza e pennelli in mano e la *Scultura* accanto semidistesa con la mazza; mentre la donna in primo piano di schiena che rivolge lo sguardo a sinistra è da connettere con quella che nell'affresco è intenta a leggere da un grande libro retto forse dalla personificazione della *Musica*.

Bibliografia essenziale: SACK 1910, p. 265, n. 342, fig. 283; VIGNI 1942, pp. 31-32, n. 2; RAGGHIANI 1953, p. 10, n. 2; KNOX 1960, p. 12; RIZZI 1965, pp. 65-66, n. 20; PALLUCCHINI, 1971, p. 18, n. 14; VIGNI 1972, p. 55, n. 11; RIZZI 1988, pp. 50-51, n. 6; MARIUZ, PAVANELLO 1995, pp. 55-57, n. 7; AIKEMA 1996, p. 28.





3.

FIGURA MASCHILE VISTA DAL BASSO, ca. 1740  
penna e inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno, su traccia di  
grafite, mm 283 x 197  
Trieste, Civico Museo Sartorio, inv. 1933

Il foglio, si può considerare uno studio preparatorio per la figura  
maschile che tiene per le redini un cammello, facente parte  
dell'*Allegoria dell'Asia* nel vastissimo affresco da soffitto con *La corsa  
del carro del Sole*, dipinto da Tiepolo nel 1740 nel salone centrale di  
palazzo Clerici a Milano.  
(Il Metropolitan Museum of Art di New York conserva un gruppo di  
42 disegni riferibili alla decorazione del palazzo milanese).

Bibliografia essenziale: SACK 1910, p. 265, nn. 356-384; VIGNI 1942, p. 43, n. 72;  
RAGGHIANI 1953, p. 12, n. 72; VIGNI 1972, p. 70, n. 100.



4.

DEITÀ FLUVIALE, ca. 1740

penna e inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno, su traccia di grafite, mm 280 x 196

Trieste, Civico Museo Sartorio, inv. 1934

Si può forse considerare una prima idea per la divinità fluviale presente nell'*Apoteosi dell'Ammiraglio Vettor Pisani*, affresco che decora una delle sale di palazzo Pisani Moretta a Venezia eseguito nel 1743.

Bibliografia essenziale: SACK 1910, p. 265, nn. 356-384; VIGNI 1942, p. 43, n. 73; RAGGHIANI 1953, p. 13, n. 73; SACK 1960, p. 14; VIGNI 1972, p. 71, n. 131; RIZZI 1988, pp. 150-151, n. 56.



5.  
ORIENTALE SEDUTO VISTO DAL BASSO, ca. 1740  
penna e inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno, su traccia di  
grafite, mm 277 x 195  
Trieste, Civico Museo Sartorio, inv. 1939

Questo foglio, come quelli di inv. 1940, 1943, 1961, 1962, 2021, è  
databile presumibilmente alla metà degli anni Quaranta, ed è un  
esempio di quelle esercitazioni che Tiepolo riunì in un album  
*Sole figure per soffitti* e che servivano da spunti inventivi per le sue  
composizioni.

Bibliografia essenziale: SACK 1910, p. 265, nn. 356-384; VIGNI 1942, p. 44, n. 79;  
VIGNI 1972, p. 71, n. 102; RIZZI 1988, pp. 120-121, n. 41; Gransinigh, in *Consilium*  
2009, pp. 60-61, 65.



6.

FIGURA FEMMINILE VISTA DAL BASSO, ca. 1740  
penna e inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno, su traccia di  
grafite, mm 279 x 194  
Trieste, Civico Museo Sartorio, inv. 1940

Questo foglio, come quelli di inv. 1939, 1943, 1961, 1962, 2021, è  
databile presumibilmente alla metà degli anni Quaranta, ed è un  
esempio di quelle esercitazioni che Tiepolo riunì in un album dal  
titolo *Sole figure per soffitti*, che servivano da spunti inventivi per le  
sue composizioni.

Bibliografia essenziale: SACK 1910, p. 265, nn. 356-384; VIGNI 1942, p. 44, n. 80;  
VIGNI 1972, p. 71, n. 109.



7.

FIGURA FEMMINILE VISTA DAL BASSO, ca. 1740  
penna e inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno, su traccia di  
grafite, mm 283 x 200  
Trieste, Civico Museo Sartorio, inv. 1943

Questo foglio, come quelli di inv. 1939, 1940, 1961, 1962, 2021, è  
databile presumibilmente alla metà degli anni Quaranta, ed è un  
esempio di quelle esercitazioni che Tiepolo riunì in un album dal  
titolo *Sole figure per soffitti*, che servivano da spunti inventivi per le  
sue composizioni.

Bibliografia essenziale: SACK 1910, p. 265, nn. 356-384; VIGNI 1942, p. 45, n. 84;  
VIGNI 1972, p. 78, n. 129; RIZZI 1988, pp. 148-149, n. 55.



8.

GUERRIERO SEDUTO VISTO DAL BASSO, ca. 1740

penna e inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno, su traccia di grafite, mm 281 x 191

Trieste, Civico Museo Sartorio, inv. 1961

Questo foglio, come quelli di inv. 1939, 1940, 1943, 1962, 2021, è databile presumibilmente alla metà degli anni Quaranta, ed è un esempio di quelle esercitazioni che Tiepolo riunì in un album dal titolo *Sole figure per soffitti*, che servivano da spunti inventivi per le sue composizioni.

La composizione estremamente pittorica avvicina questo foglio ad uno del Metropolitan Museum of Art di New York, relativo all'affresco raffigurante *l'Incontro di Antonio e Cleopatra* di palazzo Labia a Venezia databile al 1747-1746.

Bibliografia essenziale: SACK 1910, p. 265, nn. 356-384; VIGNI 1942, p. 48, n. 102; RAGGHIANI 1953, p. 15, n. 102; VIGNI 1972, p. 71, n. 107.



9.

GUERRIERO RIVERSO SUL FIANCO VISTO DAL BASSO, ca. 1740  
penna e inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno, su traccia di  
grafite, mm 280 x 193  
Trieste, Civico Museo Sartorio, inv. 1962

Questo foglio, come quelli di inv. 1939, 1940, 1943, 1961, 2021, è  
databile presumibilmente alla metà degli anni Quaranta, ed è un  
esempio di quelle esercitazioni che Tiepolo riunì in un album dal  
titolo *Sole figure per soffitti*, che servivano da spunti inventivi per le  
sue composizioni.

Il ductus grafico lo avvicina al disegno *Guerrigero seduto visto dal basso*  
(inv. 1961) che ha un analogo soggetto.

Bibliografia essenziale: SACK 1910, p. 265, nn. 356-384; VIGNI 1942, n. 103, p. 48;  
RAGGHIANI 1953, p. 15, n. 103; VIGNI 1972, p. 71, n. 108; *Tiepolo. I colori* 2014, pp. 82,  
173, n. 17.



IO.

FIGURA ALLEGORICA E MASCHERONE, ca. 1754-1755

penna e inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno, su traccia di grafite, mm 315 x 235

Trieste, Civico Museo Sartorio, inv. 1998

Assai vicino stilisticamente al disegno di inventario 1999, si suppone sia da collegare anch'esso agli affreschi della chiesa della Pietà a Venezia, in particolar modo all'ovale centrale con *L'incoronazione di Maria Immacolata*, che presenta lungo i margini una serie di angeli musicanti.

Bibliografia essenziale: SACK 1910, p. 265, n. 391; VIGNI 1942, p. 54, n. 139;

RAGGHIANI 1953, p. 16, n. 139; VIGNI 1972, p. 88, n. 172; RIZZI 1988, pp. 180-181, n. 71.





II.

FEDE, SPERANZA E CARITÀ, ca. 1754-1755

penna e inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno, su traccia di grafite, mm 95 x 235

Trieste, Civico Museo Sartorio, inv. 1999

Assai vicino stilisticamente al disegno di inventario 1998, si suppone sia da collegare anch'esso agli affreschi della chiesa della Pietà a Venezia, in particolar modo all'ovale centrale con *L'incoronazione di Maria Immacolata*, che presenta lungo i margini una serie di angeli musicanti. Prima idea compositiva per l'ovale con le *Tre Virtù Teologali* eseguito ad affresco nel soffitto della chiesa della Pietà a Venezia. Sono riconoscibili in primo piano a destra la *Speranza* con l'ancora, al centro la *Carità* che stringe al petto il bambino e in secondo piano la *Fede* con il calice.

Bibliografia essenziale: SACK 1910, p. 265, n. 389; VIGNI 1942, p. 54, n. 140; RAGGHIANI 1953, p. 16, n. 140; VIGNI 1972, pp. 87-88, n. 171.



12.

GRUPPO ALLEGORICO PER SOFFITTO, ca. 1754-1755

penna e inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno, su traccia di grafite, mm 203 x 268

Trieste, Civico Museo Sartorio, inv. 2002

Si tratta di una variante del disegno d'inventario 2001 (della collezione Sartorio) da connettere al monocromo già a palazzo Contarini a Venezia con *Virtù e Nobiltà*.

Bibliografia essenziale: SACK 1910, p. 265, nn. 343-344; VIGNI 1942, p. 54, n. 143; RAGGHIANI 1953, p. 17, n. 143; VIGNI 1972, p. 90, n. 181.



13.

FIGURA FEMMINILE DECORATIVA, ca. 1750  
penna e inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno, su traccia di  
grafite, mm 132 x 161  
Trieste, Civico Museo Sartorio, inv. 2019

Bibliografia essenziale: VIGNI 1942, p. 58, n. 160; RAGGHIANI 1953, p. 19, n. 160;  
VIGNI 1972, p. 84, n. 159.



14.

FIGURA FEMMINILE VISTA DAL BASSO, ca. 1750  
penna e inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno, mm 279 x 191  
Trieste, Civico Museo Sartorio, inv. 2021

Questo foglio, come quelli di inv. 1939, 1940, 1943, 1961, 1962, è databile presumibilmente alla metà degli anni Quaranta, ed è un esempio di quelle esercitazioni che Tiepolo riunì in un album dal titolo *Sole figure per soffitti*, che servivano da spunti inventivi per le sue composizioni.

Bibliografia essenziale: VIGNI 1942, p. 59, n. 162; VIGNI 1972, p. 85, n. 165.



15.

FIGURA MASCHILE VISTA DAL BASSO, ca. 1750  
penna e inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno, su traccia di  
grafite, mm 206 x 158  
Trieste, Civico Museo Sartorio, inv. 2056

Il disegno è assai vicino per il soggetto raffigurato e sotto il profilo stilistico ad un foglio conservato alla Yale University Art Gallery di New Haven raffigurante *Figura virile vista dal basso*. Il foglio di New Haven proviene dall'Album intitolato *Sole figure per soffitti*, venduto all'asta nel 1914 da Christie's, e in seguito smembrato, che conteneva abbozzi di figure singole audacemente scorciate, che dovevano servire come spunti compositivi alla bottega di Tiepolo.

Bibliografia essenziale: VIGNI 1942, p. 65, n. 198; VIGNI 1972, p. 89, n. 178;  
RIZZI 1988, pp. 184-185, n. 73; ALPERS, BAXANDALL 1994, p. 170, n. 170.



16.

PAGGIO PIANGENTE, ca. 1730

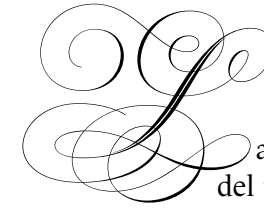
penna e inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno, su traccia di grafite, mm 221 x 138

Trieste, Civico Museo Sartorio, inv. 2059

Esempio di disegno giovanile databile intorno al 1730 è caratterizzato da un grande effetto pittorico che costruisce le forme facendone risaltare i rilievi plastici e chiaroscurali. A ulteriore conferma della cronologia del foglio soccorre pure l'affresco con *Sofonisba riceve il veleno da Massinissa*, facente parte del ciclo decorativo dedicato a Scipione l'Africano di palazzo Dugnani a Milano (1731), nel quale compare sulla sinistra e in controparte un paggio assai simile a questo del foglio triestino.

Bibliografia essenziale: SACK 1910, p. 267, n. 483; VIGNI 1942, p. 66, n. 201; RAGGHIANI 1953, p. 20, n. 201; VIGNI 1972, p. 94, n. 196.





La Venezia del Settecento è senza dubbio anche una delle grandi capitali del teatro e della Commedia dell'Arte, fenomeni che caratterizzano a tal punto la città lagunare da segnare pure la società, l'economia e vari aspetti della produzione artistica. E dunque, le impalcature celesti dei soffitti affrescati di Tiepolo, sfavillanti di luce come fuochi d'artificio, con i loro cori festanti d'angeli, di divinità olimpiche o di figure allegoriche, non possono non riflettere in larga misura tale visione del mondo. Il più delle volte quella facilità compositiva è stata scambiata per un effimero scenario da fiera, e la leggerezza nel trattare i temi più seri fraintesa come una mera finzione da palcoscenico. Dalla vocazione teatrale del suo tempo l'artista apprende invece a comunicare quella più sottile e impegnativa verità che meglio si dissimula dietro la maschera o sotto il travestimento. Ecco allora che la sua prodigiosa fantasia compositiva si popola di comparse, dove volti e costumi sono trasfigurati da un'infallibile capacità di cogliere acutamente la riposta psicologia o al contrario l'essenza, spesso tutta in superficie, dei suoi personaggi.

Se le varie 'teste di carattere' studiano delle precise tipologie umane, come il giovane aggraziato, il saggio barbuto, il notevole elegante, l'analisi della 'commedia sociale' che lo circonda si spinge talvolta alla ripresa impietosa, pungente ma mai malevola, delle sue 'caricature', ritratti estemporanei ma efficacissimi di quello stesso mondo che ritroviamo nelle opere di Carlo Goldoni. Nella produzione di Tiepolo questa sorta di catalogo si presenta come un imponente campionario di centinaia di fogli, un'interminabile sequenza di personaggi, caratterizzati dai loro più evidenti difetti: il nobile decaduto, il cicisbeo incipriato, i goffi dignitari, l'anziano ingobbito o il grasso gentiluomo che dorme in poltrona. Sono figure sinteticamente racchiuse da un segno grafico vibrante, mutevole, apparentemente improvvisato ma invece frutto di una rigorosa essenzialità.

Su un piano ancora diverso si collocano le vere e proprie maschere, siano i signori in *bauta*, allo stesso tempo spettatori e comparse di un complesso gioco sociale, o il più inquietante e misterioso popolo dei Pulcinella, la maschera comica trasfigurata da Tiepolo nel portatore di un messaggio più profondo. Così il Pulcinella in trono, mentre fa riferimento alla corteo carnevalesco del 'Re degli gnocchi' in uso a Verona nell'ultimo venerdì di Carnevale, è in realtà il contrappunto ironico dell'iconografia aulica e ufficiale dei dignitari della Repubblica; o addirittura l'espressione irreverente di un 'mondo alla rovescia', fuori dalle convenzioni.

17.

TESTA DI UN GIOVANE, ca. 1730

penna e inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno, su traccia di grafite, mm 231 x 183

Trieste, Civico Museo Sartorio, inv. 1982

Bibliografia essenziale: SACK 1910, p. 265, nn. 416-421; VIGNI 1942, p. 52, n. 123; VIGNI 1972, p. 61, n. 52; RIZZI 1971, p. 30, n. 36; Crosera, in *Giambattista Tiepolo* 2012, pp. 189, 271, 274, n. 95.





18.

TESTA DI UOMO BARBUTO, ca. 1730-1740  
penna e inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno, su traccia di  
grafite, mm 243 x 196  
Trieste, Civico Museo Sartorio, inv. 1985

Bibliografia essenziale: SACK 1910, p. 265, nn. 416-421; VIGNI 1942, p. 52, n. 126;  
VIGNI 1972, p. 61, n. 55; RIZZI 1988, pp. 84-85, n. 23.



19.

TESTA DI VECCHIO BARBUTO, ca. 1730-1740

penna e inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno, su traccia di grafite, mm 211 x 160

Trieste, Civico Museo Sartorio, inv. 1986

Bibliografia essenziale: SACK 1910, p. 265, nn. 416-421; VIGNI 1942, p. 52, n. 127; VIGNI 1972, p. 71, n. 104.



20.

TESTA DI UOMO BARBUTO, ca. 1730-1740

penna e inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno, su traccia di grafite, mm 251 x 197

Trieste, Civico Museo Sartorio, inv. 1989

Bibliografia essenziale: VIGNI 1942, p. 52, n. 130; LORENZETTI, MARIACHER 1951, p. 186, n. 26; RAGGHIANI 1953, p. 27, n. 26; RIZZI 1965, pp. 89-90, n. 65; VIGNI 1972, p. 80, n. 145.



21.

TESTA DI ORIENTALE, ca. 1730-1740

penna e inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno, su traccia di grafite, mm 250 x 194

Trieste, Civico Museo Sartorio, inv. 1992

Il disegno di grande effetto pittorico fa risaltare la figura sul foglio nei suoi rilievi plastici e chiaroscurali.

Bibliografia essenziale: SACK 1910, p. 265, nn. 416-431; VIGNI 1942, pp. 22, 52, n. 133; RAGGHIANI 1953, p. 16, n. 133; RIZZI 1965, pp. 79-80, n. 43; RIZZI 1971, p. 34, n. 44; VIGNI 1972, p. 81, n. 150; *Tiepolo. I colori* 2014, pp. 112-113, 176-177, n. 47.



22.

FIGURA DI ORIENTALE, ca. 1750  
penna e inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno, su traccia di  
grafite, mm 241 x 138  
Trieste, Civico Museo Sartorio, inv. 2060

Bibliografia essenziale: VIGNI 1942, p. 66, n. 202; RAGGHIANI 1953, p. 21, n. 202;  
VIGNI 1972, p. 94, n. 197.



23.

GRUPPO DI MASCHERE CON CANE, ca. 1750-1760

penna e inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno, tracce di grafite,  
mm 327 x 260

Trieste, Civico Museo Sartorio, inv. 2073

I fogli della collezione Sartorio che hanno come soggetto maschere e caricature sono una trentina; si differenziano per dimensione, stile, cronologia e perfino attribuzione (alcuni di questi infatti sono stati in diversi momenti attribuiti al figlio Giandomenico), ma il comune denominatore è unico: vengono presi di mira nobili veneziani altezzosi, frati goffi e tozzi, allampanati cicisbei, visti di spalle o di profilo con un portamento dinoccolato, andante su gambe troppo lunghe e troppo esili o snaturato dalla gobba. Mentre le maschere sono dei Pulcinella, ritratti a gruppi o a coppie, nell'atto di celebrare una festa o compiere i loro bisogni quotidiani.

Bibliografia essenziale: SACK 1910, p. 268, n. 538; VIGNI 1942, pp. 22, 71, n. 222; MORASSI 1943, p. 41, n. 138; LORENZETTI 1951, p. 193, n. 103; BENESCH 1952, p. 69; RAGGHIANI 1953, p. 22, n. [233 errato], 222; MORASSI 1955, p. 22, n. 41C; RIZZI 1965, pp. 79-80, n. 43; RIZZI 1971, p. 17, n. 8; VIGNI 1972, p. 101, n. 219; PIGNATTI 1974, tav. xxxiii; MARIUZ 1986, p. 270; KNOX 2008, p. 104, 120, n. 20; Marini, in *Passion* 2007, pp. 266-267, n. 78; Crosera, in *Giambattista Tiepolo* 2012, pp. 279, 284-285; *Tiepolo. I colori* 2014, pp. 112, 126, 178, n. 60.



24.

OMAGGIO A PULCINELLA INCORONATO (GNOCCOLATA), ca. 1750-1760  
penna e inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno, su traccia di  
grafite, mm 280 x 208  
Trieste, Civico Museo Sartorio, inv. 2074

Le scene dei Pulcinella disegnate da Tiepolo non fanno ridere:  
“sono anzi improntate a un tono di serietà o addirittura di gravità  
malinconica. Deformati nel corpo, impudicamente sorpresi nell’atto di  
sfogare bisogni elementari, i Pulcinella tiepoleschi difendono il segreto  
della propria identità dietro la maschera, eludendo ogni rapporto di  
possibile complicità con lo spettatore” (MARIUZ 2008, p. 207).

Bibliografia essenziale: MOLMENTI 1909, p. 219; SACK 1910, p. 268, n. 541; VIGNI  
1942, p. 71, n. 223; LORENZETTI 1951, p. 193, n. 104; RAGGHIANI 1953, p. 22,  
n. 223; MORASSI 1955, p. 22, n. 41a; RIZZI 1965, p. 81, n. 46; RIZZI 1971, p. 19, n. 13;  
PALLUCCHINI 1971, p. 20, n. 24; VIGNI 1972, p. 101, n. 220; PIGNATTI 1974,  
tav. xxxiv; MARIUZ 1986, pp. 265-273; Dossi, in CAROLI 2003, p. 468-469, n. 11. 88;  
Knox, in *Tiepolo. Ironia* 2004, pp. 98, 109-110, n. 28; Marini, in *Passion* 2007, pp. 264-  
265, n. 77; KNOX 2008, pp. 10, 164-165, n. 77; MARIUZ 2008, p. 207, n. 254; Aikema,  
in *Il Settecento a Verona* 2011, pp. 186-187, n. 57; Crosera, in *Giambattista Tiepolo* 2012,  
pp. 208, 286-287, n. 124.



25.

PULCINELLA CHE DEFECA ALLA PRESENZA DI ALTRI DUE PULCINELLA,  
ca. 1750-1760  
penna e inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno, tracce di grafite,  
mm 300 x 245  
Trieste, Civico Museo Sartorio, inv. 2075

“Il Pulcinella tiepolesco ha una struttura di nano gobbutto, un grosso naso adunco e porta un alto cappello a tronco di cono che enfatizza la connotazione fallica del personaggio” (MARIUZ 2008, p. 207).

Bibliografia essenziale: SACK 1910, pp. 242, 268, n. 540; VIGNI 1942, p. 71, n. 224; RAGGHIANI 1953, p. 22, n. 224; RIZZI 1965, pp. 80-81, n. 45; VIGNI 1972, p. 101, n. 221; MARIUZ 1986, pp. 265-273; RIZZI 1988, pp. 224-225, n. 93; Dossi, in CAROLI 2003, pp. 470-471, n. II. 89; Knox, in *Tiepolo. Ironia* 2004, pp. 98, 110-111, 210, n. 29; Marini, in *Passion* 2007, pp. 262-263, n. 76; Crosera, in *Giambattista Tiepolo* 2012, pp. 209, 284-285, 287, n. 125.





26.

COPPIA DI PERSONAGGI, UNO DI PROFILO VERSO SINISTRA, L'ALTRO  
RIPRESO DA TERGO, ca. 1740  
penna e inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno, tracce di grafite,  
mm 206 x 177  
Trieste, Civico Museo Sartorio, inv. 2078

Bibliografia essenziale: VIGNI 1942, p. 72, n. 227; RAGGHIANI 1953, p. 22, n. 227;  
RIZZI 1965, pp. 82-83, n. 50; VIGNI 1972, p. 105, n. 247; RIZZI 1988, pp. 236-237,  
n. 99; Knox, in *Tiepolo. Ironia* 2004, pp. 132-133, 138, n. 60; Crosera, in *Giambattista  
Tiepolo* 2012, pp. 203, 279, 282, n. 117.



27.

GENTILUOMO CON SPADINO, VISTO DI SCHIENA, ca. 1740  
penna e inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno, tracce di grafite,  
mm 223 x 170  
Trieste, Civico Museo Sartorio, inv. 2083

Nella mostra del 1951 venne attribuito a Giandomenico.  
Il disegno raffigura un gentiluomo visto di schiena che indossa una  
redingote, sotto la quale sbucano le gambe secche quasi quanto lo  
spadino che gli pende di traverso.

Bibliografia essenziale: VIGNI 1942, p. 72, n. 232; LORENZETTI 1951, p. 195, n. 122;  
RAGGHIANI 1953, p. 22, n. 232; RIZZI 1965, pp. 82-83, n. 57; VIGNI 1972, p. 102,  
n. 225; Knox, in *Tiepolo. Ironia* 2004, pp. 64, 135-136, n. 64; Crosera, in *Giambattista  
Tiepolo* 2012, p. 279.



28.

CARICATURA DI GENTILUOMO CHE DORME IN POLTRONA, ca. 1740  
penna e inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno, tracce di grafite,  
mm 221 x 171  
Trieste, Civico Museo Sartorio, inv. 2084

Ritenuto da Pignatti (1951) e da Zampetti (1969) di mano di Giandomenico, questo disegno viene restituito a Giambattista da Knox (2004). “Giambattista riproduce, con sguardo insolente come in un’istantanea rubata all’intimità di una casa, il sonno pomeridiano di un personaggio dell’aristocrazia veneziana seduto sulla comoda poltrona e lo rende ridicolo esasperando i tratti cadenti e rugosi del volto addormentato, e facendogli indossare la cuffia da casa” (Crosera 2012).

Bibliografia essenziale: SACK 1910, p. 268, nn. 512-537; VIGNI 1942, p. 72, n. 233; LORENZETTI 1951, p. 195, n. 123; ZAMPETTI 1969, pp. 399-400, n. 188; RIZZI 1971, p. 36, n. 48; VIGNI 1972, p. 103, n. 230; RIZZI 1988, pp. 226-227, n. 94; Knox, in *Tiepolo. Ironia* 2004, pp. 131, 133, n. 55; Crosera, in *Giambattista Tiepolo* 2012, pp. 198, 279-280, n. 108; *Tiepolo. I colori* 2014, pp. 112, 123, 177, n. 57.



29.

PERSONAGGIO STANTE CON TRICORNO E SPADINO, ca. 1740  
penna e inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno, tracce di grafite,  
mm 220 x 167  
Trieste, Civico Museo Sartorio, inv. 2086

Bibliografia essenziale: VIGNI 1942, p. 73, n. 235; MORASSI 1943, p. 41, n. 139;  
VIGNI 1972, n. 233; Knox, in *Tiepolo. Ironia* 2004, pp. 132-133, n. 57; Crosera,  
in *Giambattista Tiepolo* 2012, p. 279.



30.

GOBBO CON TRICORNO E MANICOTTO, VISTO DI SCHIENA, ca. 1750  
penna e inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno, tracce di grafite,  
mm 196 x 141  
Trieste, Civico Museo Sartorio, inv. 2093

Nella collezione triestina vi è un disegno che riprende una analoga figura vista di fronte (inv. 2092). Nella posizione di schiena la sua deformità è più visibile, quindi l'accento caricaturale è maggiore. Questo foglio, come altri raffiguranti caricature, con angoli tagliati, dispersi in diverse collezioni, provengono molto probabilmente da un medesimo album.

Bibliografia essenziale: VIGNI 1942, p. 73, n. 242; RAGGHIANI 1953, p. 23, n. 242;  
RIZZI 1965, p. 85, n. 56; PALLUCCHINI 1971, p. 26, n. 51; VIGNI 1972, n. 248;  
RIZZI 1988, pp. 238-239, n. 100; Knox, in *Tiepolo. Ironia* 2004, pp. 29, 134-135,  
n. 62; MARIUZ, 2008, pp. 207, 209, 211, n. 259; Crosera, in *Giambattista Tiepolo* 2012,  
pp. 200, 279, 281, n. 112.



31.

GENTILUOMO CON TRICORNO E SPADINO, DI PROFILO, ca. 1750  
penna e inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno, tracce di grafite,  
mm 233 x 170  
Trieste, Civico Museo Sartorio, inv. 2097

Bibliografia essenziale: VIGNI 1942, p. 74, n. 246; VIGNI 1972, p. 105, n. 243; Crosera,  
in *Giambattista Tiepolo* 2012, p. 279.



LA NATURA E IL PAESAGGIO:  
TRA ARCADIA E 'EN PLEIN AIR'



n'autentica 'pittura di paesaggio', come si veniva definendo nel Settecento - e non solo a Venezia -, rivolta alla rappresentazione oggettiva del mondo e della natura con sguardo 'illuminista', resta sempre molto lontana dallo spirito più autentico dell'arte di Tiepolo e dal suo immaginario figurativo, sostanzialmente tardobarocco. Ciò però non ha impedito che, nella sua vastissima produzione grafica, caratterizzata da molteplici registri espressivi, Giambattista si sia cimentato anche nel ritrarre frammenti di paesaggio. Non si tratta della visione lucida dei vedutisti del suo tempo, da Canaletto a Bernardo Bellotto, né della natura 'nobilizzata' della tradizione del paesaggismo del Seicento e primo Settecento, da Salvator Rosa a Marco Ricci, quanto piuttosto di appunti visivi condotti sempre nello spirito del repertorio figurativo.

Proprio la collezione civica di Trieste conserva un gruppo omogeneo di fogli, raffiguranti per lo più brani di campagna, ove assoluta protagonista diviene la natura. Più che precise riprese di luoghi della campagna veneta o del territorio prealpino, tratte dal vero, sembra trattarsi anche in questa occasione della organizzazione tematica di elementi tipologici: l'albero spezzato, le piante lungo i corsi d'acqua, i tronchi ricurvi di pini, abeti e salici, fissati con sapiente sintesi visiva. Sono annotazioni estemporanee, appunti da taccuino depositati sulla carta per cogliere, forse originalmente *en plein air*, gli effetti della luce e dell'aria sulle cose, e ne trasmettono l'intonazione atmosferica. Ma una volta sistemati in una sequenza tematica essi assumono la valenza di modelli di una natura idealizzata con toni d'Arcadia. Certamente presi dal vero, con una singolare capacità introspettiva, sono invece i diversi studi di cani, atteggiati in pose diverse ma tali da dare l'impressione di una ripresa in movimento nella successione degli spostamenti dell'animale davanti ai nostri occhi. Sono studi grafici dal segno di penna sottile e mobilissimo, databili forse un po' più tardi di quelli di paesaggio, ovvero dopo il 1740, se le eleganti figure di levrieri in movimento saranno un fastoso contorno dei dipinti mitologici e storici di Tiepolo a partire dal quinto decennio.

32.

PAESAGGIO CON ALBERO AL CENTRO E TRONCO D'ALBERO CADUTO,

ca. 1730-1740

penna e inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno, mm 498 x 315

Trieste, Civico Museo Sartorio, inv. 2034

Questa esercitazione di soggetto naturalistico, come per gli altri 10 fogli della collezione, servì all'artista quale fondale di svariati suoi dipinti di soggetto storico-mitologico tra cui si possono ricordare il *Mosè salvato dalle acque* della Scottish National Gallery di Edimburgo (metà anni Trenta), la *Raccolta della Manna* e il *Sacrificio di Melchisedec* della Parrocchiale di Verolanuova (ca. 1741-1742).

Bibliografia essenziale: SACK 1910, pp. 242, 269, nn. 576-585; VIGNI 1942, pp. 61-62, n. 175; RIZZI 1965, p. 75, n. 35; VIGNI 1972, n. 60; RIZZI 1988, pp. 70-71, n. 16; Gransinigh, in *Giambattista Tiepolo tra scherzo* 2010, p. 52, n. 10; Crosera, in *Giambattista Tiepolo* 2012, p. 279, Pastres, in *I colori della seduzione* 2012, pp. 114, 133, 206, n. 15.





33.

PAESAGGIO CON INTRECCIO DI ALBERI, ca. 1730-1740

penna e inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno, mm 500 x 315

Trieste, Civico Museo Sartorio, inv. 2035

Bibliografia essenziale: SACK 1910, pp. 242, 269, n. 576-585; VIGNI 1942, p. 62, n. 176;  
LORENZETTI MARIACHER 1951, p. 193, n. 97; RIZZI 1965, p. 76, n. 36; VIGNI 1972, p. 64,  
n. 65; Crosera, in *Giambattista Tiepolo* 2012, pp. 165, 259, 262, n. 65.



34.

PAESAGGIO CON ALBERO CADUTO IN PRIMO PIANO E SULLO SFONDO LA  
CITTÀ DI UDINE, ca. 1730-1740

penna e inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno, mm 498 x 315  
Trieste, Civico Museo Sartorio, inv. 2037

Bibliografia essenziale: SACK 1910, p. 269, nn. 576-585; VIGNI 1942, pp. 22, 62,  
n. 178; LORENZETTI 1951, p. 193, n. 98; RAGGHIANI 1953, p. 34, n. 97; KNOX 1965,  
pp. 389-397; RIZZI 1965, pp. 74-75, n. 34; VIGNI 1972, p. 64, n. 63; RIZZI 1988,  
pp. 72-73, n. 17; Gransinigh, in *Giambattista Tiepolo* 2010, p. 68, n. 30; Pastres, in *I  
colori della seduzione* 2012, pp. 114, 133, 206, n. 16; Crosera, in *Giambattista Tiepolo*  
2012, p. 259; *Tiepolo. I colori* 2014, pp. 128, 130, 178, n. 62.



35.

PAESAGGIO CON ALBERI E ALBERO CADUTO IN PRIMO PIANO, SULLO  
SFONDO UNA CITTÀ, ca. 1730-1740  
penna e inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno, mm 498 x 313  
Trieste, Civico Museo Sartorio, inv. 2038

Bibliografia essenziale: MOLMENTI 1909, pp. 174-177; SACK 1910, p. 269, n. 576-585;  
VIGNI 1942, p. 62, n. 179; MORASSI 1943, p. 41, n. 141; RAGGHIANI 1953, p. 19, n. 179,  
p. 34, n. 98; RIZZI 1965, pp. 76-77, n. 38; VIGNI 1972, p. 64, n. 64; RIZZI 1988, pp. 74-  
75, n. 18; MARIUZ, 2008, pp. 201-203, n. 247; Gransinigh, in *Giambattista Tiepolo tra  
scherzo* 2010, p. 68, n. 30; Crosera, in *Giambattista Tiepolo* 2012, pp. 163, 259, 261, n.  
62; *Tiepolo. I colori* 2014, pp. 128, 131, 178, n. 63.



36.

PAESAGGIO CON INTRECCIO DI TRONCHI D'ALBERO, ca. 1730-1740  
penna e inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno, mm 500 x 320  
Trieste, Civico Museo Sartorio, inv. 2039

Bibliografia essenziale: SACK 1910, pp. 242, 269, n. 576-585; VIGNI 1942, p. 62, n. 180;  
VIGNI 1972, p. 63, n. 61; Crosera, in *Giambattista Tiepolo* 2012, pp. 165, 259, 262, n. 66.



37.

PAESAGGIO CON INTRECCIO DI TRONCHI D'ALBERO, ca. 1730-1740  
penna e inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno, mm 500 x 320  
Trieste, Civico Museo Sartorio, inv. 2040

Bibliografia essenziale: SACK 1910, pp. 242, 269, nn. 576-585; VIGNI 1942, p. 62,  
n. 181; RIZZI 1971, p. 24, n. 22; VIGNI 1972, p. 63, n. 62; PIGNATTI 1974, p. 10,  
tav. xxviii; Crosera, in *Giambattista Tiepolo* 2012, pp. 163, 259-261.



38.

PAESAGGIO CON INTRECCIO DI TRONCHI D'ALBERO, ca. 1730-1740  
penna e inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno, mm 500 x 318  
Trieste, Civico Museo Sartorio, inv. 2041

Bibliografia essenziale: SACK 1910, pp. 242, 269, nn. 576-585; VIGNI 1942, p. 62,  
n. 182; RIZZI 1965, p. 77, n. 39; VIGNI 1972, p. 64, n. 67; RIZZI 1988, pp. 78-79, n. 20;  
Crosera, in *Giambattista Tiepolo* 2012, pp. 164, 259, 261, n. 64.



39.

PAESAGGIO CON INTRECCIO DI ALBERI, ca. 1730-1740

penna e inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno, mm 500 x 315

Trieste, Civico Museo Sartorio, inv. 2042

Bibliografia essenziale: SACK 1910, pp. 242, 269, nn. 576-585; VIGNI 1942, p. 62, n. 183; VIGNI 1972, p. 64, n. 68; Crosera, in *Giambattista Tiepolo* 2012, pp. 164, 259, 261, n. 63.



40.

PAESAGGIO CON INTRECCIO DI ALBERI, MASSO A SINISTRA, UNA VEDUTA  
SULLA DESTRA, ca. 1730-1740  
penna e inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno, mm 323 x 499  
Trieste, Civico Museo Sartorio, inv. 2044

Bibliografia essenziale: SACK 1910, p. 269, n. 586; VIGNI 1942, pp. 22, 63, n. 185;  
RAGGHIANI 1953, p. 19, n. 185; KNOX 1965, p. 586; RIZZI 1971, p. 24, n. 21;  
VIGNI 1972, p. 64, n. 70; RIZZI 1988, pp. 80-81, n. 21; ALPERS, BAXANDALL 1994,  
pp. 35-37, n. 46; Gransinigh, in *Giambattista Tiepolo tra scherzo* 2010, p. 60, n. 19;  
Crosera, in *Giambattista Tiepolo* 2012, pp. 165, 259; Pastres, in *I colori della seduzione*  
2012, pp. 114, 134, 206, n. 17; *Tiepolo. I colori* 2014, pp. 128-129, 178, n. 61.





41.

DUE LEVRIERI, ca. 1740-1750

penna e inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno, mm 240 x 185

Trieste, Civico Museo Sartorio, inv. 2045

Bibliografia essenziale: SACK 1910, p. 268, nn. 544-547; VIGNI 1942, p. 63, n. 186;  
RAGGHIANI 1953, p. 19, n. 186; RIZZI 1965, pp. 77-78, n. 40; RIZZI 1971, p. 25, n. 23;  
VIGNI 1972, p. 75, n. 122; RIZZI 1988, pp. 142-143, n. 52.



42.

LEVRIERI E PECHINESE, ca. 1740-1750

penna e inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno, mm 266 x 180  
Trieste, Civico Museo Sartorio, inv. 2046

Sotto il profilo stilistico lo studio è da porre nel quinto decennio del Settecento. Il levriero che compare al centro seduto di schiena si ritrova nel *Banchetto di Cleopatra* della National Gallery of Victoria a Melbourne (1744-1743), mentre il pechinese appena abbozzato è quello nell' *Alessandro e Campaspe nello studio di Apelle*, del Museum of Fine Arts di Montreal (1725).

Bibliografia essenziale: SACK 1910, p. 268, nn. 544-547; VIGNI 1942, pp. 20, 63, n. 187; RAGGHIANI 1953, p. 19, n. 187; MORASSI 1943, pp. 41-42, n. 143; RIZZI 1965, p. 78, n. 41; PALLUCCHINI 1971, pp. 21-22, n. 32; RIZZI 1971, p. 25, n. 24; VIGNI 1972, p. 75, n. 121; PIGNATTI 1974, tav. xxxii; RIZZI 1988, pp. 140-141, n. 51; Tiepolo. *I colori* 2014, pp. 128, 134-135, 178, n. 66.



43.

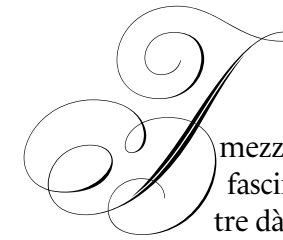
LEVRIERI E PROFILO DI VECCHIO ORIENTALE, ca. 1740-1750

penna e inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno, mm 254 x 180

Trieste, Civico Museo Sartorio, inv. 2048

Bibliografia essenziale: SACK 1910, p. 268, n. 544-547; VIGNI 1942, pp. 20, 63, n. 189; RAGGHIANI 1953, p. 19, n. 186; RIZZI 1965, pp. 79-80, n. 43; VIGNI 1972, pp. 74-75, n. 120; RIZZI 1988, pp. 138-139, n. 50; RIZZI 1988, pp. 138-139, n. 50; ALPERS, BAXANDALL 1994, pp. 32-33, n. 45; Gransinigh, in *Consilium* 2009, pp. 60, 65; Pastres, in *I colori della seduzione* 2012, pp. 118, 130-131, 206, n. 14; Tiepolo. *I colori* 2014, pp. 128, 132-133, 178, n. 65.





I mezzi espressivi e tecnici del *corpus* grafico di Tiepolo rivelano un'affascinante capacità di registrare i processi mentali dell'artista mentre dà forma al suo pensiero. Un campo di sperimentazione figurativa nel vasto repertorio del pittore fu anche quello rivolto al classicismo del suo tempo e al confronto con le molteplici fonti dell'arte antica. Già una prima esperienza giovanile lo aveva visto impegnato, intorno al 1724, nel disegnare le sculture classiche che sarebbero state poi fatte tradurre in incisione e pubblicate dall'erudito Scipione Maffei nei volumi della *Verona Illustrata*, del 1732. Negli stessi anni fu coinvolto nel progetto di documentazione archeologica per la raccolta *Delle Antiche Statue greche e romane* dello statuario pubblico della Repubblica di Venezia, poi edita da Antonio Maria e Girolamo Zanetti tra il 1740 e il 1743.

Non stupisce quindi che questo diretto contatto con un passato disponibile nelle sue forme più auliche e insieme più quotidiane riemergesse a distanza nel suo immaginario figurativo sotto forma di citazione, in diversi contesti decorativi e ornamentali. Anche su questo versante tematico la produzione grafica tiepolesca si presenta come un imponente repertorio di soluzioni formali, frutto di una disinvolta ma sempre inventiva appropriazione di modelli del passato. Ad essi sa però restituire una vita nel presente, grazie a una fantasia dal carattere unico, tumultuosa e vorace nel rapire idee e trasformarle, come in una fucina di perenne invenzione. Ritroviamo così, disseminati nelle sue opere, vasi all'antica dalle fogge più disparate e improbabili, finte statue classiche o allegoriche, mascheroni, elmi, dettagli decorativi di armi, le gemme e i camei di cui ricopre e adorna le regine mitiche o le eroine bibliche dei suoi dipinti. Molti di questi oggetti ci vengono presentati in un campionario di forme che sembra preludere a una loro possibile trasformazione in sculture o, meglio, in oreficerie, dato che appaiono fatti d'argento lucente più che di marmo. In questo l'artista sa cogliere lo spirito del proprio tempo, che in quegli stessi decenni vedeva l'Antico invadere la sfera del quotidiano con le fantasiose ideazioni di Giambattista Piranesi, un altro veneziano che aveva però abbandonato la Serenissima affascinato dall'antichità romana, dopo aver forse avuto un fugace passaggio proprio nella bottega dei Tiepolo, intorno al 1740.

44.

FIGURA ALLEGORICA, ca. 1730

penna e inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno, tracce di grafite,  
mm 283 x 195

Trieste, Civico Museo Sartorio, inv. 1882

Il disegno va collegato al progetto decorativo dello scalone di villa Loschi Zilieri dal Verme al Biron presso Vicenza, affrescata da Tiepolo intorno al 1734. Il Tiepolo elaborò una serie di figure allegoriche che nell'affresco dovevano essere dipinte in monocromo, poste su un piedestallo modanato circolare e inserite entro una nicchia. Nella versione finale l'artista scelse di raffigurare sullo scalone l'allegoria del *Merito* e della *Nobiltà*.

L'uomo barbuto del disegno, coronato di alloro e con una collana con pendente al petto, è stato interpretato anche come una variante della figura allegorica del *Merito*.

Bibliografia essenziale: SACK 1910, p. 265, nn. 402-414; VIGNI 1942, p. 34, n. 19; VIGNI 1972, p. 59, n. 39; Bravar, in *I Tiepolo* 1990, pp. 51-52, n. 1.8.7.; *Nobiltà e Merito* 1998, p. 83.



45.

FIGURA ALLEGORICA, ca. 1730

penna e inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno, tracce di grafite,  
mm 283 x 195

Trieste, Civico Museo Sartorio, inv. 1884

Bibliografia essenziale: SACK 1910, p. 265, nn. 402-414; VIGNI 1942, p. 35, n. 21;  
RAGGHIANI 1953, p. 11, n. 21; RIZZI 1971, p. 32, n. III; VIGNI 1972, p. 59, n. 41;  
RIZZI 1988, pp. 64-65, n. 13; *Nobiltà e Merito* 1998, pp. 83-84; Crosera, in *Giambattista Tiepolo* 2012, pp. 187, 274, n. 93.



46.

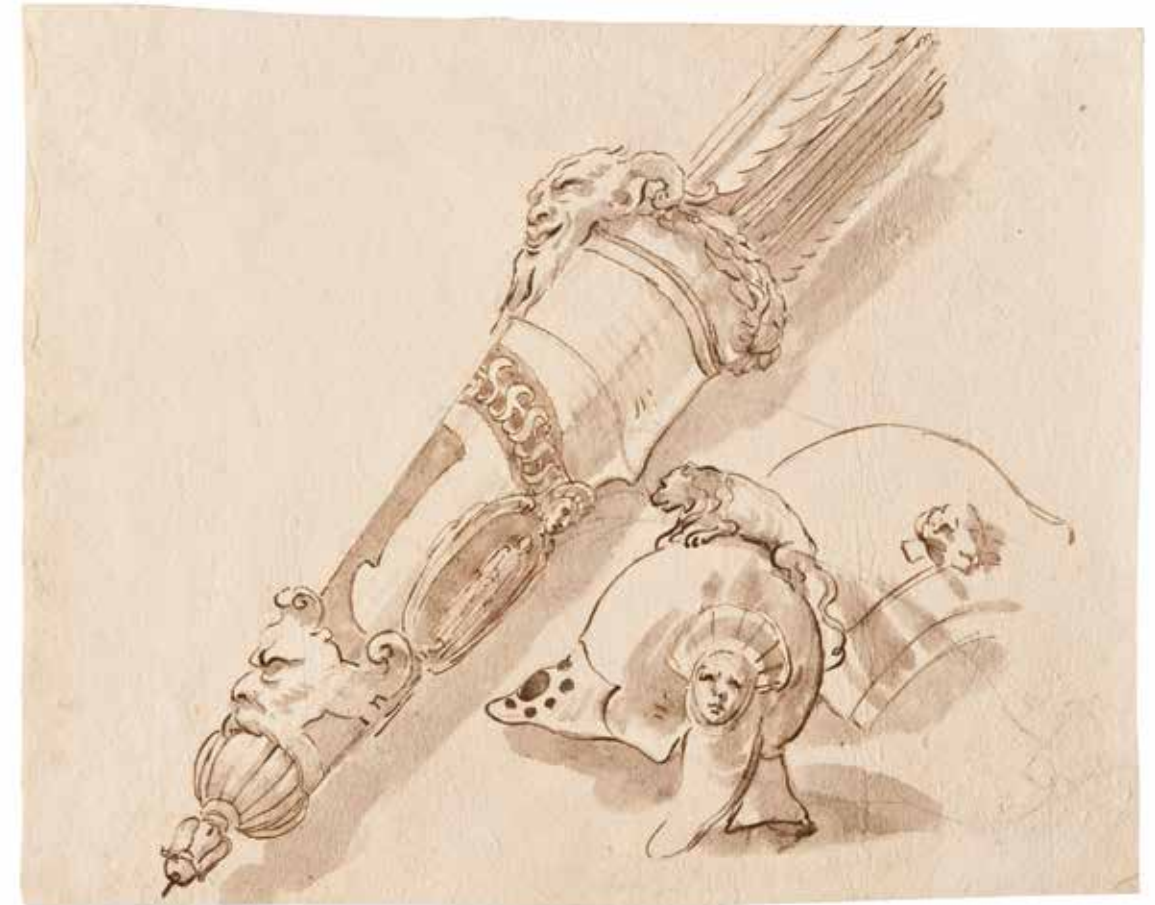
ELMO E FARETRA, ca. 1720-1730

penna e inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno, tracce di grafite,  
mm 193 x 246

Trieste, Civico Museo Sartorio, inv. 1896

Il disegno giovanile presenta un'ulteriore variante dell'elmo sormontato da leone già studiato nel foglio di inventario 1897, che si ritrova del tutto simile in primo piano al centro nella *Presa di Cartagine* già a Ca' Dolfin a Venezia e oggi al Metropolitan Museum of Art di New York. La faretra, abbellita da un puntale bacellato e da un mascherone all'imboccatura, ricorda quella portata a tracolla dal *Cacciatore a cavallo* (Milano, Fondazione Cariplo), proveniente da Ca' Zenobio a Venezia dove faceva parte di un ciclo decorativo databile agli anni Venti.

Bibliografia essenziale: SACK 1910, p. 268, n. 550; VIGNI 1942, p. 37, n. 34;  
VIGNI 1972, p. 54, n. 8.



47.

ELMI E STUDIO PER UNA SERLIANA E CHERUBINI, ca. 1720-1730  
penna e inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno, su traccia di  
grafite, mm 136 x 262  
Trieste, Civico Museo Sartorio, inv. 1897

Strettamente connesso con i disegni inv. 1896 e 1901, questo foglio presenta una serie di studi di elmi di cui quello a sinistra sormontato da un leone va connesso all'elmo buttato a terra nella *Presca di Cartagine* del 1729 ca., che in origine faceva parte del ciclo decorativo con *Storie romane* di Ca' Dolfin a Venezia e che oggi è conservato al Metropolitan Museum of Art di New York.

Bibliografia essenziale: SACK 1910, p. 268, n. 548; VIGNI 1942, p. 37, n. 35;  
VIGNI 1972, p. 54, n. 9; *Tiepolo. I colori* 2014, p. 181, n. 87.





48.

VASO E PARTICOLARI DECORATIVI, ca. 1740

penna e inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno, tracce di grafite,  
mm 251 x 172

Trieste, Civico Museo Sartorio, inv. 1898

Bibliografia essenziale: SACK 1910, p. 269, n. 570; VIGNI 1942, pp. 37-38, n. 36;  
RAGGHIANI 1953, p. II, n. 36; VIGNI 1972, p. 60, n. 44.



49.

STUDIO PER TRE VASI, ca. 1740

penna e inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno, mm 262 x 182

Trieste, Civico Museo Sartorio, inv. 1899

Bibliografia essenziale: SACK 1910, p. 269, n. 564; VIGNI 1942, p. 38, n. 37;

VIGNI 1972, p. 60, n. 43; *Tiepolo. I colori* 2014, pp. 146, 148-149, 180, n. 82.



50.

STUDIO DI VASI E MASCHERONI, ca. 1730-1740

penna e inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno, mm 251 x 186

Trieste, Civico Museo Sartorio, inv. 1900

Da annoverare tra i fogli giovanili, si noti come la testa di Medusa studiata in basso si ritrova sullo scudo impugnato da Arrunte nella tela con *Bruto e Arrunte* databile al 1729 ca., che in origine faceva parte del ciclo decorativo con *Storie romane* di Ca' Dolfin a Venezia e oggi conservato al Kunsthistorisches Museum di Vienna.

Bibliografia essenziale: SACK 1910, p. 269, n. 571; VIGNI 1942, p. 38, n. 38; VIGNI 1972, p. 54, n. 7.



51.

PARTICOLARI DECORATIVI: MASCHERONI E FARETRA, ca. 1730-1740  
penna e inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno su traccia di  
grafite, mm 240 x 170  
Trieste, Civico Museo Sartorio, inv. 1901

Assai vicino sotto il profilo stilistico al disegno con *Vaso e mascheroni* di inv. 1900 ripresenta uno studio per la testa di Medusa urlante nello scudo impugnato da Arrunte nella tela con *Bruto e Arrunte* (1729 ca.), che in origine faceva parte del ciclo decorativo con *Storie romane* di Ca' Dolfin a Venezia, oggi conservato al Kunsthistorisches Museum di Vienna. In questo foglio la figura è studiata in una inclinazione simile a quella che avrà nel dipinto, ed è pure abbozzato il profilo dello scudo. In alto a destra Tiepolo disegna l'imboccatura di una faretra e a sinistra il particolare decorativo di un elmo, studiato nel disegno inv. 1897.

Bibliografia essenziale: SACK 1910, p. 268, n. 549; VIGNI 1942, p. 38, n. 39;  
VIGNI 1972, p. 64, n. 71; Tiepolo. *I colori* 2014, pp. 146, 152-153, 181, n. 88.



52.

VASO, ca. 1740

penna e inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno, tracce di grafite,  
mm 243 x 169

Trieste, Civico Museo Sartorio, inv. 1902

Il vaso ricorda con alcune varianti nella mancanza del collo quello  
presente nell'acquaforte con *Giovane seduto e appoggiato su un vaso*,  
facente parte della serie dei Capricci (ante 1743).

Bibliografia essenziale: : SACK 1910, p. 269, n. 566; VIGNI 1942, p. 38, n. 40;  
RAGGHIANI 1953, p. 11, n. 40; VIGNI 1972, p. 60, n. 45; RIZZI 1988, pp. 68-69, n. 15;  
Bravar, in *I Tiepolo* 1990, pp. 51-52, n. 1.8.8.; *Tiepolo nero* 2012, pp. 134, 198, n. 76.



53.

VASO, ca. 1740

penna e inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno su traccia di grafite, mm 230 x 166

Trieste, Civico Museo Sartorio, inv. 1906

Bibliografia essenziale: SACK 1910, p. 269, nn. 556-560; VIGNI 1942, p. 39, n. 44; VIGNI 1972, p. 61, n. 50; *Tiepolo. I colori* 2014, p. 180, n. 84.



54.

VASO, ca. 1740

penna e inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno su traccia di grafite, mm 228 x 162

Trieste, Civico Museo Sartorio, inv. 1910

Bibliografia essenziale: SACK 1910, p. 269, n. 569; VIGNI 1942, p. 39, n. 48; VIGNI 1972, p. 56, n. 17; *Tiepolo. I colori* 2014, p. 180, n. 83.



55.

DUE VASI, ca. 1740

penna e inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno su traccia di grafite, mm 189 x 240

Trieste, Civico Museo Sartorio, inv. 1913

Bibliografia essenziale: VIGNI 1942, p. 39, n. 51; VIGNI 1972, p. 56, n. 20; Crosera, in *Giambattista Tiepolo* 2012, pp. 194, 277, n. 103; *Tiepolo. I colori* 2014, pp. 146-147, 180, n. 81.





56.

DUE VASI, ca. 1740

penna e inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno, tracce di grafite,  
mm 261 x 196

Trieste, Civico Museo Sartorio, inv. 1914

La datazione agli anni Quaranta del secolo è confermata dal fatto che vasi simili a questi studiati nel disegno triestino, con piede circolare, coppa baccellata nella parte inferiore, corpo con decorazione figurata e due manici, compaiono in primo piano al centro nel *Banchetto di Cleopatra* della National Gallery of Victoria a Melbourne (1744-1743).

Bibliografia essenziale: MOLMENTI 1909, p. 223; SACK 1910, p. 269, n. 561;  
VIGNI 1942, p. 39, n. 52; VIGNI 1972, p. 56, n. 21.



57.

MASCHERONI, ca. 1740

penna e inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno, tracce di grafite,  
mm 145 x 185

Trieste, Civico Museo Sartorio, inv. 1916

Bibliografia essenziale: SACK 1910, p. 268, n. 555; VIGNI 1942, p. 40, n. 54;

VIGNI 1972, p. 55, n. 15; Crosera, in *Giambattista Tiepolo* 2012, pp. 194, 277, n. 102.



58.

CARTELLA DECORATIVA DA SOFFITTO A TROMPE-L'OEIL, ca. 1740-1750  
penna e inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno, su traccia di  
pietra nera, mm 177 x 270  
Trieste, Civico Museo Sartorio, inv. 1918

Bibliografia essenziale: VIGNI 1942, p. 40, n. 56; RAGGHIANI 1953, p. II, n. 56;  
VIGNI 1972, p. 71, n. 106; *Tiepolo. I colori* 2014, pp. 146, 154, 181, n. 89.



59.

FRUTTIERA, ca. 1740-1750

penna e inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno, tracce di grafite,  
mm 118 x 132

Trieste, Civico Museo Sartorio, inv. 1920

Questo studio è da collegare al *Banchetto di Cleopatra* della National Gallery of Victoria a Melbourne (1744-1743), dove compare in centro tavola una fruttiera del tutto simile.

Bibliografia essenziale: SACK 1910, p. 269, nn. 572-574; VIGNI 1942, p. 40, n. 58;  
RAGGHIANI 1953, p. 12, n. 58; KNOX 1960, pp. 18-19; VIGNI 1972, n. 115; KNOX 2008,  
pp. 82-83, n. 35.





Giambattista Tiepolo - come pure i figli Giandomenico e Lorenzo - fu anche un eccellente incisore, uno dei più creativi e originali di tutto il Settecento. Il suo catalogo di incisioni comprende due serie di luminosissime acqueforti, poi intitolate *Vari capricci* e *Scherzi di fantasia*, invenzioni misteriose la cui datazione è ancora controversa, ma soprattutto il cui reale significato resta per la maggior parte nascosto dietro una fitta trama di simboli, che non ci è dato di decifrare del tutto. È questo l'aspetto più generalmente frainteso nella sua produzione artistica, la controparte segreta, magica e cifrata dell'apparente felicità compositiva dei suoi grandi cicli affrescati. Come una fiaba antica, in cui si mescolano miti e immagini simboliche di un mondo iniziatico ed esoterico, queste visioni fantastiche di riti arcaici sono popolate da personaggi che sembrano provenire da un Oriente magico, coltissimo, debitore dei modelli iconografici seicenteschi di Salvator Rosa e di Giovanni Benedetto Castiglione, ma soprattutto del genio di Rembrandt. A un primo sguardo, questo mondo assomiglia a quell'Oriente con cui la Repubblica di Venezia aveva intrattenuto da secoli fitti contatti e scambi. Ma questa 'diversità', apparentemente familiare, viene qui trasfigurata nella dimensione del 'magico' o del 'sapienziale'. Tiepolo, che fu pittore saturnino pur nella luminosità più radiosa, copriva con l'eccesso di luce quella palese discrepanza. Già molti dei suoi disegni studiano, dispongono e ripetono tutta una squadra di comparse esotiche e fuori dal tempo, pronte ad assumere nei suoi dipinti i ruoli più diversi, dall'antichità biblica e romana alla favola epica del Tasso. Tra are sacrificali, rilievi e soldati all'antica, teschi e bucrani, si muovono nello spazio compresso di queste scene vecchi barbuti in mantello e turbante, satiri, maghi, gufi e serpenti. Ma nel campionario sempre nuovo dei suoi innumerevoli fogli, accanto alle fisionomie solenni e inquietanti di questi attori di rituali di stregoneria, si ritrova la limpida serenità di una sequenza di personaggi solari, finte statue allegoriche di una lucente freschezza, pronte a prendere vita sotto forma di metafore antropizzate di qualità e virtù, a impersonare idealmente tutte le 'virtù' del disegno.

60.

Giandomenico Tiepolo (?)

COMPOSIZIONE ALLA MANIERA DEI 'CAPRICCI' E 'SCHERZI DI FANTASIA',

ca. 1750

penna di canna, mm 300 x 453

In basso al centro: *Gio : Dom : co Tiepolo*

Trieste, Civico Museo Sartorio, inv. 1859

Vigni nel 1972 riporta che l'iscrizione è eseguita con un inchiostro diverso da quello del disegno, quindi certamente aggiunta in un momento diverso; afferma però che la scrittura sembra autentica, in quanto la calligrafia corrisponde a quella di Giandomenico. Nel 1996 anche Gealt e Knox attribuiscono il disegno alla mano di Giandomenico, mentre nel 2012 Puppi, Ossanna Cavadini, senza apparente motivo, lo indicano come opera di Giambattista.

Bibliografia essenziale: SACK 1910, p. 322, n. 156; VIGNI 1942, pp. 60-61, n. 173; LORENZETTI 1951, p. 197, n. 152; BENESCH 1952, p. 68; RIZZI 1971, p. 45, n. 64; VIGNI 1972, p. 106, n. 249; Gealt, Knox, in *Giandomenico Tiepolo* 1996, p. 150, n. 71; Puppi, Ossanna Cavadini, in *Tiepolo nero* 2012, pp. 123, 197, n. 65.



61.

GRUPPO NELLA MANIERA DEI 'CAPRICCI' E 'SCHERZI DI FANTASIA',  
ca. 1740-1750

penna e inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno, mm 215 x 232

In basso a sinistra: *Giambattista Tiepolo Venez.*

Trieste, Civico Museo Sartorio, inv. 1864

Le figure di fantasia qui delineate, ispirate al mondo orientale, fanno pensare che si tratti di una delle varie esercitazioni di Tiepolo in vista della elaborazione compositiva dei suoi *Capricci* incisi all'acquaforte ante 1743.

Bibliografia essenziale: SACK 1910, p. 265, n. 415; VIGNI 1942, pp. 49-50, n. 110;  
RIZZI 1971, p. 84, n. XXVII; VIGNI 1972, pp. 68-69, n. 93; RIZZI 1988, pp. 112-113, n. 37;  
Gransinigh, in *Consilium* 2009, pp. 59, 64-65; *Tiepolo nero* 2012, pp. 127, 198, n. 69.



62.

GUERRIERI E ANGIOLETTO CON CARTIGLIO, ca. 1740  
penna e inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno, tracce di grafite,  
mm 420 x 303  
Trieste, Civico Museo Sartorio, inv. I868

Bibliografia essenziale: SACK 1910, p. 267, n. 490; VIGNI 1942, p. 32, n. 4; VIGNI 1972,  
pp. 52-53, n. 3.





63.

DUE GUERRIERI, ca. 1740

penna e inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno, tracce di grafite,  
mm 217 x 243

Trieste, Civico Museo Sartorio, inv. 1889

Bibliografia essenziale: SACK 1910, p. 266, n. 477; VIGNI 1942, p. 36, n. 27;  
VIGNI 1972, p. 68, n. 92; RIZZI 1988, pp. 110-111, n. 36.



64.

FIGURA DI GUERRIERO CON UN VECCHIO ORIENTALE, ca. 1740  
penna e inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno, tracce di grafite,  
mm 270 x 210  
Trieste, Civico Museo Sartorio, inv. I890

Bibliografia essenziale: SACK 1910, p. 267, n. 481; VIGNI 1942, p. 36, n. 28;  
LORENZETTI 1951, p. 184, n. 6; VIGNI 1972, pp. 64-65, n. 72; RIZZI 1988, pp. 88-89, n. 25.



65.

FIGURA DI GUERRIERO, ca. 1740

penna e inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno, mm 284 x 202  
Trieste, Civico Museo Sartorio, inv. 1893

Bibliografia essenziale: SACK 1910, p. 266, nn. 460-461; VIGNI 1942, p. 37, n. 31;  
RAGGHIANI 1953, p. 11, n. 31; RIZZI 1965, pp. 73-74, n. 32; VIGNI 1972, p. 65, n. 75;  
RIZZI 1988, pp. 90-91, n. 26; *Nobiltà e merito* 1998, pp. 69-105; *Tiepolo. I colori* 2014,  
pp. 102-103, 176, n. 38.



66.

FIGURA DI GUERRIERO, ca. 1740

penna e inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno, mm 267 x 189

Trieste, Civico Museo Sartorio, inv. 1894

Bibliografia essenziale: SACK 1910, p. 266, nn. 460-461; VIGNI 1942, p. 37, n. 32;  
RAGGHIANI 1953, p. II, n. 32; RIZZI 1965, p. 74, n. 33; VIGNI 1972, p. 66, n. 76;  
RIZZI 1988, pp. 92-93, n. 27.



67.

GRUPPO DI TRE GUERRIERI E SCHIZZI DI TESTE, ca. 1750

penna e inchiostro bruno, mm 287 x 215

Iscrizioni: in basso a destra: *Giambattista Tiepolo Venez°.*

Trieste, Civico Museo Sartorio, inv. 1963

Bibliografia essenziale: SACK 1910, p. 267, n. 491; VIGNI 1942, p. 48, n. 104;  
RAGGHIANI 1953, p. 15, n. 104; VIGNI 1972, p. 69, n. 95; *Tiepolo nero* 2012, pp. 128,  
198, n. 70.



68.

DUE FIGURE ALLEGORICHE FEMMINILI (r), SCHIZZI VARI (v),  
ca. 1740-1750

penna e inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno, mm 250 x 245  
Trieste, Civico Museo Sartorio, inv. 1969

Il disegno servì al figlio Giandomenico per realizzare un medaglione  
in monocromo sul lato destro della cornice che inquadra l'affresco  
con *Enea presenta Ascanio a Didone*, eseguito da Giambattista nel  
1757 nella Villa Valmarana a Vicenza. Sul verso del foglio vi è una  
variante delle stesse figure.

Bibliografia essenziale: VIGNI 1942, p. 75, n. 252; RAGGHIANI 1953, p. 23, n. 252;  
VIGNI 1972, p. 107, n. 250.



69.

INDOVINO ORIENTALE, ca. 1740-1750

penna e inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno, su traccia di grafite, mm 267 x 191

Trieste, Civico Museo Sartorio, inv. 1970

Bibliografia essenziale: VIGNI 1942, p. 50, n. III; RAGGHIANI 1953, p. 15, n. III; VIGNI 1972, p. 80, n. 147; *Tiepolo. I colori* 2014, pp. 112, 118, 177, n. 52.



70.

ORIENTALE SEDUTO, ca. 1740-1750

penna e inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno, su traccia di grafite, mm 271 x 191

Trieste, Civico Museo Sartorio, inv. 1972

La figura in questo foglio ricorda quella presente nella tela, databile entro la prima metà degli anni Quaranta, con *Due orientali seduti sotto un albero*, oggi alla National Gallery di Londra, ma che in origine decorava una sala di palazzo Dolfin Manin a Venezia.

Bibliografia essenziale: VIGNI 1942, p. 50, n. 113; VIGNI 1972, p. 79, n. 140.





71.

PASTORE BIBLICO, ca. 1740-1750

penna e inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno, tracce di grafite,  
mm 231 x 182

Trieste, Civico Museo Sartorio, inv. 1974

Bibliografia essenziale: VIGNI 1942, p. 50, n. 115; VIGNI 1972, p. 79, n. 139.



72.

FILOSOFO, ca. 1740-1750

penna e inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno, tracce di grafite,  
mm 268 x 192

Trieste, Civico Museo Sartorio, inv. 1975

Il dotto filosofo è colto in una posa meditativa ed è stato  
giustamente connesso alla rielaborazione compositiva della serie dei  
*Capricci*, terminata da Tiepolo entro il 1743.

Bibliografia essenziale: VIGNI 1942, p. 50, n. 116; RIZZI 1965, p. 91, n. 68; VIGNI 1972,  
p. 66, n. 82; RIZZI 1988, pp. 100-101, n. 31; Gransinigh, in *Giambattista Tiepolo tra  
scherzo* 2010, p. 31, n. 31; *Tiepolo nero* 2012, pp. 130, 198, n. 72.



73.

UN SOLDATO E UN VECCHIO DAVANTI A UN PERSONAGGIO SEDUTO,  
ca. 1750

penna e inchiostro bruno, mm 281 x 190

Trieste, Civico Museo Sartorio, inv. 2029

Bibliografia essenziale: SACK 1910, p. 268, n. 510; VIGNI 1942, p. 60, n. 170;  
RAGGHIANI 1953, p. 19, n. 170; RIZZI 1971, p. 23, n. 19; VIGNI 1972, p. 68, n. 90;  
RIZZI 1988, pp. 108-109, n. 35; *Tiepolo nero* 2012, pp. 129, 198, n. 71.



74.

SCHERZO DI FANTASIA (r), SCHERZO DI FANTASIA (v), ca. 1750  
penna e inchiostro bruno, mm 247 x 200  
Trieste, Civico Museo Sartorio, inv. 2030

Si tratta di uno studio preparatorio per l'acquaforte con *Sei persone guardano un serpente*, che è la tavola 12 degli *Scherzi di fantasia*, incisa negli anni Cinquanta, entro il 1757. Nel disegno le figure compaiono in controparte rispetto alla versione incisa, che presenta inoltre dietro ad esse non la testa di cavallo abbozzata nel foglio ma l'erma di un fauno, ispirato ad una stampa del genovese Giovanni Benedetto Castiglione.

Bibliografia essenziale: SACK 1910, p. 266, n. 473; VIGNI 1942, p. 60, n. 171; RAGGHIANI 1953, p. 19, n. 171; VIGNI 1972, n. 67-68, n. 89; RIZZI 1988, pp. 106-107, n. 34; Donazzolo Cristante, in *Giambattista Tiepolo* 2010, p. 74, n. 38; *Tiepolo nero* 2012, pp. 126, 197-198, n. 68.



75.

IL MERITO, ca. 1730

penna e inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno, su traccia di grafite, mm 283 x 193

Iscrizioni: in basso a destra 'Merito'

Trieste, Civico Museo Sartorio, inv. 1873

Si tratta dello studio non realizzato per gli affreschi di Villa Loschi Zilieri dal Verme al Biron a Monteviale presso Vicenza. Nella collezione triestina vi è un altro foglio con il medesimo soggetto (inv. 1872) che invece corrisponde perfettamente all'affresco che campeggia sulla parete dello scalone in villa Loschi, eseguito intorno al 1734, facente parte di una serie di 16 studi di finte statue allegoriche oggi divisi fra la collezione triestina e il Victoria and Albert Museum di Londra.

Bibliografia essenziale: SACK 1910, p. 265, nn. 402-414; VIGNI 1942, p. 33, n. 9; RAGGHIANI 1953, p. 10, n. 9; RIZZI 1965, pp. 70-71, n. 27; VIGNI 1972, p. 58, n. 29; Bravar, in *I Tiepolo* 1990, pp. 50-51, n. 1.8.4.; *Nobiltà e Merito* 1998, pp. 83, 88; Crosera, in *Giambattista Tiepolo* 2012, p. 271; *Tiepolo. I colori* 2014, pp. 32-33, 104, 176, n. 39; DELORENZI 2016, p. 78.



76.

IL CONSIGLIO, ca. 1730

penna e inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno, su traccia di grafite, mm 285 x 200

Iscrizioni: in basso a destra 'Consiglio'

Trieste, Civico Museo Sartorio, inv. 1874

Il disegno, come altri otto della collezione triestina (tra cui i presenti inv. 1873, 1875), va collegato al progetto decorativo dello scalone di villa Loschi Zilieri dal Verme al Biron presso Vicenza, affrescata da Tiepolo intorno al 1734. Il Tiepolo elaborò una serie di figure allegoriche che nell'affresco dovevano essere dipinte in monocromo, poste su un piedestallo modanato circolare e inserite entro una nicchia. Nella versione finale l'artista scelse di raffigurare sullo scalone l'allegoria del *Merito* e della *Nobiltà*. Il Consiglio reca i suoi tipici attributi: la collana con pendente a forma di cuore, il libro nella mano destra e una civetta nella sinistra.

Bibliografia essenziale: SACK 1910, p. 265, nn. 402-414; VIGNI 1942, p. 33, n. 10; RAGGHIANI 1953, p. 10, n. 10; RIZZI 1971, p. 32, n. II; VIGNI 1972, p. 58, n. 30; Bravar, in *I Tiepolo* 1990, pp. 55-52, n. 1.8.9.; *Nobiltà e Merito* 1998, p. 88; Crosera, in *Giambattista Tiepolo* 2012, p. 271; *Tiepolo. I colori* 2014, pp. 32-33, 105, 176, n. 40.



77.

LA VIRTÙ, ca. 1730

penna e inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno, tracce di grafite,  
carta quadrettata, mm 285 x 193

Iscrizioni: in basso a destra 'Virtù'

Trieste, Civico Museo Sartorio, inv. 1875

Il disegno va collegato al progetto decorativo dello scalone di villa Loschi Zilieri dal Verme al Biron presso Vicenza, affrescata da Tiepolo intorno al 1734. Il Tiepolo elaborò una serie di figure allegoriche che nell'affresco dovevano essere dipinte in monocromo, poste su un piedestallo modanato circolare e inserite entro una nicchia. Nella versione finale l'artista scelse di raffigurare sullo scalone l'allegoria del Merito e della Nobiltà. Qui è raffigurata la Virtù, per la rappresentazione della quale Tiepolo si basò sull'*Iconologia* di Cesare Ripa, dove essa è descritta come una giovane alata con un'asta, una corona d'alloro in mano e un sole che risplende nel petto.

Bibliografia essenziale: SACK 1910, p. 265, nn. 402-414; VIGNI 1942, p. 34, n. II; RAGGHIANI 1953, p. 10, n. II; KNOX 1960, p. 13; RIZZI 1965, p. 72, n. 28; VIGNI 1972, p. 58, n. 31; Bravar, in *I Tiepolo* 1990, p. 51, n. I.8.6.; RIZZI 1988, pp. 56-57, n. 9; *Nobiltà e Merito* 1998, pp. 88-89; MARIUZ 2008, p. 201, n. 243; Crosera, in *Giambattista Tiepolo* 2012, p. 271; DELORENZI 2016, p. 82.



## BIBLIOGRAFIA

AIKEMA 1996

Bernard Aikema, *Tiepolo e la sua cerchia. L'opera grafica. Disegni dalle collezioni americane*, Canal & Stamperia Editrice - The Pierpont Morgan Library, Venezia 1996.

ALPERS, BAXANDALL 1994

Svetlana Alpers, Michael Baxandall, *Tiepolo e l'intelligenza figurativa*, Einaudi, Torino 1994.

*L'arte di Massimiliano d'Asburgo* 2013

*L'arte di Massimiliano d'Asburgo. Dipinti, sculture e arredi nel Castello di Miramare* (a cura di Luca Caburlotto, Rossella Fabiani), Milano 2013.

BASILIO 1934

Oreste Basilio, Saggio di storia del collezionismo triestino, *Archeografo triestino*, s. 3, 19 (43), 1934, pp. 157-229.

BENESCH 1952

Otto Benesch, Marginalien zur Tiepolo-Ausstellung in Venedig, *Alte und neue Kunst*, 1, 1952, pp. 53-69.

BONELLI, VACCARI 2009

Massimo Bonelli, Maria Grazia Vaccari, La meccanica dell'invenzione negli affreschi di Giambattista Tiepolo, *Arte Veneta*, 65, 2009, pp. 77-105.

BREJC 1983

Tomaž Brejc, *Slikarstvo od 15. do 19. stoletja na Slovenski obali. Topografsko gradivo*, Lipa, Koper 1983.

CALASSO 2006

Roberto Calasso, *Il rosa Tiepolo*, Adelphi, Milano 2006.

CAROLI 2003

Flavio Caroli, *Il gran teatro del mondo, l'anima e il volto del Settecento*, Milano, Palazzo Reale, 13 novembre 2003-12 aprile 2004, Skira, Milano 2003 [cat. della mostra].

CEVC 1951

Anica Cevc, *Fortunat Bergant. 1721-1769*, Ljubljana, Narodna galerija, 1951, Ljubljana 1951 [cat. della mostra].

CEVC 1952

Anica Cevc, Slikar Leopold Layer, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. s. 2, 1952, pp. 165-210.

*I colori della seduzione* 2012

*I colori della seduzione. Giambattista Tiepolo e Paolo Veronese* (a cura di Linda Borean, William L. Barcham), Udine, Castello, 17 novembre 2012-1° aprile 2013, Udine 2012 [cat. della mostra].

*Consilium* 2009

*Consilium in arena. Genesi di un dipinto. Tiepolo e Antonio di Montegnacco* (a cura di Augusto Romano Burelli, Liliana Cargnelutti), Udine, Castello, 30 maggio-2 agosto 2009, Udine 2009 [cat. della mostra].

CRUSVAR 1979

Luisa Crusvar, Note sul collezionismo triestino, *Arte in Friuli Arte a Trieste*, 3, 1979, pp. 85-100.

DA CANAL 1809

Vincenzo da Canal, *Vita di Gregorio Lazzarini* [...], Venezia 1809.

DE GRASSI 1996

Massimo De Grassi, *Francesco Chiarottini (1748-1796)*, Edizioni della Laguna, Mariano del Friuli 1996.

DE GRASSI 2010

Massimo De Grassi, »Diffonderà sempre più tra noi il gusto e l'amore per le belle arti«. La scultura alle esposizioni della Società di Belle Arti di Trieste (1870-1882), *Arte in Friuli Arte a Trieste*, 29, 2010, pp. 261-310.

DE GRASSI 2011a

Massimo De Grassi, La »Sala della Città di Trieste« alla Biennale di Venezia del 1910, *Arte in Friuli Arte a Trieste*, 30, 2011, pp. 201-240.

DE GRASSI 2011b

Massimo De Grassi, La Società di Belle Arti e la nascita del sistema museale triestino, in *Rivelazioni. Quattro secoli di capolavori* (a cura di Luca Caburlotto et al.), Gorizia, Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia, 15 ottobre 2011-15 gennaio 2012), Gorizia 2011 [cat. della mostra], pp. 19-33.

DE GRASSI 2015

Massimo De Grassi, Uno sguardo sulla contemporaneità. Note sul collezionismo pubblico a Trieste nel Novecento, in *Cento Novecento. Un secolo d'arte in cento opere della collezione Fondazione CRTrieste* (a cura di Patrizia Fasolato), Trieste, Magazzino delle Idee, 1 aprile-2 giugno 2015, Cormons 2015 [cat. della mostra], pp. 19-34.

DELORENZI 2016

Paolo Delorenzi, La nobiltà dell'arte. Giambattista Tiepolo a Villa Loschi, in *Nobiltà e immagine. Tiepolo e Muttoni a villa Loschi Zileri Motterle. Nuove ricerche ultimi restauri* (a cura di di Serena G. Motterle, Luca Trevisan), Cierre Edizioni, Verona 2016, pp. 75-94.

*Drawing in Venice* 2015

*Drawing in Venice. Titian to Canaletto* (a cura di Catherine Whistler et al.), Oxford, Ashmolean Museum, 15 ottobre 2015-10 gennaio 2016, Oxford University Press, Oxford 2015 [cat. della mostra].

FABRO 2004

Michele Fabro, Il Palazzo e le collezioni di Giuseppe Caprin, *Arte in Friuli Arte a Trieste*, 23, 2004, pp. 153-184.

FAIETTI 2015

Marzia Faietti, Giorgio Vasari's life of Titian. Critical misinterpretations and preconceptions concerning Venetian drawing, in *Drawing in Venice. Titian to Canaletto* (a cura di Catherine Whistler et al.), Oxford, Ashmolean Museum, 15 ottobre 2015-10 gennaio 2016, Oxford University Press, Oxford 2015 [cat. della mostra], pp. 38-49.



FASOLATO 1996

Patrizia Fasolato, 1884-1914. Notizie e note sull'arte a Trieste, in *Arte d'Europa tra due secoli. 1895-1914. Trieste, Venezia e le Biennali* (a cura di Maria Masau Dan, Giuseppe Pavanello), Trieste, Civico Museo Revoltella, 15 dicembre 1995-31 marzo 1996, Milano 1995 [cat. della mostra], pp. 54-71.

FOCILLON 1987

Henri Focillon, *Vita delle forme* (ed. ital. a cura di E. Castelnuovo), Einaudi, Torino 1987.

FRANELLICH 1885

Luigi Franellich, *Catalogo dei quadri antichi e moderni e degli oggetti d'arte di proprietà di Luigi dr. Franellich cittadino di Trieste*, Trieste 1885.

Giambattista Tiepolo 1996

Giambattista Tiepolo. *Forme e colori. La pittura del Settecento in Friuli* (a cura di Giuseppe Bergamini), Udine, Chiesa di San Francesco, 15 settembre-31 dicembre, Electa, Milano 1996 [cat. della mostra].

Giambattista Tiepolo 2010

Giambattista Tiepolo tra scherzo e capriccio. *Disegni e incisioni di spiritoso e saporitissimo gusto* (a cura di Cristina Donazzolo Cristante, Vania Gransinigh), Udine, Castello, 22 maggio-31 ottobre 2010, Electa, Milano, 2010 [cat. della mostra].

Giambattista Tiepolo 2012

Giambattista Tiepolo "il miglior pittore di Venezia" (a cura di Giuseppe Bergamini, Alberto Craievich, Filippo Pedrocchi), Passariano, Villa Manin, 15 dicembre 2012-7 aprile 2013, Azienda Speciale Villa Manin, 2012 [cat. della mostra].

Giandomenico Tiepolo 1996

Giandomenico Tiepolo. *Maestria e gioco. Disegni dal mondo* (a cura di Adelheim M. Gealt, George Knox), Udine, Castello, 14 settembre-31 dicembre 1996 - Bloomington (Indiana U.S.A.), Indiana University Art Museum, 15 gennaio-9 marzo, 1997, Electa, Milano 1996 [cat. della mostra].

Istria. Città maggiori 2001

Istria. Città maggiori. *Capodistria, Parenzo, Pirano, Pola. Opere d'arte dal Medioevo all'Ottocento* (a cura di Giuseppe Pavanello, Maria Walcher), Università di Trieste, Trieste - Edizioni della Laguna, Mariano del Friuli 2001.

KNOX 1960

Georg Knox, *Catalogue of the Tiepolo Drawings in the Victoria and Albert Museum*, London 1960.

KNOX 1970

Georg Knox, *Tiepolo. A bicentenary exhibition, 1770-1970. Drawings, mainly from American collections*, Cambridge MA, Fogg Art Museum, 14 marzo-3 maggio 1970, Harvard University Press, Cambridge MA 1970 [cat. della mostra].

KNOX 2008

Georg Knox, *A Panorama of Tiepolo Drawing*, GEmediaprint, Printed in Belgium 2008.

LEVI 1985

Donata Levi, Strutture espositive a Trieste dal 1829 al 1842, *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa 2 III*, 15/1, 1985, pp. 259-310.

LEVI 2011

Donata Levi, Tra vocazione educativa e intenti commerciali. Le prime esposizioni triestine dell'Ottocento, in *Rivelazioni. Quattro secoli di capolavori* (a cura di Luca Cabrolotto et al.), Gorizia, Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia, 15 ottobre 2011-15 gennaio 2012, Gorizia 2011 [cat. della mostra], pp. 12-18.

LORENZETTI, MARIACHER 1951

Giulio Lorenzetti, Giovanni Mariacher, *Mostra del Tiepolo*, Venezia, Ca' Rezzonico, 1951, Alfieri, Venezia 1951 [cat. della mostra].

LUCCHESI 1997

Enrico Lucchese, Giovanni Battista Hattinger, collezionista e mercante in età neoclassica fra Trieste e la Russia, *Arte in Friuli Arte a Trieste*, 16-17, 1997, pp. 241-274.

MAGANI 1997

Fabrizio Magani, Luigi Franellich, »intelligente« collezionista nella Trieste ottocentesca, *Arte in Friuli Arte a Trieste*, 16-17, 1997, pp. 275-286.

MAGANI 2001

Fabrizio Magani, La Galleria Nazionale d'Arte Antica ... e alcuni appunti per la storia del collezionismo triestino, in *La Galleria Nazionale d'Arte Antica di Trieste. Dipinti e disegni* (a cura di Fabrizio Magani), Trieste - Milano 2001, pp. 13-30.

MAGANI 2005

Fabrizio Magani, 1940-1946. La Soprintendenza ai Monumenti e alle Gallerie della Venezia Giulia e del Friuli e la protezione delle opere d'arte in Istria, in *Histria. Opere d'arte restaurate. Da Paolo Veneziano a Tiepolo* (a cura di Francesca Castellani, Paolo Casadio), Trieste, Civico Museo Revoltella, 23 giugno 2005- 6 gennaio 2006, Electa, Milano 2005 [cat. della mostra], pp. 31-39.

MARINI 2014

Girgio Marini, Caratteri e dinamiche del disegno tiepolesco, in *Tiepolo. I colori del disegno* (a cura di Giorgio Marini, Massimo Favilla, Ruggero Rugolo), Roma, Musei Capitolini, 3 ottobre 2014-18 gennaio 2015, Campisano Editore, Roma 2014 [cat. della mostra], pp. 24-39.

MARIUZ 1986

Adriano Mariuz, I disegni di Pulcinella di Giandomenico Tiepolo, *Arte Veneta*, 40, 1986, pp. 265-273.

MARIUZ, PAVANELLO 1995

Adriano Mariuz, Giuseppe Pavanello, Per la giovinezza di Giambattista Tiepolo. Un affresco e un disegno, *Arte Veneta*, 47, 1995, pp. 55-57.

MARIUZ 2008

Adriano Mariuz, *Tiepolo* (a cura di Giuseppe Pavanello), Cierre Edizioni, Verona 2008.

Massimiliano e l'esotismo 2017

Massimiliano e l'esotismo. *Arte orientale nel Castello di Miramare* (a cura di Rossella Fabiani, Francesco Morena), Trieste, Museo Storico del Castello di Miramare, 11 aprile-28 maggio 2017, Venezia 2017 [cat. della mostra].

MESSINA 2011

Michela Messina, Società di Minerva 1810-2010. 200 anni di storia e cultura a Trieste, *Archeografo triestino*, extra s., 8, 2011, pp. 231-311.

MOLMENTI 1909

Pompeo Molmenti, *G. B. Tiepolo. La sua vita e le sue opere*, Hoepli Editore, Milano 1909.

MORASSI 1943

Antonio Morassi, *Tiepolo*, Bergamo - Milano - Roma 1943.

MORASSI 1955

Antonio Morassi, *G. B. Tiepolo*, Phaidon - Sansoni, London 1955.

*Il Museo Revoltella* 2004

*Il Museo Revoltella di Trieste* (a cura di Maria Masau Dan), Vicenza 2004.

*Nobiltà e Merito* 1998

Nobiltà e Merito. Nuove proposte iconografiche per gli affreschi di Tiepolo a Monteviale, in *La Villa Loschi Zileri Motterle in Monteviale di Vicenza* (a cura di Lionello Puppi), Canova, Treviso 1998, pp. 69-105.

PALLUCCHINI 1971

Anna Pallucchini, *Giambattista Tiepolo*, A. Martello Ed., Milano 1971.

*Passion* 2007

*Passion and commerce. Art in Venice in the 17th and 18th Centuries*, Barcelona, La Pedrera, 22 ottobre 2007-27 gennaio 2008, Fundacio Caixa Catalunya, Barcelona 2007 [cat. della mostra].

*Pasquale Revoltella* 1996

*Pasquale Revoltella (1795-1869). Sogno e consapevolezza del cosmopolitismo triestino* (a cura di Maria Masau Dan), Trieste, Civico Museo Revoltella, marzo-giugno 1996, Tavagnacco 1996 [cat. della mostra].

PIGNATTI 1951

Terisio Pignatti, *Tiepolo*, Mondadori, Milano, 1951.

PIGNATTI 1974

Terisio Pignatti, *Tiepolo. Disegni*, La Nuova Italia, Firenze 1974.

RAGGHIANI 1953

[Carlo Ludovico Ragghianti], *Tiepolo. 150 disegni dei Musei di Trieste*, Firenze, Palazzo Strozzi, 1953 - Siena, Pinacoteca Nazionale di Siena, dicembre 1953, Il cenacolo, Firenze 1953 [cat. della mostra].

RESCINITI 2010

Lorenza Resciniti, Silhouette biografiche, in *Giovani Guglielmo Sartorio, Memorie biografiche* (a cura di Lorenza Resciniti, Simone Volpato), Comune di Trieste, Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste, Trieste 2010.

RESCINITI 2011

Lorenza Resciniti, Il Civico Museo Sartorio. La riapertura fra restauri e scoperte, *Atti dei Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste*, 10 (2006-2010), 2011, pp. 151-168.

RESCINITI 2012

Lorenza Resciniti, I disegni di Giambattista Tiepolo. Vicende di una collezione, in *Tiepolo nero. Opera grafica e matrici incise* (a cura di Lionello Puppi, Nicoletta Ossanna Cavadini), Chiasso, Max Museo, 2 febbraio-5 aprile 2012 - Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, 18 aprile-3 giugno 2012 - Venezia, Ca' Rezzonico, 24 giugno-14 ottobre 2012, Mazzotta, Milano 2012 [cat. della mostra], pp. 159-162.

RIZZI 1965

Aldo Rizzi, *Disegni del Tiepolo* (presentazione di Antonio Morassi), Udine, Loggia del Lionello, 10 ottobre-14 novembre 1965, Udine 1965 [cat. della mostra].

RIZZI 1971a

Aldo Rizzi, *Mostra del Tiepolo. Disegni e acqueforti*, Passariano, Villa Manin, 27 giugno-31 ottobre 1971), Electa, Milano 1971 [cat. della mostra].

RIZZI 1971b

Aldo Rizzi, *L'opera grafica dei Tiepolo. Le acqueforti*, Electa, Milano 1971.

RIZZI 1988

Aldo Rizzi, *Giambattista Tiepolo. Disegni dai Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste* (presentazione di Grazia Bravar), Trieste, Civico Museo Sartorio, 18 dicembre 1988-2 aprile 1989, Electa, Milano 1988 [cat. della mostra, 2ª ed. 1989, 3ª ed. 1990].

SACK 1910

Eduard Sack, *Giambattista und Domenico Tiepolo. Ihr Leben und ihre Werke. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts*, H. v. Clarmenns, Hamburg 1910.

*I Sartorio* 1999

*I Sartorio. L'arte del dono* (a cura di Lorenza Resciniti, Marzia Vidulli Torlo), Trieste, Museo Sartorio, Civico Museo di Storia e Arte, Civico Museo del Castello di San Giusto, 31 luglio-7 novembre 1999, Civici Musei di Storia ed Arte, Trieste 1999 [cat. della mostra].

SCOPAS SOMMER 2015

Rossella Scopas Sommer, La collezione Fontana, *Arte in Friuli Arte in Trieste*, 33, 2015, pp. 167-196.

*Il Settecento a Verona* 2011

*Il Settecento a Verona. Tiepolo, Cignaroli, Rotari la nobiltà della pittura* (a cura di Fabrizio Magani et al.), Verona, Palazzo della Gran Guardia, 26 novembre 2011-9 aprile 2012, Silvana, Milano 2011 [cat. della mostra].

STELÈ 1937

France Stelè, Marijino kronanje pri frančiškanih v Ljubljani, *Kronika*, 4/1, 1937, pp. 32-39.

STESKA 1914

Viktor Steska, Slikar Leopold Layer in njegova šola, *Carniola*, n. s. 5/1-2, 1914, pp. 1-35.

SUCCI, PIGNATI 1985

Dario Succi, Terisio Pignati, *Giambattista Tiepolo. Il segno e l'enigma*, Gorizia, Castello, giugno-agosto 1985, Vianello libri, Ponzano Veneto (TV) 1985 [cat. della mostra].

ŠERBELJ 1991

Ferdinand Šerbelj, *Anton Cebej. 1722-1774*, Ljubljana, Narodna galerija, 27 marzo-26 maggio 1991, Ljubljana 1991 [cat. della mostra].

ŠERBELJ 2011

Ferdinand Šerbelj, *Izzvenevanje nekega obdobja. Oris poznobaročnega slikarstva na Kranjskem*, Ljubljana, Narodna galerija, 8 marzo-29 maggio 2011, Ljubljana 2011 [cat. della mostra].

*I Tiepolo* 1990

*I Tiepolo e il Settecento vicentino* (a cura di Fernando Rigon et al.), Montecchio Maggiore, Bassano del Grappa, 26 maggio-20 settembre 1990, Electa, Milano 1990 [cat. della mostra].

*Tiepolo. Disegni* 2016

*Tiepolo. Disegni dall'Album Horne / Drawings from the Horne Album* (a cura di Elisabetta Nardinocchi, Matilde Casati), Polistampa, Firenze 2016 [cat. della mostra].

*Tiepolo. I colori* 2014

*Tiepolo. I colori del disegno* (a cura di Giorgio Marini, Massimo Favilla, Ruggero Rugolo), Roma, Musei Capitolini, 3 ottobre 2014-18 gennaio 2015, Campisano Editore, Roma 2014 [cat. della mostra].

*Tiepolo. Ironia* 2004

*Tiepolo. Ironia e comico nell'arte dei Tiepolo* (a cura di Adriano Mariuz, Giuseppe Pavanello), Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 3 settembre-5 dicembre 2004, Marsilio, Venezia 2004 [cat. della mostra].

*Tiepolo nero* 2012

*Tiepolo nero. Opera grafica e matrici incise* (a cura di Lionello Puppi, Nicoletta Ossanna Cavadini), Chiasso, Max Museo, 2 febbraio-5 aprile 2012 - Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, 18 aprile-3 giugno 2012 - Venezia, Ca' Rezzonico, 24 giugno-14 ottobre 2012, Mazzotta, Milano 2012 [cat. della mostra].

*V Italiji zadržane umetnine* 2005

*V Italiji zadržane umetnine iz Kopra, Izole, Pirana / Le opere d'arte di Capodistria, Isola, Pirano trattenute in Italia / Art works from Koper, Izola, Piran retained in Italy* (a cura di Sonja Ana Hoyer), Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije, Območna enota Piran - Ministrstvo za kulturo, Ljubljana 2005.

VIGNI 1942

Giorgio Vigni, *I disegni del Tiepolo*, Le Tre Venezie, Padova 1942.

VIGNI 1972

Giorgio Vigni, *I disegni del Tiepolo*, La Editoriale libraria, Padova 1972 [2ª ed. riveduta e ampliata dall'autore].

ZAMPETTI 1969

Pietro Zampetti, *Dal Ricci al Tiepolo. I pittori di figura del Settecento a Venezia*, Venezia, Palazzo Ducale, 7 giugno-15 ottobre 1969, Alfieri, Venezia 1969 [cat. della mostra].

WHISTLER 2016

Catherine Whistler, *Venice and Drawing 1500-1800. Theory, Practice and Collecting*, Yale University Press, New Haven - London 2016.

WOSTRY 1934

Carlo WOSTRY, *Storia del Circolo Artistico di Trieste*, La Panarie, Udine 1934.



## GIAMBATTISTA TIEPOLO

Disegni  
Opere dai Civici Musei di Trieste

Lubiana, Narodna galerija, 1 giugno - 3 settembre 2017

CATALOGO	<i>editore</i>	Narodna galerija, Barbara Jaki
	<i>testi</i>	Luca Caburlotto, Rossella Fabiani, Giorgio Marini, Lorenza Resciniti, Ferdinand Šerbelj
	<i>a cura di</i>	Luca Caburlotto, Rossella Fabiani, Mateja Krapež, Giorgio Marini, Lorenza Resciniti, Alenka Simončič
	<i>presentazioni</i>	Barbara Jaki, Paolo Trichilo, Luca Caburlotto, Roberto Dipiazza
	<i>traduzione in italiano</i>	'NoVa' Riccardo Bertoni (testi di Barbara Jaki e Ferdinand Šerbelj)
	<i>referenze fotografiche</i>	Marino Ierman
	<i>grafica</i>	Ranko Novak
	<i>pre stampa</i>	Gordan Čuka
	<i>stampa</i>	Gorenjski tisk storitve d.o.o.
	<i>tiratura</i>	200
		© Narodna galerija e gli autori, 2017

con il sostegno



Narodna galerija  
Puharjeva 9  
1000 Ljubljana  
Slovenia  
info@ng-slo.si  
www.ng-slo.si

MOSTRA *ideazione*

Barbara Jaki, direttrice, Narodna galerija  
Paolo Trichilo, ambasciatore d'Italia in Slovenia  
Luca Caburlotto, direttore, Polo museale del Friuli Venezia Giulia

*direzione della mostra*

Barbara Jaki, Luca Caburlotto

*mostra a cura di*

Luca Caburlotto, Rossella Fabiani, Giorgio Marini, Lorenza Resciniti

*coordinamento*

Alenka Simončič

*restauri*

Nicoletta Buttazzoni, Soprintendenza archeologia, belle arti e paesaggio del Friuli Venezia Giulia

*servizio didattico*

Tanja Milharčič, Živa Rogelj

*traduzione in inglese*

Alenka Klemenc

*coordinamento tecnico*

Jože Raspet

*trasporti*



*prestatore*

Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste - Civico Museo Sartorio

*prestiti*

Claudia Crosera, Soprintendenza archeologia, belle arti e paesaggio del Friuli Venezia Giulia, Trieste, Ministero dei beni e della attività culturali e del turismo - Servizio circolazione, Roma

*La mostra è stata resa possibile grazie alla generosa disponibilità e alla partecipe collaborazione di*

Ambasciata d'Italia in Slovenia, Polo museale del Friuli Venezia Giulia, Comune di Trieste - Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste, Istituto Italiano di Cultura in Slovenia



*general sponsor*



