

“Quell’aria inquieta cge caratterizza il Seicento veneziano”

- Per iniziare
- Una breve sintesi

- Nel dipinto "*Amor sacro e profano*" del **Tiziano** si vedono le venuzze blu in trasparenza sul volto della fanciulla (mentre nella pittura fiorentina emerge il tratto disegnato e l'effetto plastico che deriva da vari repertori tra cui anche l'educazione scultorea di Michelangelo). Nella scuola la trama il contorno si individuano in maniera preponderante in pittura che vive come affiliazione della scultura, mentre tra i Veneti prevale l'effetto epidermico della materia rispetto alla fonte di luce.

- Alla tecnica del "**tonalismo**", messa in opera per la prima volta dal **Giorgione** ai primissimi del '500, concorrono a una sorta di concerto armonico di rimando di un elemento all'altro, come mezzo espressivo della fusione degli elementi tutti inseriti nello stesso bagno colorato, l'artista che condensa sintetizza nel modo più ampio possibile ponendosi alternativo e opposto all'idolo micalangiotesco delle forme e dei contorni definiti.

- Il concetto armonico del **colore a Venezia** trova la sua apoteosi nell'ultima tela di **Tiziano** della *Pietà* (Accademia) in cui ogni segno sulla tela ha un impatto profondo sui sensi dell'osservatore per cui si avverte una precoce anticipazione e intuizione del **espressionismo astratto**, in cui i colori si fondono e alludono a un corpo fantasmatico dentro la tela, il colore esplose dalle forme e tracima dentro gli occhi dello spettatore al di fuori del bordo della tela.

- Dopo il Periodo massimo del rinascimento coincidente con l'esperienza di Tiziano, pittore sommo in cui il colore genera forme e contenuti pittorici, passa il testimone a **Tintoretto** che adorna la maggior parte delle chiese veneziane.
- **Il 600**, fu un secolo di stasi, il buio secentesco cominciano con l'interdetto del **Sarpi** l'inabissamento della grande cultura con passaggi di pittori forestieri, anche se i Rubens, Velasquez, Morillo etc si ispirarono al binomio **luce-colore della scuola veneta**, che avrà il suo ultimo momento di grande splendore nel '700.

- Si puo' dire che nel 600 il terreno si rassoda e si mette a maggese per un'ultima grande stagione '700esca con il **Tiepolo**, il piu' grande **pittore “ barocco “ europeo**.
- Nello stesso panorama Tiepolo opera in modo itinerante, infatti gli artisti in quest'epoca che erano ormai dei giramondo come Vivaldi, Goldoni, Canova, come lo stesso Mozart sempre a servizio delle corti europee che meglio pagavano e che da cui ripartiva la loro fama, costoro portano comunque i cromosomi locali erano come promotore delle loro terre e culture.

- Il '700 altro grande secolo per Venezia pittorica, nonostante la decadenza e la fine della Serenissima annunciata già da tempo da piu' parti; anche se i temi e la committenza era meno religiosa, gli artisti del secolo dei Lumi ripropongono della tradizione cinquecentesca: gli elementi sfuggenti nei toni, la visione panica della natura e della sua rappresentazione, l'uomo (anche se la componente femminile preponderante), immersione nel paesaggio; elementi questi tipici della tradizione locali vengono sviluppati secondo i vari generi della pittura tra cui il paesaggio arcadico , la veduta, il capriccio, e ancora la pittura storico narrativa nella quale emerge a tutto tondo la figura di Tiepolo.

• Alla chiusura del '700 con la caduta della Repubblica e i seguito alla breve esperienza neoclassica di Canova, prevale negli animi degli artisti di estrazione veneziana (Hayez), nella pittura il tema del nostalgia del ricorddo che assume toni crepuscolari.

Dal Manierismo al Barocco

- Tra la fine del XVI secolo ed i primi anni del XVII in Italia, come sviluppo del Manierismo, si forma uno stile che manifesta una nuova concezione della natura reale e del mondo, dei rapporti fra gli individui, della funzione dell'arte stessa, sia nel campo del potere civile e religioso, sia in quello del semplice e privato godimento di ciò che è bello.
- Il "**secentismo**" stava ad indicare un periodo di artificio, di gonfia eloquenza, di tanta facilità tecnica, di approssimativo senso di teatralità

Il termine “Barocco”

- deriva da un’antica parola spagnola (barrueco, o francese baroque) con la quale si indica una perla dalla forma inconsueta. Il termine viene diffuso nell’età neoclassica **con lo specifico intento di screditare il periodo che segue il Rinascimento.** Un discredito che durerà oltre due secoli, fino a quando, nei primi del Novecento, viene considerato dalla critica ufficiale, come sviluppo del tardo Rinascimento. In tutto questo periodo, il Seicento è visto come un secolo decadente, di artificiosità, di turgida eloquenza, di enfasi, di troppa facilità tecnica e di superficialità.

- Certamente non si può negare che alcuni eccessi di maestria e di retorica ci siano stati, ma nella globalità l'arte barocca ha oggi una considerazione molto positiva.
- È questo il secolo nel quale nasce il melodramma,
- i grandi esperimenti della scienza ed i metodi sperimentali nel campo dell'arte.
- Motore principale dell'arte barocca è Roma che con i suoi papi la sviluppa prevalentemente, seguendo criteri di ordine sociale e soprattutto spirituale. Il pontefici che più degli altri hanno dato il loro contributo sono Urbano VIII ed Innocenzo X, i quali hanno praticamente proseguito un programma iniziato nel Cinquecento, in seguito alla risoluzione della grande crisi della Chiesa.

- Nel campo pittorico, l'importanza del disegno si affievolisce nei confronti della coloristica e della luminosità creata dai vivi contrasti che manifestano la parte più interiore della pittura barocca, maestosa e nello stesso tempo cupa e malinconica.

- Durante il corso del Seicento la Chiesa romana, ormai pienamente affermata e ancora vincente dopo lo scisma del protestantesimo e il concilio tridentino, si serve in modo sistematico dell'arte per un'efficiente raffinata azione propagandistica e di estensione delle nuove richieste di ideali e di culto. Così le grandi monarchie di tutta l'Europa affidano agli artisti di ogni campo l'incarico di creare, per il potere regale e l'autorità dello stato, un'immagine imponente e convincente.



La scenografia

- domina nell'arte barocca alla stessa stregua della luminosità con i suoi fantastici effetti
- **Il Barocco è uno stile caratterizzato con forza in senso spettacolare, illusionistico, grandioso, formale**, che ha generato nel tempo numerosi giudizi critici e posizioni in diretto contrasto, sia in senso negativo dall'età neoclassica, sia in senso positivo dall'età moderna; salvo qualche rara eccezione, i modelli e gli elementi caratteristici di questo stile si sono mantenuti ben saldi per tutto il corso del Seicento, giungendo per certi aspetti, ai primi anni del Settecento con varianti che giustificano, per quest'ultima fase di creatività, il termine di tardo barocco.

- I principali elementi distintivi dello stile barocco sono la trasfigurazione dell'oggetto appartenente alla natura, l'alterazione delle proporzioni canoniche, gli effetti di vario ampliamento e contrazione dello spazio, gli inganni ottici, prospettici e coloristici: artifici che riescono a moltiplicare gli effetti emozionali dell'opera, a suscitare situazioni di immediata sorpresa e meraviglia, a rendere comprensibile e comunicabile anche ciò che è irraggiungibile dalla comune esperienza.

- Viene ricercata dagli artisti **la continuità infinita tra spazi esterni e spazi interni,**
- **tra spazio architettonico e spazio riportato sulla tela,** ma anche tra artificio e natura, al punto da spingersi sino all'impiego di elementi naturali (acqua e luce) nella creazione artistica e alla compenetrazione di tutte le arti, al fine di rendere il fruitore dell'opera, contemporaneamente, **spettatore e attore.**

- Nonostante le trasfigurazioni, le alterazioni ed i grandi contrasti portati agli eccessi, **l'artista ha in questo periodo un'amabile corrispondenza con la natura e la sua realtà:**
- **i paesaggi e le nature morte, classificate a suo tempo come creazioni di basso livello,** rimangono oggi le più schiette ed aperte espressività pittoriche del periodo.
- **La tecnica progredisce molto velocemente** grazie a questo suo forte valore espressivo.

Bernardo Strozzi (1581-1644)

- meglio conosciuto con il semplice appellativo del **Prete Genovese** (è stato frate e poi prete), di formazione senese sotto la guida di Pietro Sorri, si allontana ben presto dalla pittura del suo maestro per approdare a quella dei fiamminghi; più tardi arriverà ad una tendenza caravaggesca, integrata dalla pennellata corposa, grassa e luminosa, che lo avvicina a Rubens. Lo Strozzi rappresenta “un ponte di collegamento” tra Genova e Venezia.

- A Venezia aderiscono al nuovo stile Giovanni Lys (c.1600-c.1629/30) e Domenico Fetti (1589-1624). Entrambi sentono la pittura di Rubens. Giovanni Lys è un buon colorista con caratteristiche istintive e nonostante la sua formazione sotto un pittore romanizzante come il Golzio, riesce ad ambientarsi bene a Venezia. Il Fetti è stato a Roma presso il Cigoli ed il Borgianni, ma è da quest'ultimo che ha assorbito la sostanza plastico-luministica caravaggesca. Il suo cromatismo, sciolto e caldo, conferisce alle sue forme, vibrazioni, sensibilità e tono, anche se talvolta queste forme si trasfigurano in fantasmi ("Visione di San Girolamo" ai Tolentini e la "Visione di San Paolo" al Museo berlinese).

- Sempre a Venezia, **il fiorentino Sebastiano Mazza** (c.1615-1685), con il suo tocco sciolto e turbinante e con colpi di luce alla Rembrandt, anticipa la pittura del Settecento, mentre il vicentino **Francesco Maffei** (1625-1660) prosegue l'opera del Tintoretto, integrandola con l'ampiezza spaziale del Veronese. **Pietro del Vecchia** è un ottimo copista di antichità, **Ermanno Stoffi** continua l'opera dello Strozzi ma con un cromatismo molto freddo, **Girolamo Forabosco** si tuffa in pieno nella pittura cinquecentesca e Giulio Carpioni, attivo anche a Verona e Vicenza, si "nutre" dal Tiziano per le sue audaci sperimentazioni che, seppur povere di effetti cromatici, saranno gradite al Tiepolo.

- A Venezia si registra l'orientamento decorativo di **Pietro da Cortona** con **Pietro Liberi**,
- i lucchesi **Filippo Gerardi** (1643-1704) e **Giovan Coli** (1636-1681),
- il genovese **Giovan Battista Langetti**
- ed il romano **Francesco Ruschi**.

- Il napoletano **Luca Giordano** (1634 –1705), col suo caldo e sensuale cromatismo che richiama il suo maestro Ribera, realizza pale d'altare per Venezia.
- **Antonio Carneio** aggiunge le influenze dello Strozzi alla propria sensibilità artistica forgiatasi sotto la guida del Giordano.

Antonio Zanchi e I Tenebrosi

Personaggi, oggetti, architetture, elementi della natura sgusciano dal buio, dalle ombre più dense ed entrano in scena, animandosi, riscaldati da smaglianti colori

Antonio Zanchi

Antonio Zanchi, *Isacco ed Esaù*. Prato, mercato antiquario



- Una pittura ottenuta **per forti contrasti**, per violenti sbattimenti di luce.
- Una pittura studiata **per rilasciare dalle tenebre frammenti di un mondo** che si ricompono sotto i nostri occhi in forme e figurazioni di teatrale evidenza.
- Personaggi, oggetti, architetture, elementi della natura **sgusciano dal buio, dalle ombre più dense ed entrano in scena, animandosi, riscaldati da smaglianti colori:** vivono la loro storia nello spazio dello schema narrativo, sopra un palcoscenico che li vede protagonisti di una recita mantenuta sulle corde del dramma, sul registro di un'analisi schietta, tagliata di netto, ancorché consapevole dei limiti dell'eccesso e dell'artificio.
- **Uno sguardo al reale attraverso il filtro dell'acquisita sensibilità barocca, di un contesto cogente assunto però con prudenza e controllato nei suoi aspetti più retorici e spinti.**

- La pittura è quella di Antonio Zanchi: la poetica cui si fa pronto riferimento è quella del gruppo dei "tenebrosi", artisti sintonizzati su una sorta di naturalismo riberesco dai toni franchi e decisi, importato sulle lagune — sia pure in diversa accezione — da Luca Giordano e da Giovan Battista Langetti.

- Un naturalismo originariamente estraneo alla sensibilità veneziana, alla sua tradizione pittorica e al suo modo d'intendere il colore: un naturalismo che immette a Venezia l'eco dell'esperienza caravaggesca oramai contaminata da un complesso intreccio di letture e di stratificazioni che ne sviano e ne modificano, per i troppi riflessi e col fluire del tempo, la valenza iniziale.
- Cosicché per cercare di comprendere Antonio Zanchi attraverso la sua opera — al di là delle vicende che ne hanno sancito dal Seicento a oggi l'alterna fortuna — è forse necessario ripartire dallo specifico espressivo che ne connota l'identità, non così disgiunta, in vero, dall'esperienza veneziana per il colore, né così tanto saldamente accomunata a quella degli altri "tenebrosi" da non permettere un più capillare distinguo.

- Ripercorrerne il percorso attraverso le opere, in sostanza, seguendo unica pista in grado di donare identità a un artista, si tratti dello Zanchi o di qualsiasi altro pittore, che come strumento principe ha scelto e si avvale del colore e del segno per dialogare col mondo.
- Così, anche la presentazione di due sole opere per quanto esemplificativa di precisi momenti nel corso di un tragitto ben più vasto e variegato, può già di per sé essere sufficiente a incentrare il discorso sulla forma della pittura, sulla forma-sostanza di un linguaggio che nel suo costituirsi — pur avvalendosi ogni volta di un'elaborazione creativa capace di tessere relazioni articolate e complesse, difficili da dipanarsi totalmente — non può celare completamente, né tanto meno recidere, il legame dell'artefice con l'esperienza percepita e vissuta.

- In questo senso, le due tele che qui si presentano, raffiguranti *Isacco ed Esaù* e *Loth e le figlie*, penso siano al contempo ben comprensive della qualità, della venezianità e della singolarità espressiva raggiunte da Antonio Zanchi nel solco di una tradizione figurativa che, per affermarsi nel corso del Seicento, ha dovuto trovare il modo e la forza di lacerare il proprio tessuto e di trasformarsi, per sopravvivere appunto nella continuità con altrettanto splendore.
- Un vecchio cieco, un giovane bardato di corazza, una donna con in braccio un bambino e un altro giovinetto. Quest'ultimo, dalla penombra, osserva i due personaggi in primo piano cercando di afferrarne il dialogo, attraverso la cadenzata solennità di gesti che sembrano infrangere il silenzio.

Antonio Zanchi

Antonio Zanchi, *Isacco ed Esaù*. Prato, mercato antiquario



- Isacco tocca la spalla di Esaù inginocchiato dinanzi a lui e lo invita ad andare a caccia, mentre Rebecca e Giacobbe ascoltano il colloquio, pronti a mettere in atto il piano per trarre in inganno l'anziano capofamiglia. Il riflesso sulla loricina di Esaù, un magistrale tocco di bianco che si riverbera a specchio sul metallo finemente inciso, risulta una fonte luminosa di suggestiva intensità, simile a quella che investe il bel volto del giovane. Il netto contrasto tra la luce e l'ombra, che avvolge invece di scuro il viso e parte del braccio e del busto di Isacco, serve a creare spazialità e donare movimento a una composizione di per sé gravata d'antica maestosità.

2. Antonio Zanchi, *Loth e le figlie*.
Collezione privata.



- Al primo lustro dell'ottavo decennio del secolo, forse in anticipo di due o tre anni rispetto alla tela appena presentata, dovrebbe collocarsi anche la realizzazione di *Loth e le figlie* (fig. 2), di collezione privata, opera di straordinaria fattura che richiama alla mente, e prima ancora agli occhi, tutte le raffinatezze di cui è maestra la tradizione coloristica veneziana. L'ottimo stato di conservazione del dipinto consente di apprezzare la finezza esecutiva con cui è resa la superficie pittorica, viva e palpitante in ogni dove.

- Le campiture cromatiche modellanti le forme (i corpi, i panneggi, gli oggetti e il brano di natura inserito sul fondo), ancorché tradotte con l'intento di conferire ed esaltare la solidità e la robustezza delle masse – quasi la loro scabra, antica e sognata fisicità – formano un tutto unico, raccordato come in un abbraccio da una serie di sovrapposizioni e di incontri dolcissimi, volti all'insegna della leggerezza.

- Compenetrazioni di forme nelle forme, di linee nelle linee fuse con morbidezza, senza frapporte diaframmi artificiali, disegnativi, ai volumi nello spazio, cosicché questi, irrorati da flussi di colore, come per una sorta di vicendevoles scambio, possono adattarsi e confluire l'uno nell'altro senza soluzione di continuità, esaltando la naturale modellazione delle cose e dei corpi.
- Nulla stride, nulla attenua l'incanto, tutto si accosta e vive in omaggio alla più soave armonia.



- Lo sguardo è attratto in modo rapsodico dai tanti particolari che ne catturano l'attenzione, obbligando l'occhio a continui passaggi e aggiustamenti: dal gioco delle stoffe, variate nelle tinte e nei panneggi, alla disposizione dei corpi di Loth e delle figlie, iscritti in una specie di moto rotatorio, fino alla ricchezza dei colori e alla loro modulazione luminosa, attenuata a tratti, accentuata in altri e impreziosità spesso da tocchi di bianco vibranti di luce, lumelli rilucenti che fanno scintillare d'oro e d'argento le brocche e i bacili e segnano con accesi serpentini cangiantismi il fuggevole disporsi delle pieghe.

- Basterebbe il senso ritmico misurato sul colore, sulle sue tonalità e sonorità, per fare di questo dipinto un piccolo-grande capolavoro emblematico dell'artista, e con esso riconoscere una volta ancora e di più la **venezianità indiscussa che alimenta la sensibilità poetica di Antonio Zanchi**, diversa da quella di Giordano, di Langetti e di Loth e lontana da qualsivoglia comoda catalogazione di gruppo inevitabilmente tendente a sminuirne la portata e il valore.

Ultimo artista rococò

- Nel 1762 l'artista parte alla volta di Madrid. Nel palazzo dei re di Spagna dipinge le ultime grandi composizioni profane, ma negli stessi anni subisce la concorrenza di Anton Raphael Mengs e del subentrante gusto neoclassico, che nel giro di pochi anni avrebbe fatto apparire del tutto "fuori moda" il virtuosismo frizzante e la fantasia estrosa del Rococò. *Apollo e Dafne* (1765-66) presenta una scena ancora aperta e luminosa, che contrasta col senso di sospensione delle opere più tarde. Gli ultimi anni di Tiepolo sono carichi di amarezza per una fama improvvisamente perduta; l'artista si spegne a Madrid nel 1770.

Rosalba Carriera pittrice barocca

- Abile ed intelligente, introversa ed incline alla malinconia e alla solitudine, volitiva e dotata di grande spirito d'iniziativa, non bella ma ricca di fascino, seducente, pur non facendo ricorso alle armi femminili, com'era consuetudine per le donne settecentesche, **Rosalba Carriera**, celebrata come la più grande ritrattista dell'epoca per la grazia e la versatilità dei suoi dipinti, fu contesa dalle corti più illustri ed ottenne fin da giovane fama internazionale, dividendo la sua esistenza fra **Venezia e Parigi**, le due capitali del bel vivere settecentesco.

Celebre non solo nell'arte del dipingere (esordì come miniaturista, ma ben presto si dedicò all'arte del ritratto, in cui eccelse), stimata da sovrani e grandi artisti come Watteau, anche eccellente violinista (amica di molti musicisti, come **Antonio Vivaldi**, Jean Philippe Rameau, molto legata all'ecclettico e colto Alessandro Marcello, noto compositore veneziano e uomo di ampia cultura, filosofo, matematico, pittore e poeta, adepto dell'Arcadia con il nome di Eterio Stinfalico, e a suo fratello Benedetto, che nel 1721 fece scalpore con il suo libello "Il teatro alla moda", contro gli eccessi moderni dell'opera) e cantante, fu la prima donna cui la società colta dell'epoca aprì le porte di corti reali e palazzi nobiliari e consentì di competere alla pari con gli altri pittori.

- **La vita**
- **Rosalba Carriera** nacque a Venezia il 7 ottobre del 1675 da Alba Foresti e da Andrea. Narra un biografo anonimo del 1755: *Era il padre cittadino di condizione, ma di scarse fortune, e molto inclinato a disegnare, benché legista di professione. Imitando adunque il padre suo, non ancora giunta all'anno quattordicesimo di sua età, incominciò a pigliare da sé solo la penna, e senza direzione né assistenza di alcuno si mise a disegnare.*



R. Carriera, *Allegoria dell'aria*



- Rosalba non trovò ostacoli alla propria vocazione, ma fu, anzi, incoraggiata dall'amatissimo padre (nutrì grande amore non solo per il padre, morto nel 1719, che l'avviò alla pittura, sotto la guida dei migliori artisti del tempo, come il Lazzari e il Diamantini, e gli affermati Balestra e Steve, che l'iniziarono all'arte della miniatura, ma per tutta la famiglia, per le sorelle Giovanna, pure pittrice, mancata nel 1737, e Angela, sposata col pittore Giovanni Antonio Pellegrini).

Ben presto la sua fama cominciò a diffondersi, e Rosalba, finissima ritrattista, dotata di tecnica sciolta e tocco delicato, virtuosa del pastello (tecnica a lungo abbandonata e ritornata in auge proprio ai suoi tempi, ben adatta alla grazia leziosa del nuovo clima culturale, al quale approdò come folgorata e che finì per rendere disciplina esclusiva), delicata ed elegante nelle miniature (con le quali continuò a farsi strada, imponendosi prepotentemente sulla scena artistico-mondana italiana ed internazionale, contesa da nobili e borghesi, richiesta sia dai galanti e spensierati signori veneziani che dagli stranieri, che divennero i suoi migliori clienti, unendo ai successi culturali ed artistici (celebrata, come ci testimonia una lettera, nel 1703, da Giuseppe Maria Crespi, come una sorta di sposa ideale di Guido Reni, e lodata, quando due anni dopo inviò una *Fanciulla con colomba* come saggio all'Accademia di San Luca a Roma, dall'inglese Christian Cole, che così scrisse: "bianco su bianco: meglio, luce su luce...") anche quelli mondani poiché, raffinata conversatrice e, come scrisse uno dei suoi biografi: "Donna, e delle più seducenti, sotto molti aspetti..")

Ritratti e miniature le furono richiesti dal duca di Mecklemburgo, da Federico IV di Danimarca, dal principe Augusto di Sassonia, dai duchi di Modena, dalla corte di Vienna, dove eseguì tra l'altro il ritratto del Metastasio.

- Molto ricercata fu alla corte di Dresda, da dove si allontanò, poi, nel 1720, in compagnia delle sorelle e del cognato pittore, per trasferirsi a **Parigi**, dove soggiornò diversi mesi, ospitata, così come raccontato nel suo diario, dal collezionista parigino Crozat, in un edificio con un grande giardino (del parco divenne, poi, proprietario il marito della **Pompadour**, Le Normant d'Étioles) e dove rimase fino al 1721, ritraendo Crozat, i nobili più autorevoli del tempo e persino il re Luigi XV che, allora in età giovanissima, regnava sotto la reggenza di Filippo d'Orléans e del cardinale Guillaume Dubois.
- La sua fama era all'apice e scriveva di lei il Sensier: "Si può dire che tutti i signori del tempo si misero ai suoi piedi. I suoi pastelli facevano furore...**Luigi XV**, allora bambino, fu uno dei primi a posare per lei."

- Ma **Rosalba** non si fece abbagliare dal successo e dalla vacuità dell'ambiente e, incline all'introversione, alla malinconia e all'isolamento, e bisognosa degli affetti familiari, ritornò a Venezia, dalla quale si mosse nuovamente solo per un breve viaggio a Modena ed un soggiorno a Vienna. Continuò a lavorare intensamente, affidandosi sempre meno all'intuizione e al gusto per la rappresentazione dei volti, approfondendo l'indagine psicologica delle fattezze ritratte, ed aprendosi anche a temi allegorici e mitologici.
- Tra i più importanti ritratti di uomini si ricordano quello del *Conte Nils Bielke* (Stoccolma) e quello di un *Gentiluomo (Londra)*; tra quelli femminili: *Barbarina Campani* (Dresda) e di *Caterina Barbarigo* (Dresda). Gli ultimi anni della sua vita furono segnati dalla morte dell'amata sorella e collaboratrice Giovanna e da una grave malattia agli occhi che la portò, dopo un iniziale miglioramento, alla cecità irreversibile. Morì a Venezia il 15 aprile del 1757; celebrata già in vita come una delle massime figure artistiche del tempo, dopo la sua morte, e per tutto il resto del secolo, continuarono ad esserle tributati grandi onori.
- **Le opere**

- Interprete raffinata e squisita degli ideali di grazia della mondana società settecentesca artista che, come scrisse Roberto Longhi, “seppe esprimere con forza impareggiabile la svaporata delicatezza dell’epoca”, protagonista della stagione **rococò** veneziana, **Rosalba Carriera** fu autrice di una copiosa produzione artistica, a pastello e ad olio, opere spesso disperse, testimonianza della sua prolificità, soggetti mitologici, scene allegoriche e temi religiosi, galleria di volti del suo tempo, uomini di potere, aristocratici, esponenti della galante vita settecentesca, soggetti di genere, in cui raffigurò la vita quotidiana delle donne, ritratti femminili dai rosei incarnati, “raccontati” con passo leggero, misura, distacco, garbo, eleganza e leggerezza, anche con una soffusa vena malinconica, senza enfasi, in disincanto, senza mai veramente credere in un ideale di bellezza così precario e malcerto.

- Nonostante sia considerata un'esponente tipica di quel gusto rococò dall'eleganza sofisticata e fragile (non a caso suo emblema si può considerare la porcellana, preziosa ma effimera), Rosalba Carriera non cadde mai nella leziosità gratuita; eclettica e duttile, basò la sua pittura su una consistente ed equilibrata base disegnativa, e su una consistenza delle paste colorate, sì da offrire corpo e qualità non effimera alle figure.
- Pur non essendo la prima ad usare in modo espressivo la tecnica del pastello, prediletto anche da grandi maestri come La Tour, Largillière, Nattier, Mengs, dal ginevrino Liotard, per la capacità di offrire speciali effetti di splendore, fragilità e trasparenza (come riconosciuto anche dall'*Encyclopédie* del tempo) fu lei ad offrirne le infinite possibilità creative, specializzandosi ben presto nell'utilizzo di una sua tecnica non leziosa, soffice e luminosa, intrisa di luce, stendendo rapidi tocchi di bianco sopra gli altri colori per ottenere effetti di luce a forte carattere atmosferico, memore della lezione tizianesca (gli "sfregazzi") ed anticipatrice di un modo tipico degli Impressionisti, in un uso del bianco assai simile a quello della biaccatura, in cui eccellente interprete fu Watteau, alla cui arte indubbiamente la pittrice fece riferimento.

- Fra il 1744 e il 1746, concepita per Augusto III, Rosalba Carriera eseguì la serie delle *Allegorie degli Elementi* (Aria, Acqua, Terra, Fuoco), considerata uno dei capolavori della maturità per la grazia e per la padronanza tecnica.

Di particolare interesse *l'Allegoria dell'Aria*, per il cui volto allegorico la pittrice scelse non una bella dama del tempo, ma una popolana dalle fattezze ben caratterizzate. Eppure l'incarnato bianchissimo del volto, lo sguardo che segue il leggiadro uccellino in volo, quasi refolo di vento materializzato, la lieve smorfia delle labbra che s'incrociano col gesto della mano sinistra, il morbido pannello delle vesti, avvolge di leggerezza e trasparenza la scena, contribuendo a rendere la rappresentazione palpitante di grazia e di amabile sensualità.



, *Ritratto di Caterina Barbarigo*

- **Caterina Barbarigo** apparteneva ad una delle più celebri famiglie veneziane ed era famosa per la sua bellezza. **Rosalba Carriera** la ritrasse in lieve inclinazione del capo, sorriso appena accennato, in palese consapevolezza dell'elevata status sociale di appartenenza e dell'indiscussa avvenenza. La luminosità delle perle, in contrasto coi toni scuri del copricapo e delle vesti, contro il pallore dell'incarnato, contribuiscono ad accrescerne ed esaltarne il fascino.





a, *Ritratto di Augusto III*

- Augusto III, elettore di Sassonia e re di Polonia dal 1733, figlio di Augusto II, che nel 1722 in una grande pinacoteca a Dresda aveva già raccolto circa duemila opere, fu uno dei più fedeli e appassionati committenti di Rosalba Carriera, amante in genere dell'arte italiana. Continuatore del tradizionale mecenatismo della sua famiglia, incrementò ulteriormente le collezioni di Dresda, acquistando molte opere della pittrice veneziana, tanto che nel 1765 il catalogo della sua galleria annoverava ben 103 dipinti. Coadiuvato dal primo ministro, il Conte Bruhl, inviò in giro una rete di diplomatici ed esperti d'arte per commissionare nuovi lavori a molti artisti, tra i quali, appunto, Rosalba Carriera.

Antonio Zanchi e I Tenebrosi

Personaggi, oggetti, architetture, elementi della natura sgusciano dal buio, dalle ombre più dense ed entrano in scena, animandosi, riscaldati da smaglianti colori

Antonio Zanchi

Antonio Zanchi, *Isacco ed Esaù*. Prato, mercato antiquario



- Una pittura ottenuta **per forti contrasti**, per violenti sbattimenti di luce.
- Una pittura studiata **per rilasciare dalle tenebre frammenti di un mondo** che si ricompono sotto i nostri occhi in forme e figurazioni di teatrale evidenza.
- Personaggi, oggetti, architetture, elementi della natura **sgusciano dal buio, dalle ombre più dense ed entrano in scena, animandosi, riscaldati da smaglianti colori:** vivono la loro storia nello spazio dello schema narrativo, sopra un palcoscenico che li vede protagonisti di una recita mantenuta sulle corde del dramma, sul registro di un'analisi schietta, tagliata di netto, ancorché consapevole dei limiti dell'eccesso e dell'artificio.
- **Uno sguardo al reale attraverso il filtro dell'acquisita sensibilità barocca, di un contesto cogente assunto però con prudenza e controllato nei suoi aspetti più retorici e spinti.**

- La pittura è quella di Antonio Zanchi: la poetica cui si fa pronto riferimento è quella del gruppo dei "tenebrosi", artisti sintonizzati su una sorta di naturalismo riberesco dai toni franchi e decisi, importato sulle lagune — sia pure in diversa accezione — da Luca Giordano e da Giovan Battista Langetti.

- Un naturalismo originariamente estraneo alla sensibilità veneziana, alla sua tradizione pittorica e al suo modo d'intendere il colore: un naturalismo che immette a Venezia l'eco dell'esperienza caravaggesca oramai contaminata da un complesso intreccio di letture e di stratificazioni che ne sviano e ne modificano, per i troppi riflessi e col fluire del tempo, la valenza iniziale.
- Cosicché per cercare di comprendere Antonio Zanchi attraverso la sua opera — al di là delle vicende che ne hanno sancito dal Seicento a oggi l'alterna fortuna — è forse necessario ripartire dallo specifico espressivo che ne connota l'identità, non così disgiunta, in vero, dall'esperienza veneziana per il colore, né così tanto saldamente accomunata a quella degli altri "tenebrosi" da non permettere un più capillare distinguo.

- Ripercorrerne il percorso attraverso le opere, in sostanza, seguendo unica pista in grado di donare identità a un artista, si tratti dello Zanchi o di qualsiasi altro pittore, che come strumento principe ha scelto e si avvale del colore e del segno per dialogare col mondo.
- Così, anche la presentazione di due sole opere per quanto esemplificativa di precisi momenti nel corso di un tragitto ben più vasto e variegato, può già di per sé essere sufficiente a incentrare il discorso sulla forma della pittura, sulla forma-sostanza di un linguaggio che nel suo costituirsi — pur avvalendosi ogni volta di un'elaborazione creativa capace di tessere relazioni articolate e complesse, difficili da dipanarsi totalmente — non può celare completamente, né tanto meno recidere, il legame dell'artefice con l'esperienza percepita e vissuta.

- In questo senso, le due tele che qui si presentano, raffiguranti *Isacco ed Esaù* e *Loth e le figlie*, penso siano al contempo ben comprensive della qualità, della venezianità e della singolarità espressiva raggiunte da Antonio Zanchi nel solco di una tradizione figurativa che, per affermarsi nel corso del Seicento, ha dovuto trovare il modo e la forza di lacerare il proprio tessuto e di trasformarsi, per sopravvivere appunto nella continuità con altrettanto splendore.
- Un vecchio cieco, un giovane bardato di corazza, una donna con in braccio un bambino e un altro giovinetto. Quest'ultimo, dalla penombra, osserva i due personaggi in primo piano cercando di afferrarne il dialogo, attraverso la cadenzata solennità di gesti che sembrano infrangere il silenzio.

Antonio Zanchi

Antonio Zanchi, *Isacco ed Esaù*. Prato, mercato antiquario



- Isacco tocca la spalla di Esaù inginocchiato dinanzi a lui e lo invita ad andare a caccia, mentre Rebecca e Giacobbe ascoltano il colloquio, pronti a mettere in atto il piano per trarre in inganno l'anziano capofamiglia. Il riflesso sulla loricina di Esaù, un magistrale tocco di bianco che si riverbera a specchio sul metallo finemente inciso, risulta una fonte luminosa di suggestiva intensità, simile a quella che investe il bel volto del giovane. Il netto contrasto tra la luce e l'ombra, che avvolge invece di scuro il viso e parte del braccio e del busto di Isacco, serve a creare spazialità e donare movimento a una composizione di per sé gravata d'antica maestosità.

2. Antonio Zanchi, *Loth e le figlie*.
Collezione privata.



- Al primo lustro dell'ottavo decennio del secolo, forse in anticipo di due o tre anni rispetto alla tela appena presentata, dovrebbe collocarsi anche la realizzazione di *Loth e le figlie* (fig. 2), di collezione privata, opera di straordinaria fattura che richiama alla mente, e prima ancora agli occhi, tutte le raffinatezze di cui è maestra la tradizione coloristica veneziana. L'ottimo stato di conservazione del dipinto consente di apprezzare la finezza esecutiva con cui è resa la superficie pittorica, viva e palpitante in ogni dove.

- Le campiture cromatiche modellanti le forme (i corpi, i panneggi, gli oggetti e il brano di natura inserito sul fondo), ancorché tradotte con l'intento di conferire ed esaltare la solidità e la robustezza delle masse – quasi la loro scabra, antica e sognata fisicità – formano un tutto unico, raccordato come in un abbraccio da una serie di sovrapposizioni e di incontri dolcissimi, volti all'insegna della leggerezza.

- Compenetrazioni di forme nelle forme, di linee nelle linee fuse con morbidezza, senza frapporte diaframmi artificiali, disegnativi, ai volumi nello spazio, cosicché questi, irrorati da flussi di colore, come per una sorta di vicendevole scambio, possono adattarsi e confluire l'uno nell'altro senza soluzione di continuità, esaltando la naturale modellazione delle cose e dei corpi.
- Nulla stride, nulla attenua l'incanto, tutto si accosta e vive in omaggio alla più soave armonia.



- Lo sguardo è attratto in modo rapsodico dai tanti particolari che ne catturano l'attenzione, obbligando l'occhio a continui passaggi e aggiustamenti: dal gioco delle stoffe, variate nelle tinte e nei panneggi, alla disposizione dei corpi di Loth e delle figlie, iscritti in una specie di moto rotatorio, fino alla ricchezza dei colori e alla loro modulazione luminosa, attenuata a tratti, accentuata in altri e impreziosità spesso da tocchi di bianco vibranti di luce, lumelli rilucenti che fanno scintillare d'oro e d'argento le brocche e i bacili e segnano con accesi serpentini cangiantismi il fuggevole disporsi delle pieghe.

- Basterebbe il senso ritmico misurato sul colore, sulle sue tonalità e sonorità, per fare di questo dipinto un piccolo-grande capolavoro emblematico dell'artista, e con esso riconoscere una volta ancora e di più la venezianità indiscussa che alimenta la sensibilità poetica di Antonio Zanchi, diversa da quella di Giordano, di Langetti e di Loth e lontana da qualsivoglia comoda catalogazione di gruppo inevitabilmente tendente a sminuirne la portata e il valore.

Gianbattista Tiepolo pittore rococò

- Il maestro della grande decorazione tardobarocca nasce a Venezia nel 1696. Il padre Domenico, “mercante di negozi di nave”, muore un anno dopo la sua nascita. La famiglia è agiata, tuttavia il giovane Giambattista viene introdotto nella bottega del pittore Gregorio Lazzarini per imparare il mestiere. Da lui Tiepolo può apprendere i rudimenti, poiché il Lazzaroni non è artista di grande talento. Giambattista guarda anche ad altri maestri, come riferisce il Meschini che nel 1806 scrive: “avidò di imitare quanti godeano ai suoi giorni di reputazioni, ora emulò la maniera caricata del Bencovich, ora il forte ombreggiamento del Piazzetta”.

La direzione artistica

- Questo accostamento, nella fase giovanile, alla pittura dei “tenebrosi”, rappresenta una scelta artistica fondamentale e imprime al suo linguaggio figurativo un’impronta che, pur subendo sostanziali modificazioni nel corso degli anni, caratterizzerà tutta la sua produzione.
Se, infatti, il cupo colorismo che contraddistingue questa scuola viene presto abbandonato in favore di una luminosità che farà dire allo Zanetti nel 1771: “*introdusse con arte meravigliosa nelle sue opere un sole che non ha esempio*”, d’altra parte la vigorosa struttura formale, acquisita attraverso un uso magistrale della linea e del chiaroscuro, darà tali esiti nel senso della drammaticità, del dinamismo e dell’eroismo, che l’opera del Tiepolo farà scuola nei decenni a venire.



Il periodo giovanile

- Giambattista compie tutta la formazione e i primi passi della carriera nella sua città natale. Nel 1719 sposa Cecilia Guardi, sorella dei pittori Giannantonio e Francesco; in questi anni esordisce come promettente pittore di scene sacre per le chiese veneziane, e nel 1722 viene coinvolto nell'impresa collettiva della decorazione di San Stae. Incoraggiato da Giovanbattista Piazzetta, Tiepolo si apre ad effetti di diffusa luminosità, con gesti melodrammatici e grandiosi, e sviluppa un notevolissimo talento per la decorazione di ampi ambienti aristocratici. Ne è una prova spettacolare la serie di *affreschi che ornano l'arcivescovado di Udine* (1726), un complesso splendido per varietà e ricchezza, che proietta Tiepolo ai vertici non solo della scuola veneziana, ma dell'intera arte del rococò europeo. Il fascino e lo sfarzo delle grandi composizioni ad affresco parte dal ricordo del Cinquecento veneto, e in particolare dal momento luminoso di Veronese e Palladio. A fianco di Tiepolo opera con molta efficacia Girolamo Mengozzi Colonna, specialista di "adrate", ossia di incorniciature prospettiche, false architetture entro le quali Tiepolo affresca le scene narrative. Il pittore lavora alternativamente per importanti chiese veneziane e per famiglie nobili di varie regioni: importanti sono gli affreschi lasciati nei palazzi di Milano (Archinto, Dugnani, Clerici) durante gli anni trenta

I temi artistici della maturità

- L'artista mostra tutto il suo talento cimentandosi contemporaneamente con scene sacre e allegorie profane. L'apoteosi di questo duplice indirizzo avviene a Venezia all'inizio degli anni quaranta, con l'esecuzione quasi contemporanea delle tele della Scuola del Carmine e degli *affreschi di Palazzo Labia*. I temi letterari sono sempre molto cari a Tiepolo, che più volte si ispira a celebri pagine della poesia classica. Gli episodi più congeniali sono i momenti d'amore, come in *Rinaldo nel giardino di Armida* (1745), in cui è ritratto un momento di campestre felicità tra i protagonisti della Gerusalemme Liberata

Artista internazionale

- Conteso da collezionisti e mecenati di tutta Europa, compresi i sovrani di Svezia, Tiepolo cede alle proposte del principe-vescovo di Wurzburg, che gli offre l'opportunità di affrescare lo scalone e l'ambiente più prestigioso della grande Residenza, capolavoro architettonico di Balthazar Neumann. Nel 1750 Tiepolo parte per la Germania, dove si ferma tre anni affiancato dal figlio Giandomenico. Successivamente torna in Veneto e dipinge sontuosamente alcune ville dell'entroterra. Da segnalare gli *affreschi di Villa Valmarana* a Vicenza (1757), un capolavoro di luminosa, amabile bellezza; le scene sono ispirate a celebri passi dei poemi classici (Iliade, Eneide, Orlando Furioso, Gerusalemme Liberata).

Cappella del Santissimo Sacramento Gian Battista Tiepolo a Brescia (1696-1770)



- Il sacrificio di Melchisedech (1740) - m10x5.5
Melchisedech, presso l'altare, alza al cielo l'offerta del pane.
Sulla destra i guerrieri, con le loro insegne, seguono in religioso silenzio il rito.
Sulla sinistra il popolo con le vittime per il sacrificio, mentre alcuni giovani scendono suonando da una balza.
In alto gli angeli tra le nubi.



- La caduta della manna (1740) - m10x5.5
Mosè, stringendo una verga, tende le mani al cielo su di una balza. Alle spalle la tenda d'accampamento, i capi ed i sacerdoti ebraici. Dal cielo gli angeli versano la manna. In primo piano la folla raccoglie il cibo celeste

Ultimo artista rococò

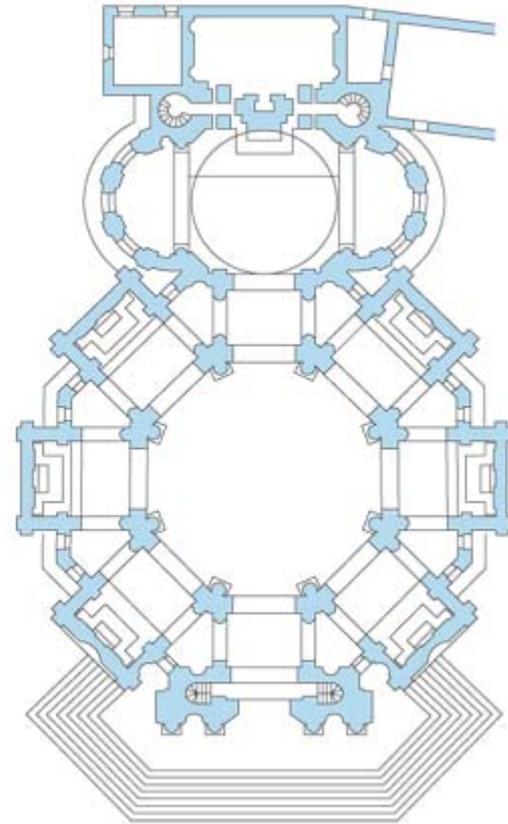
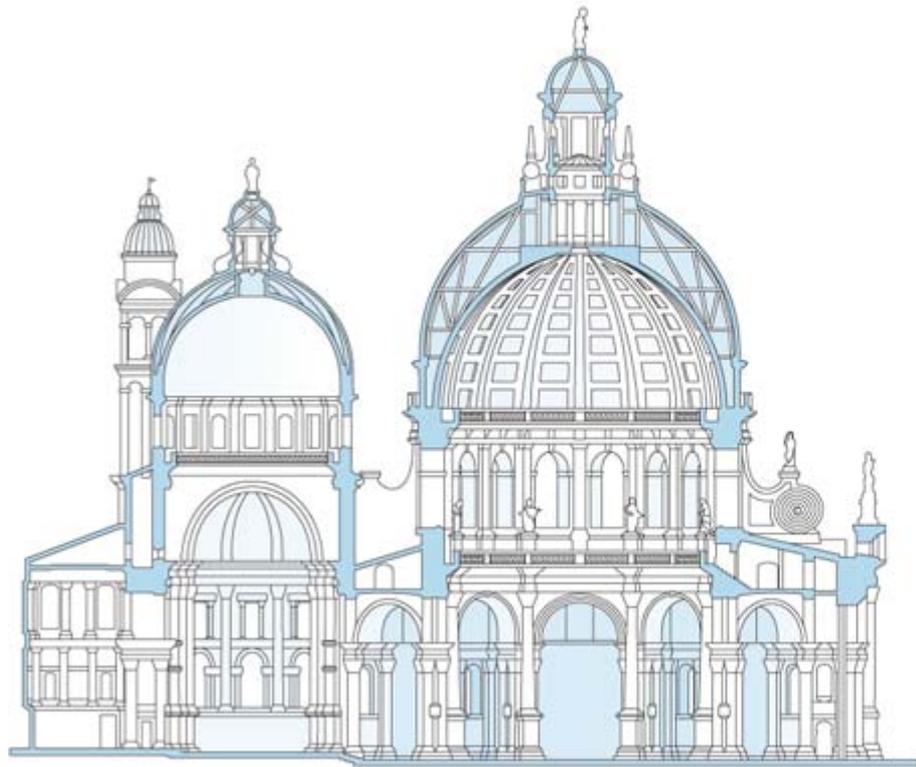
- Nel 1762 l'artista parte alla volta di Madrid. Nel palazzo dei re di Spagna dipinge le ultime grandi composizioni profane, ma negli stessi anni subisce la concorrenza di Anton Raphael Mengs e del subentrante gusto neoclassico, che nel giro di pochi anni avrebbe fatto apparire del tutto “fuori moda” il virtuosismo frizzante e la fantasia estrosa del Rococò. *Apollo e Dafne* (1765-66) presenta una scena ancora aperta e luminosa, che contrasta col senso di sospensione delle opere più tarde. Gli ultimi anni di Tiepolo sono carichi di amarezza per una fama improvvisamente perduta; l'artista si spegne a Madrid nel 1770.

, **Venezia** - Baldassarre Longhena a Venezia

, Chiesa di Santa Maria della Salute, dal 1631, Venezia



sezione e pianta



Ca' Pesaro



Scena prospettica



P.P. Rubens assunzione 1630



Ritratto



Helena Fourment



Diego Velazquez, Cristo in casa di Marta e Maria



Rembrandt 1639



Ca' Rezzonico





•Ca' Rezzonico in una foto del XIX secolo



- **Ca' Rezzonico** è uno dei più famosi palazzi di Venezia, e si trova nel sestiere di Dorsoduro.
Il grandioso palazzo, ora sede del Museo del Settecento veneziano, venne costruito a partire dal 1649 per la nobile famiglia Bon, su progetto del massimo architetto del barocco veneziano, Baldassarre Longhena, ma la sua morte nel 1682 e la quasi contemporanea morte del committente causarono la sospensione dei lavori, lasciando il palazzo incompiuto con solamente la faccia nobile verso il Canal Grande e un primo piano coperto da travi in legno.
- Nel frattempo, la famiglia Rezzonico - originaria della Lombardia - si era trasferita a Venezia e **Giambattista Rezzonico** nel 1751 acquistò il palazzo e ne affidò il completamento a Giorgio Massari, uno dei più affermati professionisti del medio Settecento veneziano. I lavori procedettero con rapidità e nel 1756 l'edificio risultò completato.

- Mentre la prestigiosa facciata sul Canal Grande e il secondo piano nobile seguivano l'originario progetto longheniano, Massari abbellì il retro del palazzo, costruendovi il sontuoso accesso da terra, il magnifico scalone d'onore e l'imponente salone da ballo, eliminando il solaio del secondo piano. Contemporaneamente alla conclusione dei lavori, si diede il via anche alla decorazione dell'edificio, con l'intervento dei maggiori pittori allora attivi a Venezia: Giambattista Crosato, autore degli affreschi del salone in collaborazione col quadraturista Pietro Visconti, Giambattista Tiepolo, cui spettano i due soffitti realizzati in occasione delle nozze tra Ludovico Rezzonico e Faustina Savorgnan, il giovane Jacopo Guarana e Gaspare Diziani. Il palazzo fu finito giusto due anni prima dell'elezione a papa di Carlo Rezzonico, fratello del Giambattista, col nome di Clemente XIII. La famiglia si estinse nel 1810. Il palazzo subì poi varie cessioni.

- Fra i proprietari lo scrittore Robert Browning, e il conte e deputato Lionello Hirschell de Minerbi, che nel 1935 lo cedette al Comune di Venezia. Attualmente è sede del Museo del '700 veneziano, un museo grandioso e suggestivo che, oltre a ricostruzioni di ambienti con mobili e suppellettili dell'epoca, ospita importanti opere pittoriche del **Canaletto**, **Francesco Guardi**, **Pietro Longhi**, **Tintoretto**, nonché dei **Tiepolo** e per finire al terzo piano si può vedere una farmacia con locali originali dell'epoca e la ricchissima collezione di dipinti donata da Egidio Martini.

- Al pian terreno del Museo, attorno all'androne d'ingresso, sono ospitati i servizi al visitatore: informazioni, biglietteria, guardaroba, toilettes, museum shop, caffetteria, ascensore; l'ampio giardino è predisposto anche per accogliere piccole rappresentazioni teatrali. Il [Mezzanino Browning](#), a cui si accede dalla scala posta accanto alla caffetteria, ospita le opere della Collezione Mestrovich, tra cui spiccano autori quali Jacopo Tintoretto, Bonifacio de' Pitati. Il percorso di visita al Museo inizia invece dal grande scalone d'onore progettato da Giorgio Massari, sul lato opposto al Canal Grande.

- Al [primo piano](#), attraverso undici sale è possibile ammirare, dipinti, sculture, e arredi settecenteschi, oltre ai preziosi affreschi decorativi dei soffitti. Al [secondo Piano](#), che si apre con il portego dei dipinti dominato da due tele giovanili del Canaletto, da non perdere sono la sala dedicata all'opera del Longhi e gli affreschi staccati dalla Villa Zianigo eseguiti da Giandomenico Tiepolo. Al [terzo piano](#), infine, oltre ai di tre ambienti della Farmacia Ai do San Marchi, è ospitata la preziosa Pinacoteca Egidio Martini

5. Jacopo Tintoretto (Venezia, 1519 - 1594)

Cristo deposto sostenuto da San Giovanni e dalla Maddalena alla presenza di due committenti
Olio su tela centinata, 140 x 70 cm



- *Il palazzo veneziano conserva sempre la traccia della sua origine e cioè la casa-fondaco. È quindi la residenza del patrizio ma anche l'azienda del mercante. Ha due ingressi: uno dall'acqua dove entrano le merci chiamato riva, l'altro da terra, che può immettere in una corte con pozzo per l'approvvigionamento idrico e permettere l'accesso ad una scala esterna. La merce arrivava quindi di solito via acqua ed era portata al piano di sopra, nel salone principale, per essere mostrata ai clienti. Più recentemente il salone principale veniva utilizzato solo per feste e ricevimenti. Al piano terra, lateralmente all'androne d'ingresso, si trovava il mesà o piano ammezzato; le ali erano divise a metà in altezza e utilizzate come uffici amministrativi del mercante. Le stanze laterali al salone principale erano utilizzate come abitazione propria del "paròn de casa". Infine il sottotetto abitato in origine dai servitori e dagli addetti all'azienda mercantile. Anche se negli ultimi quattro secoli della Serenissima è andata persa la vocazione originale di quella società di mercanti imprenditori si è voluto continuare a costruire rispettando quello stile divenuto oramai tipico della città lagunare.*

La pianta

- *Il palazzo è evidentemente a tipologia Italiana, articolato intorno ad un cortile centrale. Il giardino alle sue spalle si è adattato alla conformazione degli edifici circostanti e anche per questo si estende per poco. Alla morte del Longhena, il Massari ha realizzato un imponente ingresso che si protende nel giardino. Tale ingresso non è centrato sulla facciata posteriore del palazzo, è spostato verso l'asse centrale che taglia il giardino da Est a Ovest.*

La facciata

- *La facciata principale del palazzo si affaccia sul Canal Grande, posizione che rispecchia il prestigio della famiglia proprietaria. È suddivisa in tre ordini orizzontali: dal basso troviamo il piano a livello del canale, caratterizzato dal forte bugnato che pare sostenere il resto dell'edificio, conferendo una parvenza di movimento dato che è interrotto da finestre di dimensioni ridotte se paragonate a quelle sovrastanti. Il bugnato crea fin dalla base dell'edificio un contrasto di chiaro-scuro di chiaro stampo barocco, che continua nei due piani nobili. Il primo piano nobile difatti appare più ricco (soprattutto oggi che il bugnato al piano terreno ha perso gran parte del suo intonaco bianco) e qui l'effetto di chiaroscuro è dato dal risalto delle colonne a tutto tondo binate agli estremi della facciata (che Longhena elabora su probabile suggerimento del Sansovino) e delle ringhiere bianche sulle finestre che, essendo incassate tra le colonne e con infissi di legno scuro, appaiono quasi al buio. Analoghe considerazioni possono essere fatte per il secondo piano nobile che, pur essendo costruito dal Massari, segue l'originale progetto del Longhena. Lo spazio tra il margine superiore del secondo piano nobile e la copertura doveva essere occupato dal solaio, poi eliminato da Massari per il soffitto della imponente sala da ballo, ed è finemente decorato con rientranze di forma ellettica che terminano l'effetto del chiaroscuro nella parte superiore. In tutta la facciata, su tutti i piani, le decorazioni sono abbondanti: statue, erme e rilievi che sono perfettamente in sintonia con le ampie aperture e la disposizione delle colonne.*

- *Ideale per un confronto in facciata è Cà Pesaro, anch'essa realizzata dal Longhena. Analogo è l'uso del bugnato al piano terreno, nonché l'effetto chiaroscuro su tutta la facciata e la presenza di colonne binate, qui in numero superiore. I piani nobili sono suddivisi in un eguale numero di finestre per entrambi i palazzi così come le parti di bugnato e le decorazioni del solaio, che in Cà Pesaro sporgono al posto di rientrare. Anche le decorazioni seguono lo stesso schema nelle loro posizioni, ma il piano terreno di Cà Rezzonico è più rifinito. Anche le linee di luce, che seguono le parti bianche in luce, ovvero colonne e parapetti, se tracciate per uno dei due palazzi, si adattano benissimo all'altro (si sdoppia la linea sulle colonne binate più centrate presenti in Pesaro).*
- *Massari si ispirerà a Longhena per i suoi successivi palazzi. Osservando Palazzo Labia, subito notiamo la straordinaria somiglianza dei due bugnati alla base nonché le pressoché identiche decorazioni che chiudono il solaio.*

Il cortile interno

- *Il cortile interno è rettangolare, con un motivo decorativo sul pavimento che parte da un rettangolo e crea linee curve che si sdoppiano e ricongiungono, circondando un'ellisse e altri due rettangoli dai bordi stondati.*
- *Molto simile è la decorazione del cortile di Cà Pesaro, che però vede la presenza di un monumentale pozzo. Le pareti laterali di quest'ultimo sono più decorate con finestre, bugnati e aperture ellittiche.*
- *Le pareti laterali del cortile di palazzo Rezzonico sono invece spoglie, solo interrotte in corrispondenza dei piani da cornicioni. Ciò mette in risalto le finestre che si aprono sul cortile in successione verticale e con infissi decorati, che osservate dal centro del cortile slanciano verso l'alto la struttura.*

Le stanze interne

- *Di grande effetto scenico è sicuramente lo scalone d'onore, voluto dal Massari per collegare i piani, finemente arricchito con statue, rilievi, decorazioni geometriche su muri e pavimenti, originariamente era coperto da un tappeto decorato con motivi sul rosso e illuminato a giorno dalle finestre aperte al piano superiore. Numerose sale sono oggi chiuse o carenti di immagini perché utilizzate per il museo di arte del '700. Tra gli ambienti più suggestivi ricordiamo la sala della dama, riccamente decorata con motivi dai colori vivaci, come il verde e il rosa, su uno sfondo bianco e fornita ovviamente di numerosi specchi.*

- *La sala dei pastelli tende più al rosso e all'arancione ed è ricca di mobili e quadri del barocco Italiano (questa sala in particolare ospita capolavori dipinti o costruiti originariamente per Cà Rezzonico). Ma il salone più imponente e grandioso è sicuramente il salone da ballo. Voluto anch'esso dal Massari, occupa tutta la larghezza dell'edificio ed è ottimamente illuminato dalle ampie finestre e dai maestosi lampadari, anch'essi, data la loro complessità e precisione nel dettaglio, di indubbio gusto barocco. La sala da ballo ha un particolare soffitto affrescato, per ottenere il quale Massari ha dovuto eliminare il solaio del secondo piano.*



Giambattista Tiepolo

Incontro tra Antonio e Cleopatra

Palazzo Labia



- Nato nel 1696 e morto nel 1770, Giovan Battista Tiepolo percorre con la sua arte quasi l'arco di un intero secolo... Un secolo di grandi trasformazioni sia politiche che culturali. È la società stessa a cambiare volto in seguito al succedersi di eventi di grande portata storica e scientifica e l'arte non potrà che adeguarsi o fuggire in un mondo lontano e fantastico.

- Tiepolo è stato identificato come il più grande pittore del 1700 e di lui si è soliti dire concluda il periodo barocco.
- Se questo è vero è però anche giusto affermare che tale giudizio può essere semplicistico di fronte ad una personalità, come quella del Tiepolo, che sembra aderire ad alcuni concetti del tempo ma nel contempo ne introduce altri che in qualche modo anticipano, l'arte a venire.

- L'illustre critico d'arte e d'architettura Giulio Carlo Argan ha affermato che il Tiepolo ha aperto in realtà la strada ad un'arte nuova, bruciando la sostanza storica della tradizione dell'arte italiana, per cui l'arte venuta dopo non poteva che partire da premesse diverse, non italiane
- . Si evidenzia in tale tesi in questo modo il punto di rottura determinatosi con l'arte precedente, dopo che un certo tipo di arte aveva ormai raggiunto i massimi livelli.
- Tiepolo in breve tempo sarà riconosciuto come un grandissimo artista e sarà apprezzato in tutta Europa.
- Riceverà prestigiosi incarichi e le sue opere si diffonderanno anche fuori dal contesto italiano.
- Tiepolo si riferì, per elaborare il suo linguaggio pittorico, all'arte di Paolo Veronese e alla tradizione coloristica veneta da cui acquisì l'amore per i colori intensamente luminosi, le tinte chiare e fredde.
- Ma l'ispirazione all'artista cinquecentesco non è ravvisabile solamente nella trasparenza delle figure dipinte, ma anche nel modo anticonformista di proporre i soggetti e soprattutto in quel modo giocoso di riprodurre lo spirito mondano di una società ancora piena di gioia di vivere.

- In Tiepolo la realtà viene smaterializzata dall'uso di una prospettiva portata agli estremi limiti e dal colore. La particolare luminosità viene conferita al colore dall'accostamento di tinte complementari che accendono quasi di luce propria i cromatismi donando un senso di perenne luce mattutina.
- Attraverso il colore Tiepolo toglie consistenza reale ai fatti presentati e per far questo si avvale anche di un particolare uso della prospettiva.
- La prospettiva perde infatti le prerogative acquisite nel periodo rinascimentale di strumento di conoscenza obiettiva della realtà, per raggiungere l'estremo confine della verosimiglianza.

- Grazie alla tecnica del quadraturismo – **Tiepolo ebbe come collaboratore Mengozzi Colonna**, il più noto quadraturista dell'epoca-, inserì le sue vorticose composizioni all'interno di architetture simulate realizzando quell'effetto di “sfondamento” tipico degli affreschi barocchi.
- Gli spazi luminosi e profondi delle sue opere sono sempre popolate da una folla di personaggi liberamente ispirati alla mitologia, ai racconti di tipo storico oppure biblici.
- Le tematiche del tempo infatti erano sempre le stesse... Occorreva esaltare il potere, elogiare la committenza, esporre i racconti biblici.
- Tiepolo allora sperimenta un modo tutto suo per evadere dai fatti narrati smaterializzandoli attraverso il suo personale modo di dipingere.
- **Svincola i suoi soggetti da riferimenti attendibili.**

- Ecco così apparire Cleopatra (vedi: incontro tra Antonio e Cleopatra 1750 Palazzo Labia-Venezia) abbigliata come una dama settecentesca mentre Antonio, con aria poco marziale ed incedere elegante, le sostiene il braccio. Tutto diviene un pretesto per il vero soggetto di ogni sua opera: la rappresentazione teatrale, metafora di un'epoca che è giunta alla sua conclusione e che nostalgicamente non rinuncia alla sua "messa in scena".

- Tiepolo è l'ultimo artista italiano di portata europea, dopo di lui l'arte italiana pur non potendosi considerare estinta, perderà il suo ruolo centrale in Europa.
- **Oltre che a Wurzburg** capoluogo della Franconia (dove Tiepolo decorerà la sala imperiale e il soffitto dello scalone della Wurzburg Residenz), **a Venezia, a Udine e a Vicenza, Tiepolo sarà chiamato a dipingere anche a Madrid dove**, sul finire della sua vita, conoscerà anche il suo tramonto artistico .
- Tiepolo infatti a Madrid cederà il passo ai nuovi artisti, quelli neoclassici, che sul finire del 1700 porteranno aria nuova spazzando via dal cielo le nuvole intensamente colorate di Tiepolo e la sua epoca.

Giandomenico Tiepolo

Gli affreschi staccati e conservati
a Ca' Rezzonico

Rinaldo abbandona il giardino di Armida, affresco strappato



- **Gli affreschi di Giandomenico Tiepolo dalla villa di Zianigo**

Da qui in avanti, iniziando dalle scene di

- [Rinaldo che abbandona il giardino di Armida](#) e del [Falchetto](#), si entra nell'area del museo dedicata alla ricomposizione del ciclo di affreschi di Giandomenico Tiepolo, eseguiti dal 1759 al 1797 per la villa di sua proprietà, tuttora esistente a Zianigo, piccolo centro prossimo a Mirano, nella campagna a ovest di Venezia.

Essi vennero strappati nel 1906 per essere venduti in Francia ma, bloccata l'esportazione dal Ministero alla Pubblica Istruzione, vennero acquistati dal Comune di Venezia, e dallo Stato italiano. Furono poi trasferiti nel 1936 a Ca' Rezzonico con un allestimento che tenta di ricostruirne - sia pure con qualche differenza e sovrapposizione – la disposizione originaria.

Questo straordinario ciclo – [restaurato nel 1999 - 2000](#) da Ottorino Nonfarmale grazie ai soci di The Venice International Foundation- costituisce uno dei momenti più affascinanti e singolari di tutta Ca' Rezzonico, non meno che dell'ultimo scorcio del XVIII secolo a Venezia.

IL Falchetto



Nel corridoio d'accesso

- è la scena della Gerusalemme Liberata con [Rinaldo che abbandona il giardino di Armida](#), originariamente collocata a piano terreno nella villa di Zianigo, databile ad un momento immediatamente successivo al ritorno di Giandomenico da Madrid nel 1770. Il tema è eroico e patetico, come è proprio del poema tassiano e di molte figurazioni di Giambattista: ma già l'incrinatura dell'atmosfera appassionata e mesta dell'episodio rivela che Giandomenico sta completamente spogliandosi dei panni dell'illustratore di poemi per entrare in quelli della commedia e, semmai, dello sberleffo dissacratore, uno degli elementi portanti del suo discorso, una delle molle della sua ispirazione.
Sulla parete di fondo si trova la scena del [Falchetto](#) che piomba sullo stormo dei passerotti in fuga: quasi un'istantanea per l'immediatezza e il realismo della raffigurazione. Nella villa quest'affresco si trovava in una piccola stanza assieme alla deliziosa immagine del *Pappagallo* ora esposto nel successivo corridoio. Probabilmente risalente al 1771 è l'elegante figurazione dell'[Abbondanza](#) che si può vedere ora nello stesso ambiente, a destra, e che si trovava in origine sul pianerottolo della scala nella villa di Zianigo.

Il portico

- Si passa successivamente nell'ambiente maggiore, quello che ripropone le decorazioni del salone del piano terreno della villa con alcuni dei più celebri pezzi di questo ciclo. Sulla parete più lunga è [// Mondo nuovo](#) firmato e datato 1791. La scena è di grande suggestione: rappresenta, di spalle, una piccola folla che attende di porre l'occhio all'obiettivo di una specie di cosmorama o di diorama per scorgervi raffigurazioni e scene di cose lontane. Essa si carica ai nostri occhi delle più singolari e inquietanti valenze: l'attesa di un evento, la mancanza dei volti, la metafisica semplicità del paesaggio e della baracca dell'imbonitore fanno di questa figurazione una delle più emblematiche e, a tratti, struggenti testimonianze della coscienza di una fine imminente e dello sbigottimento curioso per il mondo che s'annuncia in segni e indizi di ancor problematica lettura.

- Alcuni vogliono riconoscere nelle due figure di profilo, sulla destra, Tiepolo padre, a braccia conserte, dai tratti ironici e penetranti e, più dietro, il figlio, con l'occhialino. Di fronte al Mondo nuovo, due opere coeve il *Minuetto in villa*, che colpisce per la sottolineatura ironica nei confronti delle formalità ridicole e vacue, degli aspetti caduchi delle mode e dei comportamenti, e la *Passeggiata* che pare adombrare la messa in forma d'una uscita di scena, d'un commiato . Molto precedente risulta invece il soffitto con il *Trionfo delle Arti*, databile alla prima fase della decorazione della villa, prima del 1762. Anche le quattro sopraporte monocrome in terra verde - sempre provenienti dal salone terreno di Zianigo - paiono coeve al Mondo nuovo, anche se tematicamente connesse con il soffitto (Astronomia, Famiglia del Fauno, Sacrificio presso i pagani, Rogo). Natura e cultura paiono contrapporsi in questo contorto ciclo di figurazioni a metà tra l'allegorico-simbolico e il realistico.

Il Mondo nuovo



La stanza dei Pulcinella

- La stanza successiva raccoglie affreschi con scene della vita di Pulcinella: *Pulcinella e i saltimbanchi*, *Pulcinella innamorato*, *Pulcinella che gozzovigliano (1797)*; sul soffitto il famosissimo ovale con *l'Altalena dei Pulcinella (1793)*. Anche nei chiaroscuri minori scene con Pulcinella. E, alla fine, sono proprio i Pulcinella i veri dominatori della commedia umana di Giandomenico Tiepolo a Zianigo: paiono via via affacciarsi su tutte le scene per prender a poco a poco tutte le parti, giocare tutti i ruoli, sostituirsi a ogni individualità e carattere. La storia senza tempo di Pulcinella è giunta al suo epilogo e al suo apice, un linguaggio compiuto di eccezionale versatilità e ricchezza che può dire tutto ed essere tutto: una via crucis blasfema non meno che dolente e tragica; un poema eroico e un lazzo osceno; una preghiera accorata o un romanzo, un ritratto, una maledizione.

Minuetto in villa



La cappella

- Ritornati nel portego del *Mondo novo* dalla porta di sinistra si accede alla ricostruzione della cappella di Zianigo. Gli affreschi che decorano questo piccolo ambiente sono probabilmente i primi eseguiti nella villa da Giandomenico: la cappella venne infatti dedicata al beato Girolamo Miani - fondatore dell'ordine dei Somaschi, di cui faceva parte il fratello minore del pittore, Giuseppe Maria - nel 1758. La pala d'altare di formato circolare reca la delicata immagine della *Madonna col Bambino adorata da San Girolamo Miani e da San Giacomo apostolo*; ai lati, sopra le porte, si trovano due scene veterotestamentarie a monocorno, raffiguranti *Il sacrificio di Melchisedec e Mosé che spezza le tavole delle leggi*. Due splendidi monocromi con *San Girolamo Miani che fa scaturire l'acqua da una roccia* e *San Girolamo Miani che recita il rosario davanti ai giovani raccolti in preghiera*.

Ancora San Girolamo Miani appare nella tela centinata (deposito IRE), mentre tutto il rimanente arredo della cappella è prodotto di artigianato d'arte veneziana del XVIII secolo.

Passeggiata



Camerino dei centauri

- Questa saletta ci riporta a tematiche pagane e mitologiche. Il camerino con i centauri presenta a soffitto l'immagine a monocromo rosso di un Rapsodo (forse un Omaggio ad Omero) firmato e datato 1791; di un ventennio precedenti dovrebbero essere i numerosi tondi a monocromo grigio con episodi della vita dei centauri e delle satiresse, e quello con un *Sacrificio pagano*, mentre rifulgente di colori è lo splendido pezzo di bravura del pappagallo collocato sulla porta d'ingresso.

Il pappagallo



Camerino dei satiri

- *Ancora satiri e scene di baccanale, fatti storici e mitologici, figure allegoriche popolano le pareti e il soffitto della camera dei satiri. A soffitto si trova il grande fregio rettangolare con Scene di storia romana datato 1759, mentre le altre scene monocrome risalgono al 1771. Gli altri due monocromi parietali raffigurano*
- *L'altalena del satiro* (la scena anticipa quella, eseguita vent'anni dopo, che vede per protagonisti i Pulcinella nella stanza che dalla maschera napoletana prende il nome) e *Un centauro che rapisce una satiresse*; le sovrapporte, che hanno al centro una testa leonina in stucco, recano egualmente immagini di Satiri e satiresse.

Trionfo delle arti 1759



Pulcinella



Il vetro

Breve storia dei vetri di Murano

a cura di: Rosa Barovier Mentasti

-
- Mentre in altri paesi le vetrerie sono sorte nelle vicinanze dei luoghi di approvvigionamento delle materie prime o del combustibile, Venezia e Murano hanno sempre dovuto importare da località molto lontane le sabbie silicee vetrificanti, la soda fondente e le altre materie prime. Anche la legna, usata come combustibile fino a cinquant'anni fa, arrivava dall'Istria e dalla Dalmazia. La vera ricchezza di Murano sono stati i suoi uomini, gli esperti tecnici compositori, che hanno perfezionato la qualità del vetro muranese ed hanno inventato sempre nuovi raffinati colori, e i maestri vetrai, che hanno sviluppato un'abilità eccezionale nella modellazione del vetro incandescente.
Sono costoro che sono stati chiamati all'estero fin dal Rinascimento ed hanno esportato la loro tecnologia, grazie alla quale sono sorte altrove più giovani tradizioni vetrarie. Il maestro giunge a padroneggiare la sua arte dopo lunghi anni di apprendistato in fornace ma presto a Murano sarà attiva una scuola del vetro, che avvierà più modernamente i giovani a quest'antico mestiere, anche se l'esperienza del lavoro in vetreria resterà sempre fondamentale.

- Già apprezzati ed esportati nel Medioevo, i vetri di Murano divennero nel Rinascimento un prodotto richiestissimo dalle classi sociali più elevate d'Europa, a partire dall'invenzione del cristallo e di altre preziose qualità di vetro nel 1450 circa. La lavorazione a caldo e la decorazione raggiunse in breve tempo un eccezionale livello di raffinatezza, le forme si adeguarono all'aulica eleganza del Rinascimento italiano.

Nel periodo barocco la stravaganza dominò la produzione ma determinò anche la ricerca di nuovi effetti nel vetro e di nuovi modelli. Nel XVIII secolo però le novità furono veramente eclatanti, i lampadari, i centri da tavola figurativi, i lattimi decorati a smalto non sfiguravano accanto ai bellissimi mobili del Settecento veneziano, e questo in un'epoca in cui Venezia viveva in una profonda crisi e si avviava verso la caduta della sua Repubblica.

Dopo la fine della Repubblica di San Marco nel 1797, la rinascita della vetraria veneziana si verificò nella seconda metà del XIX secolo ed i vetrai che vi furono coinvolti fondarono poi vetrerie che oggi godono di notevole prestigio ma soprattutto elaborarono delle tecniche che sono alla base della vetraria moderna.

La vetraria moderna è decollata nel primo decennio del XX secolo e molto presto, dagli anni venti, è iniziata la collaborazione di noti designer con le vetrerie. Oggi la vetraria muranese è probabilmente la tradizione artigianale italiana più aggiornata, più legata al mondo dell'arte e del design e nel contempo più rispettosa della manualità tipica dell'artigianato.

-

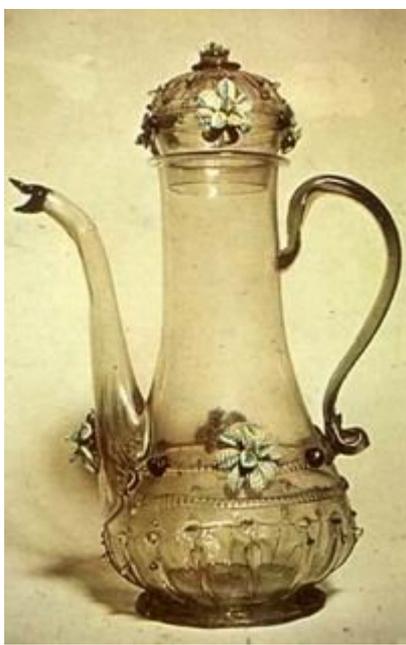


Non segna innovazioni tecniche particolari in vetro, ma, dal punto di vista della forma, è il secolo tipico dei vetri detti *à la façon de Venise* prodotti all'estero, a imitazione dei vetri veneziani, da maestranze locali o, assai più spesso, da lavoranti muranesi espatriati.

Costoro per compiacere il gusto locale accentuarono quei motivi decorativi plastici anche in vetro colorato (creste, dentellature, trafori e fili variamente manipolati) che già erano, seppure sommessamente, comparsi nel secolo precedente.

- Ne sono una riprova quei calici che si soglion chiamare “ad alette” per la caratteristica forma degli elementi che ne decorano il gambo.
Il Seicento fu il secolo della grande diaspora dei maestri muranesi, la cui presenza è documentata ad Anversa, a Liegi, a Bruxelles, ad Amsterdam, a Stoccolma, a Copenhagen, a Berlino, a Monaco, a Colonia, a Londra e a Parigi, città in cui erano stati spinti più dalla miseria provocata dalla troppo rigida applicazione di alcune leggi della Repubblica che dall’attrattiva di più lauti guadagni.

- Nell'ultimo quarto di questo secolo si avvertono i primi segni di decadenza dell'arte del vetro, benchè non manchino artisti valentissimi.
Infatti sui mercati si andava progressivamente affermando il vetro boemo, alla cui fabbricazione erano pervenuti i vetrai della Boemia negli anni '70-'80.
Questo vetro, più terso e pesante di quello veneziano, meglio si prestava all'intaglio e all'incisione anche profonda, non più a diamante ma a rotella.
Negli ultimi anni del secolo a Venezia si cominciò, infatti, a imitare le incisioni a rotella dei vetri boemi.
Ciononostante il Seicento resta nella storia il secolo in cui il vetro veneziano raggiunse il punto più alto della sua fama.



- Il Settecento
- a cura di: Musei Civici Veneziani
- Le sorti dell'arte del vetro sembrano seriamente compromesse all'inizio del XVIII secolo.

Il merito di aver compiuto il primo passo per tentare di uscire dalla crisi va attribuito al muranese Giuseppe Briati il quale, nonostante la dura opposizione dei suoi concittadini, riuscì a dare avvio ad una produzione di vetri che avessero una composizione chimica analoga a quella dei vetri boemi, al fine di stroncarne la concorrenza, senza tuttavia ridurre le proprie opere a mera imitazione.

Lo stesso discorso non vale, invece, per quei vetri incisi non più a diamante ma a rotella che, grazie a questa nuova tecnica, mutuata anch'essa dalla Boemia e resa possibile dalla nuova qualità del cristallo muranese, echeggiavano assai spesso, pur con spiritose varianti, motivi decorativi di quel Paese, tanto da essere chiamati "cristalli all'uso di Boemia".

La produzione di Giuseppe Briati "privilegiata" con decreto del Consiglio dei Dieci del 1737, ebbe un enorme successo.

In quest'ambito debbono essere ricordate soprattutto le "chiocche", cioè i lamoadari a molteplici bracci di cristallo decorati da festoni, fiori e foglie.

- Accanto ad essi giocano un ruolo importante i "deseri", o trionfi da tavola, i cui soggetti, spesso, vengono desunti dall'architettura, dalla mitologia, da scene di teatro, di feste o di giochi e debbono essere ricordati, per la loro ricchezza ornamentale, anche gli specchi muranesi in cristallo colorato.

Un genere che nel Settecento acquista ampia fortuna è il "lattimo", vetro bianco opaco imitante la porcellana.

A Murano esso trovò grande impulso ad opera soprattutto della famiglia Miotti, la cui produzione decorata a smalti è talora marcata o firmata; e dei fratelli Bertolini che nel 1739 avevano ottenuto dalla Repubblica il "privilegio", o esclusiva, di decorarlo con oro.

In questo secolo si producono a Murano anche numerosi tipi di vetri mimetici quali il "calcedonio", in uso fin da epoca rinascimentale, e l'"avventurina", apparsa fin dalla metà del XVII secolo.

Non viene dimenticata neppure l'antica tecnica quattro e cinquecentesca dei vetri soffiati decorati a smalti policromi a caldo; la applicano, soprattutto nella seconda metà del secolo, Osvaldo Brussa e suo figlio Angelo, servendosi di una vasta gamma di soggetti: fiori, frutta, animali, scene sacre e profane con i quali si arriva ai primi anni dell'Ottocento.

Il vetro con applicazioni plastiche variamente colorate ha anche un ruolo importante per tutta una gamma di oggetti di uso domestico: le ampolle per olio e aceto, le lampade da tavolo dette "alla fiorentina", le compostiere, i vassoi, i cestini ecc.

Il vetro con la sua varietà di colori viene usato anche come materia decorativa di mobili, poltrone, tavoli, cornici.

Per buona parte del Settecento lo specchio veneziano gode di grande fama: esso è inquadrato da ricche cornici rivestite di vetro decorato a smalti o con incisioni alla ruota che compaiono, spesso, anche sulla superficie specchiante. E' in tal modo che esso assume anche un carattere decorativo nell'arredamento della casa.

Celebri vetrai del Settecento furono i successori di Giuseppe Briati (Giacomo Giandolin, Lorenzo Rossetto e Zuane Gastaldello), Vittorio Mestre, la "Compagnia di Cristalli fini ad uso di Boemia", Antonio Motta, Vincenzo Moretti e C.



- Nel 1797 cade la Repubblica di San Marco e comincia per Venezia un susseguirsi di vicende politiche che acuiscono i problemi delle industrie lagunari del vetro, per le quali si riducono le possibilità occupazionali. Nel 1806, in seguito ai decreti napoleonici, vengono abolite le corporazioni artigiane e quindi anche quella dei vetrai non è più vincolata alle disposizioni delle magistrature tutorie contenute nella Mariiegola dell'Arte. Le fornaci di vetro comune non hanno vita facile per la concorrenza delle vetrerie di Boemia, Stiria e Carinzia, i cui prodotti, dopo il 1815, inondano i nostri mercati. A questo si debbono aggiungere l'emigrazione dei vetrai, con conseguente diffusione dei segreti di lavorazione, e gli alti dazi che devono essere pagati sulle materie prime importate e sui prodotti da esportare. Anche il vetro artistico tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo manifesta segni di decadenza sia a livello tecnico, sia a livello estetico, continuando, molto rozzamente, la tradizione dei vetri dipinti a smalto dei Brussa. Ma Domenico Bussolin, nel 1838, e Pietro Bigaglia, nel 1845, riprendono la produzione del vetro filigranato con dei bellissimi tessuti dai colori vivaci e dalla grande varietà di intrecci. Sempre a Pietro Bigaglia va ascritto il merito di aver ripreso la produzione dell'"avventurina", mentre Lorenzo Radi primeggiò nei "calcedoni". I primi segni di rinascita dell'artigianato muranese si avvertono, dopo la metà del secolo, quando viene fondata la fabbrica Fratelli Toso e, nel 1859, il laboratorio di Antonio Salviati.

- Costui collabora attivamente con l'abate Zanetti alla fondazione di un archivio, con annessa scuola di disegno per vetrai , nel quale si raccolgono tutti i documenti reperibili sulla storia del vetro di Murano. Esso diverrà ben presto il Museo Vetrario, diretto dallo stesso Zanetti. La connessione tra scuola e Museo non è casuale se si considera che spesso i modelli proposti agli allievi sono i pezzi del Museo Vetrario e che questa è l'epoca in cui l'artigianato ritiene di realizzarsi a pieno se sa riprodurre fedelmente gli oggetti antichi. Alla fine della guerra del 1866, con l'unione del Veneto all'Italia, la situazione politica ed economica diviene favorevole alla rinascita dell'attività muranese. E' proprio nel 1866 che Antonio Salviati decide di ritentare la produzione e il commercio del vetro soffiato, che sembra godere di nuovo favore all'estero, soprattutto a Londra. Uno dei problemi, tra gli altri, che i Muranesi affrontano intorno agli anni Settanta del secolo, è quello della riproduzione dei vetri a mosaico romani, lavori nei quali eccelse Vincenzo Moretti, divenuto, da allora, il creatore dei vetri "murrini" della "Compagnia di Venezia e Murano".

- L'attenzione degli artigiani muranesi viene attratta anche dai vetri paleocristiani a foglia d'oro, che vengono abilmente imitati ed esposti all'Esposizione Universale di Parigi del 1878, e dai vetri smaltati per i quali la coppa detta "Barovier", tutt'oggi conservata al Museo, costituisce il modello principale.

Nell'ambito della tecnica volta a riprodurre nella forma e nell'effetto ceramiche di scavo vanno ricordati i vetri "Corinti" in paste opache screziate, su fondo scuro, in oro, argento o verde; i "Fenici" prodotti dalla "Compagnia di Venezia e Murano", da "Salviati" e dalla "Fratelli Toso", ad imitazione dei vetri a nucleo friabile preromani e, infine, i vasi vitrei a "cammeo".

Verso gli anni Novanta stava finendo in tutta Europa l'epoca dei revivals e nascevano movimenti innovatori che propugnavano l'abbandono dei modelli storici mentre Murano continuava a produrre tipi ottocenteschi. Solo gli Artisti Barovier avevano realizzato nel 1895, in concomitanza con la Prima Biennale di Venezia, calici leggerissimi con gambo a spirale di evidente spirito Art Nouveau.

-



Il Novecento

- Il XX secolo si apre a Murano in linea con la tradizione; contrariamente a quanto succedeva in altri paesi, nei quali la moderna produzione di vetri si caratterizza per nuovi processi di lavorazione, nell'isola della laguna sono le tecniche sperimentate da secoli a dar forma a vetri di stile più moderno. Un carattere innovatore fu unanimemente riconosciuto alle due ciotole in vetro leggerissimo decorate da Vittorio Toso Borella con aironi e fiori acquatici a smalti trasparenti, databili intorno al 1909. Il merito di aver portato nell'isola un soffio di modernità va attribuito a Vittorio Zecchin, un artista legato al gruppo secessionista di Ca'Pesaro; a costui si debbono le più originali creazioni in vetro-mosaico, che furono realizzate nella fornace dei Barovier, uno dei quali, Giuseppe, aveva presentato all'esposizione di Ca'Pesaro del 1913.
- la "murrina La murrina è una tecnica antichissima, che può prescindere dalla soffiatura, di cui è anteriore, e risale a prima del I millennio a. c. In epoca alessandrina e romana con questa tecnica vennero realizzati splendidi oggetti in vetro, che oggi sono esposti nei musei più prestigiosi. Nella seconda metà del XIX secolo, nell'epoca della rinascita del vetro veneziano, il tecnico vetrario muranese Vincenzo Moretti recuperò, dopo quasi duemila anni di oblio, questa tecnica e da più di un secolo quindi essa è entrata nel patrimonio tecnico dei vetrai di Murano. del Pavone".
- Sono del 1914 la Lastrina "Barbaro", preziosa per i blu e i gialli brillanti e l'altra, disegnata dal pittore Teodoro Wolf Ferrari che presenta una decorazione floreale. Dopo la stasi causata dagli eventi della Prima Guerra mondiale, le fornaci ripresero la loro attività, facendo proprie le indicazioni del razionalismo che propugnava caratteri di semplicità, di essenzialità e di funzionalità.

- Negli anni dell'immediato dopoguerra a Murano divenne frequente la collaborazione degli artisti con le fornaci; Vittorio Zecchin divenne direttore artistico della Vetri Soffiati Muranesi Cappellin Venini & C., fondata nel 1921, e procedette al recupero delle forme pure dei vetri cinquecenteschi, desunte dai dipinti rinascimentali, come il grande calice costolato o il vaso "Veronese". Altri artisti come il pittore Guido Cadorin e lo scultore Napoleone Martinuzzi prestavano saltuariamente la loro collaborazione alle aziende muranesi. Quest'ultimo, quando nel 1925 Cappellin e Venini si divisero, divenne direttore artistico della nuova "Vetri Soffiati Muranesi Venini & C." dove rimase fino al 1932. In quegli anni l'artista creò per il vetro nuove forme che riflettevano la sua esperienza di scultore, come gli anatroccoli in vetro a filigrana del 1929, e ideò, con un nuovo tipo di vetro opaco, inglobante bolle d'aria, o puleghe, e perciò chiamato pulegoso, forme plastiche di severa compostità, come i frutti, il fungo, le piante grasse e i vasi decorati da pesanti nastri o da numerose bocche.
Agli inizi degli anni Venti datano anche le esperienze in campo vetrario di Umberto Bellotto, che accostò il vetro al ferro battuto, di cui era abile forgiatore, servendosi prima, per i vetri, della collaborazione di Vittorio Zecchin e degli Artisti Barovier e disegnando poi vetri per la Pauly & C.
Molto attive tra il '20 e il '30 furono la Vetreria Artistica Barovier, che ebbe come grande animatore, in qualità di tecnico e designer, Ercole Barovier; e la S.A.L.I.R., che fu un importante punto di riferimento per il vetro inciso, per la quale prestò la sua opera, in qualità di designer, l'acquafortista Guido Balsamo Stella, mentre le incisioni si debbono all'incisore boemo Franz Pelzel.
All'inizio degli anni Venti aveva riaperto i battenti la Salviati, con la quale collaborarono, tra gli altri Dino Martens e il pittore Mario De Luigi.
Nel corso del quarto decennio del secolo viene accolto, a Murano, come parte integrante della tradizione dell'isola, anche il vetro di grosso spessore, mentre alla fine degli anni Trenta datano gli splendidi tessuti vitrei che Carlo Scarpa crea per Venini.

- Nell'immediato dopoguerra, passato il periodo di stasi forzata, le fornaci muranesi riprendono con rinnovato vigore la loro attività, puntando soprattutto sullo studio degli effetti cromatici del vetro. In quest'ambito importanti sono le creazioni di Ercole Barovier e quelle che Giulio Radi ideò per la AVEM, facendo ricorso a coloranti metallici.

Il vetro nelle sue possibili espressioni plastiche fu oggetto di indagine da parte di Alfredo Barbini che modellò a caldo tutta una serie di sculture.

A tecniche tradizionali e antiche quanto l'arte del vetro ha rivolto la sua attenzione Archimede Seguso, che, a partire dagli anni Cinquanta, ha realizzato con la filigrana, numerosi tessuti raffinati e complessi.

Un gran fervore anima le fornaci muranesi dagli anni Cinquanta in poi; la fornace di Paolo Venini, diretta dal 1959 dal genero, Ludovico Diaz de Santillana, ha ospitato designers di ogni nazionalità e al vetro si sono dedicati anche i due figli di Ludovico, Alessandro e Laura, la quale con il vetro-mosaico ha ideato, tra l'altro, una serie di piatti di singolare bellezza.

Un gran numero di artisti ha contribuito a potenziare anche l'immagine della Salviati, di cui il collaboratore più assiduo è stato il pittore Luciano Gaspari, che ha dato personalissime interpretazioni a tecniche secolari, espresse con un raro senso d'equilibrio.

Accanto ad una produzione, spesso di altissimo livello, ma sempre di serie, che ha visto fiorire anche fornaci dedite esclusivamente alla produzione di vetri da tavola (fra le quali meritano di essere ricordate la Nason & Moretti e la Carlo Moretti), a Murano, oggi, è di grande interesse lo sviluppo assunto dal vetro quale espressione d'arte pura a cui si dedicano quegli artisti che realizzano le loro opere, servendosi delle fornaci dell'isola, ma senza essere vincolati da legami di produzione seriale.

-

Palazzo Labia

Palazzo Labia

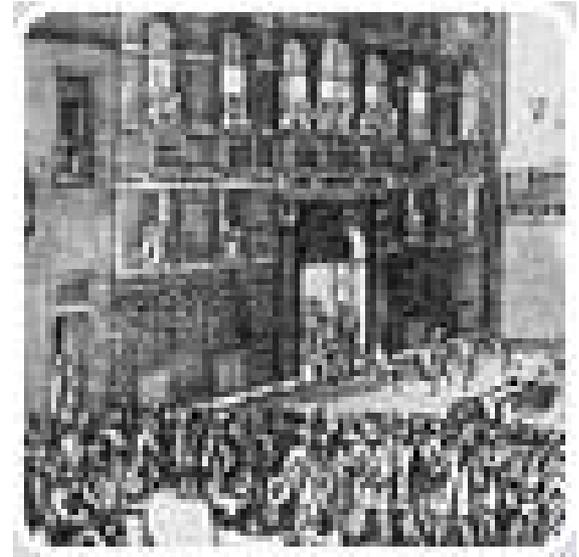
- è un palazzo barocco del sestiere di Cannaregio a Venezia, costruito tra il XVII ed il XVIII secolo. Nel Salone da ballo Giambattista Tiepolo dipinse uno dei suoi capolavori, il ciclo di affreschi dedicato alle Storie di Antonio e Cleopatra, su commissione dei fratelli Angelo Maria e Paolo Antonio Labia.
- Affiancato alla Chiesa di San Geremia, l'edificio è situato vicino alla confluenza del Canale di Cannaregio nel Canal Grande, verso i quali rivolge le due facciate più antiche; il terzo prospetto guarda su Campo San Geremia.
- I Labia, originari della Catalogna, furono iscritti al Patriziato Veneziano nel 1646, dopo aver contribuito con un'ingente somma alla Guerra di Candia. Possedevano infatti enormi ricchezze che spendevano in lussi, feste ed in questo palazzo, iniziato poco dopo quella data.

- *Le facciate sui canali, attribuite variamente ad [Andrea Cominelli](#), ad [Alessandro Tremignon](#) ed al figlio Paolo, riprendono modelli del [Longhena](#). Presentano un pianterreno [dorico bugnato](#) e piani superiori di ordine [ionico](#) e [corinzio](#) con finestre ornate da mascheroni e balconate continue. Sull'[attico](#) sono scolpite le [aquile araldiche](#) dei Labia, alternate ad [oculi](#) ovali.*
- *La facciata sul campo, realizzata intorno al [1730](#), riprende, semplificandolo, lo stile delle altre due; non è certa l'attribuzione del disegno a [Giorgio Massari](#), che sicuramente aprì all'interno il monumentale Salone da ballo.*

- *In questo salone Giambattista Tiepolo dipinse il magnifico ciclo di affreschi dedicato alle Storie di Antonio e Cleopatra (1746-1747), con la quadratura trompe-l'œil di Gerolamo Mengozzi Colonna, che si integra perfettamente con gli episodi narrativi, dove personaggi sontuosamente vestiti assumono pose teatralmente eloquenti. Nella volta entro un oculo centrale è Bellerofonte su Pegaso va verso la Gloria e l'Eternità, nelle pareti tra figure allegoriche e mitologiche sono presenti le due scene principale l'Incontro tra Antonio e Cleopatra e Banchetto di Antonio e Cleopatra; nella Sala degli Specchi nel soffitto realizza il Trionfo di Zefiro e Flora.*

- Molte altre sale del palazzo sono decorate da interessanti dipinti: vi si trovano opere di Giandomenico Tiepolo, Palma il Giovane, Giambattista Canal, Placido Costanzi, Agostino Masucci, Pompeo Batoni, Gregorio Lazzarini, Gaspare Diziani, Antonio Visentini. Notevole anche un ciclo di arazzi fiamminghi con Storie di Scipione.
- Questa ricchezza artistica ebbe in Maria Labia una delle principali ispiratrici; si dice ritratta in Cleopatra nell'Incontro del Tiepolo.

- *La fortuna e la vita mondana dei Labia ebbero fine nel [XIX secolo](#) ed il palazzo fu venduto ad un principe dei [Lobkowitz](#); questi lo cedette alla benefica pia Fondazione israelitica Königsberg, che lo suddivise in vari appartamenti da affittare. Vi trovarono alloggio una fabbrica di stoffe, una segheria e diverse famiglie, che nel salone da ballo stendevano il bucato.*
- *Nel dopoguerra il nuovo proprietario, Carlos de Beistegui, eseguì dei primi importanti restauri e cercò di riportare il palazzo al suo precedente splendore, integrandolo di arredi d'epoca ed opere d'arte. Il 3 settembre [1951](#) organizzò nel palazzo una tra le più belle feste del secolo: tutta l'alta società internazionale si incontrò nel Salone da ballo in abiti settecenteschi, molti dei quali disegnati da [Christian Dior](#) e da un giovane [Pierre Cardin](#). [Cecil Beaton](#) ne realizzò un memorabile reportage fotografico.*
- *Nel [1964](#) De Beistegui cedette all'asta il palazzo alla [RAI](#), che ne fece la sua sede regionale. L'ente effettuò a sua volta accurati restauri sia all'edificio che alle opere d'arte.*



- Un gioiello del '700, in una magica città, che intreccia la sua storia con quella di due donne, entrambe di rara bellezza e grande personalità. vissute in epoche tanto diverse quanto distanti: Maria, la nobile veneziana andata in sposa nel 1701 a Giovanni Francesco II Labia, che commissionò a Giambattista Tiepolo i grandiosi affreschi che impreziosiscono il Palazzo, e Cleopatra, la regina d'Egitto, amata da Antonio, il generale romano a cui sacrificò la vita, protagonista dei capolavori dello stesso Tiepolo nell'ampio Salone delle Feste.

- È a loro, in fondo, che si deve lo splendore di Palazzo Labia, prestigiosa dimora di ricchi mercanti spagnoli giunti a Venezia verso la prima metà del '500 ed elevati al rango di Patrizi della Serenissima il secolo successivo.

Narra la leggenda che in occasione di banchetti e serate danzanti, per dimostrare la propria ricchezza ai loro ospiti i Labia avessero l'abitudine di gettare nel canale posate e stoviglie d'oro a fine cena. I maligni raccontano, però, che questo tesoro in realtà cadeva sulle reti da pesca poste sul fondo per essere recuperate nottetempo dai domestici.

- Il patrimonio artistico del Palazzo veneziano, oggi centro di iniziative culturali e serate di gala, caratterizza il Piano Nobile: dodici sale ruotano intorno al Salone delle Feste, rara testimonianza di resistenza all'impetoso trascorrere del tempo, dove Maria e Cleopatra sembrano prendere per mano il visitatore per fargli varcare la soglia dei secoli e immedesimarsi nel teatro storico rappresentato dal Tiepolo.
È dunque nella seconda metà del '600 che i Labia, originari della Catalogna, grazie alle benemerienze acquisite presso la Repubblica e grazie anche all'esborso - si narra- di trecentomila ducati, entrano nel "Libro d'Oro della Nobiltà veneziana".

- È un momento critico nella storia della Repubblica marinara: la peste, negli anni '30 ha decimato un terzo della popolazione e nel '45 gli Ottomani hanno attaccato le truppe della Serenissima per il dominio di Creta.

Il Maggior Consiglio, in gravi difficoltà economiche, il primo luglio del 1646 decide di concedere alle ricche famiglie straniere la possibilità di acquisire il titolo nobiliare. I Labia colgono l'opportunità e si preparano al debutto fra le grandi casate dando inizio ai lavori di quella che diventerà la loro prestigiosa dimora.

L'edificio costruito in pietra d'Istria, su progetto di Andrea Cominelli, illustre architetto del tempo, è in Venezia uno dei rari Palazzi a tre facciate: su Campo San Geremia, sul Canal Grande e sul rio di Cannaregio.

Teatro a Venezia

1600

- *Il Seicento*

Questo un periodo florido per il teatro a Venezia.

Si contano, tra pubblici e privati, non meno di sedici, grandi e piccoli teatri.

Venezia conquistò quel prestigioso primato di ordine artistico, tecnico ed organizzativo che la poneva al centro della vita teatrale europea.

Questo fu il secolo dello spettacolo: per la musica, la scenografia, l'architettura e l'ingegneria teatrale.

Fu soprattutto il secolo del melodramma.

Le grandi famiglie veneziane investirono una parte dei loro capitali nella costruzione di nuovi teatri.

- Nel 600 avviene anche la graduale codificazione del costume teatrale, che si inserisce stabilmente tra i riti fondamentali della vita sociale.

In autunno si aprivano i teatri di commedia a Novembre si iniziavano le prove delle opere in musica.

I teatri musicali principiavano subito dopo Natale, il giorno di S.Stefano e restavano aperti per tutto il Carnevale, come pure i teatri di commedia.

Solo sul finire del secolo i drammi musicali cominciarono a rappresentarsi anche in Autunno, mentre per la stagione d'opera nel tempo della fiera dell'Ascensione (la Sensa) bisognerà attendere il 700.

A Venezia spetta il primato di essere stata per prima a introdurre nei teatri pubblici l'opera in musica, rendendo così universale quello che fino ad allora era stato per pochi. I teatri furono inseriti nel tessuto urbanistico di tutte le contrade. I più importanti erano raggruppati in un breve perimetro che racchiudeva il cuore della città; da S.Mois a S.Samuele, a S.Angelo, S.Lunca, S.Gio.Grisostomo.

- **Gli altri Teatri**
La passione per il teatro si esprime anche attraverso la fioritura di teatri minori, accademici, teatrini domestici, pubblici ma soprattutto privati. Sorgevano teatri in quasi tutte le contrade della città, molto spesso di breve durata.
- **Ai SS. Apostoli**
Nel sestiere di Cannaregio. Uno si trovava in calle de Proverbi o calle Larga. Inizialmente si rappresentavano solo commedie, ma si aprì al dramma musicale nel 1649 con Orontea di Cicognini. Poi seguirono Orithia del Bisaccioni (1650) e Glamori di Alessandro Magno e di Rossane ancora del Cicognini. Fino al 1651 l'impresario era Burnacini, scenografo e ingegnere che poi andò alla corte di Vienna. Poi il teatro rimase inattivo e riaprì nel Carnevale del 1688 per la rappresentazione del dramma Floridea del Pancieri, poi venne chiuso definitivamente.
L'altro teatro si trovava in calle dell'Oca, in un ambiente ristrutturato a tal fine. Nel 1600 rappresentò solo commedie comiche e così anche nei primi secoli del XVIII secolo. L'unico dramma in musica fu Prassile in Gnido, nel 1707.

- **Ai Saloni**
Nel sestiere di Dorsoduro, a S.Gregorio, verso il canale della Giudecca. Era un teatro già attivo nel 1650 riservato per il divertimento dei soci dell'Accademia per Drammi recitativi.
- **A Cannaregio**
Fondamenta di Cannaregio, tra calle della Madonna e calle del Portego scuro, vicino alla chiesa di S.Giobbe. Fu costruito da Marco Morosini su un fondo che apparteneva alla famiglia Medici. La prima opera rappresentata fu L'Ermelinda dello stesso Morosini nel 1679. Seguirono Cidippe, dramma di Nicol Minato (1683) e Il Paolo Emilio di Francesco Rossi (1699).
- **Alle Zattere**
Era una casa privata vicino alle fondamenta delle Zattere, nella contrada degli Ognissanti. Nel 1679 fu rappresentato il dramma di Camillo Badoer Il Leandro, con musica di F.A. Pistocchi, detto Pistocchino (gi nominato parlando del teatro S.Mois).

-

- Teatro Altieri
Si trovava nel giardino del teatro dei principi Altieri. Era un teatro privato e quindi vi furono poche rappresentazioni soprattutto per soddisfare l'ambizione dei principi. Sappiamo di due rappresentazioni d'opera; nel 1690 *Giamori fortunati negli equivoci*. L'apparato scenico era semplice, e i nobili erano disposti sul cortile, le logge e le terrazze del palazzo. Un altro spettacolo fu presentato nel 1697 ed era una pastorale per musica, *Felicit d'Imenei dal destino*.
- A S. Fantino
Sorge a S. Fantin, nella parrocchia di S. Maria del Giglio, sotto il portico della Malvasia, in una casa della famiglia Michiel di S. Tom. La prima rappresentazione fu del 1699, con Paolo Emilio di Francesco Rossi. Gli spettacoli proseguirono per quasi un ventennio per complessive 28 opere. Fu un teatro che permise a molti artisti di farsi notare. Qui per la prima volta a Venezia si esibì (1707) la cantante Diana Vico. Altre opere allestite da ricordare furono *La fede nei tradimenti* (1705, G. Gigli) e *Il cieco geloso* di Aurelio Aureli (1708) ultima opera rappresentata.

- Altri teatri a Venezia ce ne furono, ma si hanno solo scarse notizie. A Murano, ad esempio, furono rappresentati alcuni drammi per musica; Hipsicratea di G.M.Milcetti (1660)
Le barbarie del caso di Gisberti (1664) a cura degli Accademici Angustiati e Venere Travestita di Antonio Scappi (1691).
- Si hanno notizie di un piccolo teatro a S.Marina, verso i Miracoli e in una casa privata in calle Lunga a S.Mois, fu rappresentato nel 1700 Il vanto d'Amore

Venezia nel 1700

Storia e società

Nel '700 Venezia

- **si trovava in una condizione di debolezza politica.** La repubblica veneta non giocava più quel ruolo di grande potenza che aveva esercitato sul panorama mondiale, soprattutto verso Oriente, nei secoli di maggiore splendore.
- **Uno degli aspetti più clamorosi di questa decadenza,** di grande significato simbolico, fu la progressiva perdita della Signoria dell'Adriatico, cioè la fine della pretesa di controllare in modo esclusivo il traffico mercantile e militare in quella zona del Mediterraneo. In quei decenni Trieste ed Ancona contendevano a Venezia il primato di maggiore porto commerciale dell'Adriatico e soprattutto sfidavano la tenuta dei regolamenti Veneziani e l'applicazione dei relativi dazi sulle merci.

- Sicuramente la Venezia del 700 non aveva la forza politica e militare dei secoli d'oro, ragioni per cui, trovandosi stretta come in una morsa tra l' Austria e la Spagna, le due superpotenze dell'epoca, scelse la strategia della neutralità politica.
- Militarmente arretrata e finanziariamente in crisi la Repubblica optò per questa strategia, garantendo così al proprio popolo un lungo periodo di pace che attraversò tutto il secolo XVIII, dal 1718 al 1797.

- **Il sentimento di decadenza era comunque diffuso nella popolazione**, soprattutto perchè i Veneziani del tempo [...] non facevano ciò che avevano fatto i loro avi (Lane) e questo li spinse verso limitazione del passato, in una ricerca quasi morbosa dei loro modelli ancestrali.
In questo clima nostalgico e malinconico si sviluppa quindi il settecento Veneziano, che per contrappasso fu anche un secolo frivolo e mondano.
La miscela dei diversi elementi che caratterizzavano la società veneziana (nostalgia del passato, frivolezza, fermenti culturali ed artistici, una certa decadenza morale e licenziosità) generava un clima eccitante, fantastico, misterioso, che si riversò collettivamente nel fenomeno del Carnevale.
- **Non va dimenticato che nella rappresentazione collettiva Venezia rimaneva sempre la città degli antichi splendori:** infallibile nella saggezza del suo governo (il Senato), fiera della sua libertà, indipendente sin dai tempi dalla sua fondazione sull'isolotto di Rialto, estranea ai fermenti rivoluzionari e alle angosce della nascente modernità.
Venezia infatti era sempre uguale a se stessa, apparentemente coesa, solida, indistruttibile, oligarchica, immutabile.
Tutto ciò alimentava il mito e la magia di una città surreale, sospesa nello spazio e nel tempo.
Si può pensare che furono gli stessi cittadini a coltivare questo mito, interessati loro stessi a esaltare, imitare e perpetuare i modelli dei loro avi.
- **Soprattutto per questi motivi Venezia attirava un sempre crescente turismo aristocratico.** La città era inoltre una tappa fondamentale del cosiddetto Grand Tour, quel percorso formativo che i giovani letterati europei come, tra gli altri, Goethe e Montesquieu dovevano obbligatoriamente percorrere.
- **Culturalmente infatti la Venezia del sei-settecento conobbe una stagione d'oro.** Basti pensare ai ben 17 teatri, costruiti per una popolazione di soli 140.000 abitanti. In quegli anni le rappresentazioni erano molto seguite e Venezia era considerata il maggiore centro operistico del mondo. I suoi maestri furono grandi musicisti come Monteverdi, Cavalli e Cesti.
Il settecento diede poi molto spazio alla commedia con Carlo Goldoni che rivisitò la forma della commedia dell'arte: una rappresentazione in cui le maschere servivano a far capire al pubblico qual era il personaggio rappresentato: ad esempio Arlecchino e Pantalone.
- **Questo tipo di maschere usate nei teatri erano però tutt'altra cosa rispetto alle maschere indossate invece nella vita di tutti i giorni durante il Carnevale, in particolare la Bauta.**
Quest'ultima infatti doveva solamente nascondere l'identità di una persona. Era più uno strumento che non il fine del travestimento.
- **Per questo motivo Bauta e Carnevale ottennero grande successo a Venezia.**
Perché attraverso il mascheramento si poteva celare la propria identità e quindi partecipare più facilmente al clima festoso e mondano che regnava in quei tempi, come testimonia questo bellissimo racconto tratto da un romanzo di Schnitzler:

- *... Scivolava con lei per stretti, misteriosi canali, fra palazzi alla cui ombra si sentiva di nuovo a suo agio, sotto ponti arcuati sui quali passavano in fretta figure indistinte; alcune salutavano dalla balaustra per poi scomparire di nuovo, prima che si riuscisse a scorgerle. Ora la gondola attraccava; scalini di marmo conducevano alla sontuosa casa del senatore Bragadino; era l'unica ad essere illuminata a festa; su e giù per le scale correvano individui mascherati; - qualcuno si fermava, curioso, ma chi poteva riconoscere Casanova e Marcolina dietro le loro maschere? Entrò con lei nel salone. Qui era in corso un gioco in grande stile. Tutti i senatori, anche Bragadino, erano riuniti attorno al tavolo nei loro mantelli di porpora. Quando apparve Casanova tutti mormorarono il suo nome come con sommo terrore, poiché lo avevano riconosciuto dal lampeggiare dei suoi occhi dietro la maschera. [] E vinse, vinse tutto loro che era sul tavolo, [] e accanto, in un salone rosso scuro, si faceva musica e si ballava...*
(da "Il ritorno di Casanova" di Arthur Schnitzler)
- La gente andava in giro mascherata, eccitata dalle possibilità che l'anonimato poteva fornire: non solo avventure amorose, ma anche fingersi un nobile e scavalcare così stratificazioni sociali molto rigide, oppure per un nobile mischiarsi nel popolo senza perdere la reputazione, oppure ancora entrare nelle case da gioco (ridotti) senza essere riconosciuti

P. Longhi, maschere in un ridotto

P. Longhi, maschere in un ridotto

- **Luoghi tipici di quei tempi erano i caffè**, che aprirono a decine soprattutto attorno a piazza San Marco (Florian 1720, Quadri 1775) diventando luoghi di incontro abituale e di discussione; **i ridotti**, case da gioco di proprietà nobiliare, in cui molti patrizi trascorrevano giornate e notti intere attorno ai tavoli da gioco. Non solo si giocava d'azzardo ma si conversava, si facevano spuntini e si beveva il caffè, meglio se mascherati. Nel ridotto di San Moisè ad esempio ce n'erano ben dieci sale riservate ai giocatori e altri salotti dedicati invece all'intrattenimento.
- **Il carnevale quindi, fenomeno culturale presente in molte società, acquistava a Venezia un significato particolare e diverso.** Rappresentava qui la "scusa" per mascherarsi e poter partecipare al clima festoso e mondano della città. Ecco perché a Venezia il carnevale è arrivato a durare anche parecchi mesi.
- **La bauta poteva sorgere e aggirarsi solo in questa città... in questa particolare alchimia storico-culturale.** Mentre altrove la maschera rappresentava un personaggio o uno stato d'animo, a Venezia serviva solo a nascondere. E una maschera progettata per questo scopo doveva essere inespressiva, anonima, funzionale: così nacque la bauta, la vera maschera di Venezia.

F. Guardi



- Lo Stato Veneziano nel XVIII secolo comprendeva le province di Bergamo e Brescia, parti del Cremonese, Istria, Dalmazia, litorale dell'Albania, isole Ioniche, Cerigo. Queste province erano sotto il dominio di una città sovrana. Nessuna provincia però si era fusa con altre, e Venezia non fece niente per far dei suoi possedimenti un unico e vero Stato. La miseria nelle campagne e nei borghi era considerevolmente aumentata. L'esercito di Venezia era mal addestrato, male armato e indisciplinato; era in piena decadenza proprio quando i grandi Stati mettevano tutte le loro risorse a disposizione degli eserciti nazionali. La marina di Venezia aveva vecchie e malsicure navi ed equipaggi indisciplinati. Le grandi potenze non tenevano più conto di Venezia, pedina del loro gioco politico, e l'Austria attendeva pazientemente di impadronirsi dei suoi territori. Venezia rimpiangeva il passato e non capiva che i tempi stavano cambiando.

Il '700



A differenza del secolo precedente, clamoroso ed eccessivo, il '700 è tutta un'altra cosa: tenero, raffinato, galante e il suo indirizzo artistico prende il nome di Barocchetto o Rococò. Il costume si complica, e pittura e scultura ce lo attestano attraverso tele, ritratti, disegni, stampe, busti, statue e statuette. Le signore portano ampie, seriche gonne, fruscianti sopra cerchi di acciaio, dette crinoline, strettissimi corpetti e parrucche a riccioli pesanti; gli uomini non hanno più i mantelloni provocatori sotto cui nascondere la lunga spada, nè gli alti gambali a risvolti, bensì mantellette leggere, spadini (più adatti ad ornarli in tempo di pace che a difenderli in caso di aggressione o in guerra) e scarpe di lacca infiocchettate sopra calze di seta bianca

La nuova società.....



- La pittura più dinamica della vita (ancora costretta entro formule di etichetta signorile), è interessantissima per la modernità rapida e succosa della tecnica e lo svolgimento dei temi, tolti, con freschezza e novità, dalla realtà d'ogni giorno e d'ogni momento.

.....e i suoi magnifici palazzi



- Negli interni, come già nel '600, al marmo si sostituisce spesso lo stucco, l'affresco, il damasco e il legno colorato o coperto d'oro zecchino. Ma alle decorazioni a tutto rilievo, proprie di quel pesante sfarzo, si sostituiscono forme più gentili e leggere, alle grandi sale si fanno seguire piccoli salotti più intimi e caldi, tapezzati di damasco, ornati di pitture, specchi, stucchi, con mobiletti allegri e laccati alla veneziana e istoriati con pitture o stampe riproducenti scene di acque e di campagne.



- Poiché il secolo è come ravvivato dai raduni che solitamente avvengono dopo le rappresentazioni teatrali, i grandi palazzi sembrano, per le allegre e intime compagnie di amici aristocratici e letterati, troppo freddi, austeri e ufficiali, e allora in Venezia, imperversa l'uso dei "casini", graziosi appartamenti di "mezzanini" leziosi e intimi, scelti nelle vicinanze di piazza San Marco e dei teatri, dove si conversa e si gioca... La tavola, intanto, si fa raffinata e si arricchisce di lini ricamati, trine, servizi di porcellana e posaterie d'oro.
- L'arte decorativa acquista molta importanza: si accrescono, con le richieste continue, le attività delle industrie

- Un palazzo settecentesco a Venezia nel quale ci si può illudere di vivere in pieno Rococò è
- **Ca' Rezzonico** che si specchia sul Canal Grande, una vera ricchezza di arazzi, tappezzerie, mobili settecenteschi veneziani.



- Grandi pittori, Francesco Guardi, Pirro Longhi, il grande Gian Battista Tiepolo, Gian Domenico suo figlio, e uno spirito indipendente, libero, bizzarro: Giovan Battista Piazzetta.



- **Francesco Guardi** è un pittore immediato, fresco, vivace e vibrato. Le sue lagune sono impressionistiche e nuove: il colore vi è frantumato in pennellate finissime e nervose. La Laguna, coi riflessi verdi-azzurri e le prospettive incantevoli di gondole nere e rapide macchinette di rematori, viene rappresentata nei quadri del Canaletto e del Guardi.



- **Giovan Battista Piazzetta**; figlio di uno scultore del legno, Giovanni aveva preso gli effetti delle luci e dei colori dai lavori del padre, da cui derivò la potenza di rilievi.

Viaggio nel secolo della nostalgia

- Il settecento veneziano è un po' il secolo della nostalgia dell'età d'oro della Serenissima, ma anche di una condizione di spirito più sereno, più rilassato; distaccata dalle cure terrene. La vita del Brenta assume questa funzione: si addice alle personalità svogliate dei Patrizi Veneti, e le conduce fuori dalle inquietudini, dalle paure di una non lontana fine; ecco perché questa terra bagnata da un fiume calmo, è un luogo prediletto di abitazione, ma diventa soprattutto l'approdo di un luogo perfetto, l'*utopia*.

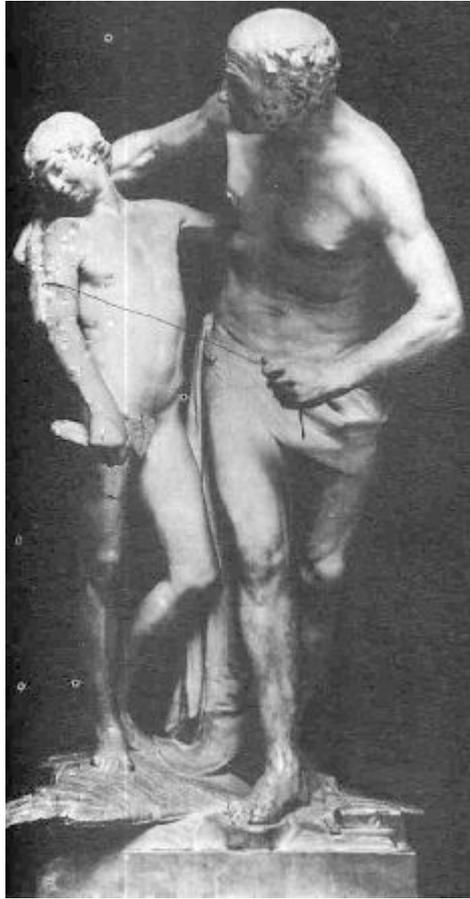
L'arte del XVIII secolo

- È difficile evocare con poche e sintetiche parole le manifestazioni tipiche dell'arte italiana del '700, e tanto più tentare di ricomporle in un'immagine per qualche verso unitaria. I momenti in successione cronologica, cioè quello della pittura Rococò e più tardi quello Barocco, ebbero molto successo a Venezia. Il 700 è il secolo in cui le manifestazioni vengono particolarmente esaltate, soprattutto da Roma, Venezia, Torino, Napoli, Sicilia, e in tutta l'Italia Settentrionale.

Il vedutismo

- – Nel '700 si ha anche il invece **vedutismo** e cioè una pittura che ha per soggetto la veduta di una città, o un angolo di essa. Tale genere viene dapprima coltivato a Roma. Dopo un periodo dominato da pittori di scarso rilievo, si impose l'opera di Francesco Guardi.





- **Antonio Canova** invece idealizza la natura e sembra far risorgere a Venezia l'amore per l'antica Grecia. L'influsso della cultura illuministica è presente nel vedutismo veneziano che abbandona del tutto la 'veduta di fantasia', si risolve nell'indagine obbiettiva e razionale del Canaletto, considerato il più grande rappresentante di questa tendenza, anche se non il suo iniziatore

La società veneziana nel '700

- Fra mollezze e amori la vita veneziana si andava addormentando in una specie di dolce sopore. La città si era fatta più tranquilla, meno turbata da risse e da violenze. Un personaggio del Goldoni poteva mai compiacersi che sotto il benedetto cielo di Venezia, "certe bueate che se usa lontan de qua, non le se pratica e no le se pol praticar"; e uno straniero affermava "La race des braves et des assassins est etiente à Venise".
- Quando in una bottega da caffè, venuto a lite con un altro nobile, nella foga dei suoi 22 anni sbattè il suo cappello sul viso dell'avversario. La vita, specie della nobiltà si fa futile, rumorosa, festaiola: a Venezia si passa da un divertimento a un teatro, ad un banchetto e, quando scenderà nuovamente lo straniero senza badare all'inviolabilità ormai storica e sacra della Repubblica, nessuno saprà più difenderla!



Carlo Goldoni

- Nelle commedie di [Carlo Goldoni](#) (1707-1793) il Carnevale è citato tanto spesso che la sua vena compositiva diventa una preziosa fonte documentaria.

Le opere stesse venivano rappresentate durante la stagione del Carnevale, che troviamo citato in alcune delle sue commedie più famose, come *La vedova scaltra*, *Le massere*, *Le morbinose*, *I rusteghi*, *Una delle ultime sere di Carnovale*.

Goldoni non è certo benevolo nei confronti del lusso e del vizio ostentati durante il Carnevale e suggerisce, attraverso i suoi spettacoli, un tipo di divertimento semplice e parco.





Giacomo Casanova

- è il personaggio che meglio rappresenta l'aspetto godereccio, lussurioso e decadente della Venezia settecentesca.

Personalità assai complessa e articolata, in vita è stato considerato stregone, letterato, spia, libertino, evasore, giocatore inveterato, falsario, traditore, seduttore, baro, poeta, calunniatore, ateo, imbroglione, furfante, blasfemo, alchimista

Giambattista Tiepolo
Incontro tra Antonio e Cleopatra
Palazzo Labia

- Nato nel 1696 e morto nel 1770, Giovan Battista Tiepolo percorre con la sua arte quasi l'arco di un intero secolo... Un secolo di grandi trasformazioni sia politiche che culturali. È la società stessa a cambiare volto in seguito al succedersi di eventi di grande portata storica e scientifica e l'arte non potrà che adeguarsi o fuggire in un mondo lontano e fantastico.
- Tiepolo è stato identificato come il più grande pittore del 1700 e di lui si è soliti dire conclude il periodo barocco.
- Se questo è vero è però anche giusto affermare che tale giudizio può essere semplicistico di fronte ad una personalità, come quella del Tiepolo, che sembra aderire ad alcuni concetti del tempo ma nel contempo ne introduce altri che in qualche modo anticipano, l'arte a venire.
- L'illustre critico d'arte e d'architettura Giulio Carlo Argan ha affermato che il Tiepolo ha aperto in realtà la strada ad un'arte nuova, bruciando la sostanza storica della tradizione dell'arte italiana, per cui l'arte venuta dopo non poteva che partire da premesse diverse, non italiane
- . Si evidenzia in tale tesi in questo modo il punto di rottura determinatosi con l'arte precedente, dopo che un certo tipo di arte aveva ormai raggiunto i massimi livelli.
- Tiepolo in breve tempo sarà riconosciuto come un grandissimo artista e sarà apprezzato in tutta Europa.
- Riceverà prestigiosi incarichi e le sue opere si diffonderanno anche fuori dal contesto italiano.
- Tiepolo si riferì, per elaborare il suo linguaggio pittorico, all'arte di Paolo Veronese e alla tradizione coloristica veneta da cui acquisì l'amore per i colori intensamente luminosi, le tinte chiare e fredde.
- Ma l'ispirazione all'artista settecentesco non è ravvisabile solamente nella trasparenza delle figure dipinte, ma anche nel modo anticonformista di proporre i soggetti e soprattutto in quel modo giocoso di riprodurre lo spirito mondano di una società ancora piena di gioia di vivere.
- In Tiepolo la realtà viene smaterializzata dall'uso di una prospettiva portata agli estremi limiti e dal colore. La particolare luminosità viene conferita al colore dall'accostamento di tinte complementari che accendono quasi di luce propria i cromatismi donando un senso di perenne luce mattutina.
- Attraverso il colore Tiepolo toglie consistenza reale ai fatti presentati e per far questo si avvale anche di un particolare uso della prospettiva.
- La prospettiva perde infatti le prerogative acquisite nel periodo rinascimentale di strumento di conoscenza obiettiva della realtà, per raggiungere l'estremo confine della verosimiglianza.
- Grazie alla tecnica del quadraturismo – Tiepolo ebbe come collaboratore Mengozzi Colonna, il più noto quadraturista dell'epoca-, inserì le sue vorticose composizioni all'interno di architetture simulate realizzando quell'effetto di "sfondamento" tipico degli affreschi barocchi.
- Gli spazi luminosi e profondi delle sue opere sono sempre popolate da una folla di personaggi liberamente ispirati alla mitologia, ai racconti di tipo storico oppure biblici.
- Le tematiche del tempo infatti erano sempre le stesse... Occorreva esaltare il potere, elogiare la committenza, esporre i racconti biblici.
- Tiepolo allora sperimenta un modo tutto suo per evadere dai fatti narrati smaterializzandoli attraverso il suo personale modo di dipingere.
- Svincola i suoi soggetti da riferimenti attendibili.
- Ecco così apparire Cleopatra (vedi: incontro tra Antonio e Cleopatra 1750 Palazzo Labia- Venezia) abbigliata come una dama settecentesca mentre Antonio, con aria poco marziale ed incedere elegante, le sostiene il braccio. Tutto diviene un pretesto per il vero soggetto di ogni sua opera: la rappresentazione teatrale, metafora di un'epoca che è giunta alla sua conclusione e che nostalgicamente non rinuncia alla sua "messa in scena".
- Tiepolo è l'ultimo artista italiano di portata europea, dopo di lui l'arte italiana pur non potendosi considerare estinta, perderà il suo ruolo centrale in Europa.
- Oltre che a Würzburg capoluogo della Franconia (dove Tiepolo decorerà la sala imperiale e il soffitto dello scalone della Würzburg Residenz), a Venezia, a Udine e a Vicenza, Tiepolo sarà chiamato a dipingere anche a Madrid dove, sul finire della sua vita, conoscerà anche il suo tramonto artistico .
- Tiepolo infatti a Madrid cederà il passo ai nuovi artisti, quelli neoclassici, che sul finire del 1700 porteranno aria nuova spazzando via dal cielo le nuvole intensamente colorate di Tiepolo e la sua epoca.

► Teatro a Venezia nel Seicento

► Posizione: [Appartamenti](#) \ Itinerari turistici di Venezia

Il Seicento

Questo un periodo florido per il teatro a Venezia.

Si contano, tra pubblici e privati, non meno di sedici, grandi e piccoli teatri.

Venezia conquistò quel prestigioso primato di ordine artistico, tecnico ed organizzativo che la poneva al centro della vita teatrale europea.

Questo fu il secolo dello spettacolo: per la musica, la scenografia, l'architettura e l'ingegneria teatrale.

Fu soprattutto il secolo del melodramma.

Le grandi famiglie veneziane investirono una parte dei loro capitali nella costruzione di nuovi teatri.

Nel 600 avviene anche la graduale codificazione del costume teatrale, che si inserisce stabilmente tra i riti fondamentali della vita sociale.

In autunno si aprivano i teatri di commedia a Novembre si iniziavano le prove delle opere in musica.

I teatri musicali principiavano subito dopo Natale, il giorno di S. Stefano e restavano aperti per tutto il Carnevale, come pure i teatri di commedia.

Solo sul finire del secolo i drammi musicali cominciarono a rappresentarsi anche in Autunno, mentre per la stagione d'opera nel tempo della fiera dell'Ascensione (la Sensa) bisognava attendere il 700.

A Venezia spetta il primato di essere stata per prima a introdurre nei teatri pubblici l'opera in musica, rendendo così universale quello che fino ad allora era stato per pochi. I teatri furono inseriti nel tessuto urbanistico di tutte le contrade. I più importanti erano raggruppati in un breve perimetro che racchiudeva il cuore della città: da S. Mois a S. Samuele, a S. Angelo, S. Lunca, S. Gio. Grisostomo.

Gli altri Teatri

La passione per il teatro si esprime anche attraverso la fioritura di teatri minori, accademici, teatrini domestici, pubblici ma soprattutto privati. Sorgevano teatri in quasi tutte le contrade della città, molto spesso di breve durata.

Ai SS. Apostoli

Nel sestiere di Cannaregio. Uno si trovava in calle de Proverbi o calle Larga. Inizialmente si rappresentavano solo commedie, ma si aprì al dramma musicale nel 1649 con Ortona di Cicognini. Poi seguirono Orithia del Bisaccioni (1650) e Glamori di Alessandro Magno e di Rossane ancora del Cicognini. Fino al 1651 l'impresario era Burnacini, scenografo e ingegnere che poi andò alla corte di Vienna. Poi il teatro rimase inattivo e riaprì nel Carnevale del 1688 per la rappresentazione del dramma Floridea del Pancieri, poi venne chiuso definitivamente.

L'altro teatro si trovava in calle dell'Oca, in un ambiente ristrutturato a tal fine. Nel 600 rappresentò solo commedie comiche e così anche nei primi secoli del XVIII secolo. L'unico dramma in musica fu Prassile in Gnido, nel 1707.

Ai Saloni

Nel sestiere di Dorsoduro, a S. Gregorio, verso il canale della Giudecca. Era un teatro già attivo nel 1650 riservato per il divertimento dei soci dell'Accademia per Drammi recitativi.

A Cannaregio

Fondamenta di Cannaregio, tra calle della Madonna e calle del Portego scuro, vicino alla chiesa di S. Giobbe. Fu costruito da Marco Morosini su un fondo che apparteneva alla famiglia Medici. La prima opera rappresentata fu L'Ermelinda dello stesso Morosini nel 1679. Seguirono Cidippe, dramma di Nicol Minato (1683) e Il Paolo Emilio di Francesco Rossi (1699).

Alle Zattere

Era una casa privata vicino alle fondamenta delle Zattere, nella contrada degli Ognissanti. Nel 1679 fu rappresentato il dramma di Camillo Badoer Il Leandro, con musica di F.A. Pistocchi, detto Pistocchino (già nominato parlando del teatro S. Mois).

Teatro Altieri

Si trovava nel giardino del teatro dei principi Altieri. Era un teatro privato e quindi vi furono poche rappresentazioni soprattutto per soddisfare l'ambizione dei principi. Sappiamo di due rappresentazioni d'opera; nel 1690 Glamori fortunati negli equivoci. L'apparato scenico era semplice, e i nobili erano disposti sul cortile, le logge e le terrazze del palazzo. Un altro spettacolo fu presentato nel 1697 ed era una pastorale per musica, Felicità di menei dal destino.

A S. Fantino

Sorge a S. Fantin, nella parrocchia di S. Maria del Giglio, sotto il portico della Malvasia, in una casa della famiglia Michiel di S. Tom. La prima rappresentazione fu del 1699, con Paolo Emilio di Francesco Rossi. Gli spettacoli proseguirono per quasi un ventennio per complessive 28 opere. Fu un teatro che permise a molti artisti di farsi notare. Qui per la prima volta a Venezia si esibì (1707) la cantante Diana Vico.

Altre opere allestite da ricordare furono La fede nei tradimenti (1705, G. Gigli) e Il cieco geloso di Aurelio Aureli (1708) ultima opera rappresentata.

Altri teatri a Venezia ce ne furono, ma si hanno solo scarse notizie. A Murano, ad esempio, furono rappresentati alcuni drammi per musica; Hipsicratea di G.M. Milcetti (1660) Le barbarie del caso di Gisberti (1664) a cura degli Accademici Angustiati e Venere Travestita di Antonio Scappi (1691).

Si hanno notizie di un piccolo teatro a S. Marina, verso i Miracoli e in una casa privata in calle Lunga a S. Mois, fu rappresentato nel 1700 Il vanto d'Amore

Alessandro Peroni

Imbonitori, pulcinella e società civile:
il *Mondo nuovo* di Giandomenico Tiepolo
(pubblicato in "Oltrecorrente", n. 13, settembre 2007, pp.
225-29)

Se leggiamo gli scritti – pubblici, e ancor più quelli privati – redatti all'indomani della Rivoluzione del 1789, ci rendiamo conto di come l'opinione pubblica europea avesse percepito il fatto di trovarsi di fronte ad un'epoca nuova. Anche in uno dei carteggi più lunghi ed intensi del secolo XVIII, quello fra Roma e Milano dei fratelli Pietro ed Alessandro Verri (cfr. Verri, 1910-1942), non mancano numerosi riferimenti agli eventi politici al centro dell'attenzione di tutta Europa. Dietro le loro frequenti osservazioni sul teatro, si celavano spesso, neanche troppo velatamente, riflessioni più profonde che riguardavano la rivoluzione in atto in Francia e le idee che iniziavano a circolare anche in Italia. Alessandro, che, anni prima, aveva viaggiato e conosciuto direttamente altri popoli e altre usanze, era convinto che il carattere degli Italiani li avrebbe comunque tenuti lontani dai grandi mutamenti che stavano sconvolgendo l'Europa: "Il carattere comune all'Italia, per quanto io ho potuto conoscere dal paragone di altre nazioni, è l'effetto della sua decadenza, per la quale non ha partecipazione de' grandi avvenimenti della Europa. Siamo quasi tutti senza vera patria, province e non Stati, senza gloria nazionale, senza desideri alti di risplendere fra le nazioni, e perciò ridotti a' piaceri de' sensi: l'amore, la musica, le belle arti. La musica poi è, si può dire,

l'occupazione universale [...]. Quindi l'italiano è facilmente sensibile alle impressioni molli, ma sorride alle forti e grandi. Perciò Metastasio [...], porgendo frutti delicati, ha toccato il tasto del carattere nazionale, e tutte le fibre si sono risentite. Scrivendo in genere detto da Cicerone e dagli antichi 'attico', cioè semplice, sobrio, delicato, elegante, corretto, credo che si avrebbe applauso in Italia: difficile ad ottenerlo sarà per ora a chi aspiri al grande, ed al forte, ed al sublime, per le suddette disposizioni degli animi" (19 maggio 1792).

La poesia del melodramma metastasiano, così elegante e priva di slanci entusiasti, rappresentava perfettamente quello che per Alessandro Verri erano lo spirito ed il senso estetico degli Italiani, i quali – popolo sradicato – erano privi di autentiche passioni, di sentimenti patriottici o desideri di "gloria nazionale", mentre erano inclini ad un delicato trasporto per le arti e, in particolare, per la musica. Ecco perché il Metastasio costituiva per gli Italiani, ancora alla fine del secolo, il modello insuperato di poesia teatrale.

Nella sua risposta al fratello, Pietro Verri, che si era a lungo battuto a favore di una riforma del teatro italiano, alludeva, citando alcuni titoli di commedie, alla profonda differenza fra l'animo degli Italiani e quello dei Francesi, i quali proprio in quei giorni avevano proclamato la Repubblica: "Noi giudichiamo male, perché ragioniamo sul popolo di Francia come sul nostro; eppure la differenza che v'è fra la *Gara de' Zanni* e il *Misanthrope*, le *Trentatré disgrazie di Arlecchino* e *Le Joueur* dovrebbe farci accorti dello stato diverso delle due nazioni, giacché gli spettacoli ne sono la misura. Per conoscere la verità conviene essere cosmopolita, ed io penso che l'adularci non sia mai tratto di pubblica benevolenza, dove la presunzione e il letargo della ignoranza formino i nostri mali" (17 ottobre 1792).

Queste riflessioni di Pietro rappresentavano l'ammissione della definitiva sconfitta nella propria battaglia giovanile sul "teatro comico" condotta anni prima attraverso le pagine del "Caffè". Il progetto di portare in scena la società, con le sue tensioni e i suoi drammi, era fallito: l'Italia era rimasta legata alle vecchie tradizioni del melodramma e della commedia dell'arte, senza riuscire a realizzare una forma di teatro (che era invece una realtà in Francia) che rappresentasse la realtà contemporanea e si facesse veicolo di nuove idee.

Eppure, in Italia questa idea di teatro, se risultò quasi sempre fallimentare sui palcoscenici, divenne una realtà nella pittura, accettando le istanze espresse autorevolmente dal Dubos, secondo il quale i dipinti dovevano contenere la messa in scena di un episodio "comme dans les tragédies" (Dubos, 1770, vol. I, p. 281), un'esigenza estetica, questa, sentita anche dal nostro Pietro Verri (cfr. Panizza, 1996).

Fra i numerosi esempi di questa tendenza artistica, ci occupiamo qui delle opere dell'ultimo periodo di Giandomenico Tiepolo (il cui stile pittorico fu acutamente definito da Goethe "naturale"), e in particolare del grande affresco dal titolo *Il Mondo nuovo*, che rappresenta una delle più ironiche, efficaci e "teatrali" messe in scena della società italiana della fine del secolo XVIII. Giandomenico, figlio del celebre Giambattista e nipote di Francesco Guardi, "nacque veneziano nel 1727, morì austriaco nel 1804" (Lucco, 1995, p. 434): consapevole della decadenza di Venezia, egli assistette impotente alla sua caduta. Un presagio della fine imminente può essere letto nelle opere tarde dell'artista, in particolare negli affreschi – fra cui il *Mondo nuovo* – della sua villa di Zianigo (ora esposti al museo veneziano di [Cà Rezzonico](#)), suo ultimo ritiro, dove, sciolto dai vincoli imposti dalla committenza, nonché dalla pesante eredità artistica del padre, fu libero di esprimere la sua vena ironica e al contempo malinconica. Opera

coeva e tematicamente prossima a questa ultima grande impresa pittorica fu la realizzazione di una serie di 104 disegni (oggi sfortunatamente dispersi fra diversi proprietari) dedicati alla storia di Pulcinella, chiamata *Divertimento per li ragazzi*, titolo che, secondo il Mariuz, rappresenta “una confessione indiretta dello stato di isolamento dell’artista, consapevole che l’arte in cui crede non può certo essere apprezzata dai ‘Professori intendenti’. In tempi ostentatamente seriosi, Giandomenico, figlio di una civiltà per la quale la vita era gioco e rispecchiamento teatrale, indirizza il suo ultimo messaggio a coloro che ancora possono vivere nella dimensione del gioco, appunto ai ragazzi” (Mariuz, 1971, p. 87). La figura di Pulcinella, già presente in opere precedenti di Giandomenico, diventa protagonista delle ultime creazioni dell’artista: in questa raccolta di disegni, il personaggio della commedia dell’arte appare immerso – spettrale, disorientato e beffardo protagonista – nel contesto della realtà contemporanea, mentre negli affreschi della villa di Zianigo, diventa soggetto di parodie di precedenti opere proprie e paterne. Torniamo, però, al *Mondo nuovo*: di questo affresco il Tiepolo realizzò due versioni. La prima, del 1757, si trova nella foresteria della [Villa Valmarana ai Nani](#) di Vicenza. Vi è rappresentata una scena del carnevale veneziano. La folla delle maschere, disordinatamente in fila, attende il proprio turno per guardare, attraverso una finestrella, all’interno del casotto del “Mondo nuovo”, dove una lanterna magica proietta immagini esotiche, che un ciarlatano, in piedi su uno sgabello, illustra alla folla.

Come in altre opere di Giandomenico Tiepolo, il Carnevale diventa occasione per la messa in scena di un evento, al quale la folla in maschera assiste numerosa e spensierata. Se prendiamo in considerazione altri due celebri dipinti, quali il *Ciarlatano cavadenti* e il *Minuetto* (le cui versioni

più celebri si trovano oggi al Louvre dopo essere state, nel XVIII secolo, proprietà di Francesco Algarotti), osserviamo che ogni personaggio è colto – come in una scena di commedia – nei suoi atteggiamenti quotidiani, talora filtrati attraverso un’ironia inquietante. Il cavadenti mostra al pubblico il dente estratto con la nobile esultanza di un guerriero trionfante; il minuetto della tela omonima perde ogni connotato di danza elegante e composta, diventando – nel caotico contesto del Carnevale animato da maschere grottesche – una danza sfrenata. Nella versione del 1791 del *Mondo nuovo*, si osservano significative differenze, segno di profondi cambiamenti, interiori dell’artista ed esteriori della società in cui egli viveva. Qui tutti i personaggi (tranne un fanciullo e due figure adulte che rappresentano i due Tiepolo) sono rappresentati di spalle, e, soprattutto, non sono più in maschera: il Carnevale, l’eterna festa rappresentata nei dipinti precedenti, è finito. Rimane solo un Pulcinella, ormai più persona vera e propria che maschera di commedia (egli, come si è detto, sarà protagonista dei successivi affreschi della Stanza dei Pulcinella di Villa Tiepolo). Nel loro accalcarsi intorno alla baracca del “Mondo nuovo”, le figure, rispetto alla versione del 1757, perdono di distinzione, diventando una ‘massa’ indeterminata, “dominata dalla figura del ciarlatano, che, dall’alto di uno sgabello, sembra manovrare la folla con la sua asta, quasi si trattasse di marionette di cui muovere i fili. È uno sguardo lucido e amaro sull’umanità presente e la sua sorte” (Lucco, 1995, p. 439).

Tentare un’interpretazione puntuale delle figure del “Mondo nuovo”, come se si trattasse dei personaggi di un’allegoria, sarebbe improprio. Piuttosto, è bene rimarcare come Giandomenico intendesse rappresentare pittoricamente il sentimento che gli procurava la lucida percezione del disfacimento incombente del mondo in cui era vissuto: egli “sente lo sfacelo di

una società in piena crisi e lo adombra sotto l'aspetto di spassosa e amara buffoneria" (Pallucchini, 1995, p. 586). La novità nell'opera di Giandomenico Tiepolo non sta tanto nella sua abilità nell'inventare personaggi caricaturali, ma piuttosto nel fatto che egli "trasferisce quelle immagini in un contesto ambientale, le cala [...] in uno spazio empirico: bersaglio comico non è tanto la natura degradata, quanto la società decaduta" (Mariuz, 1971, p. 83).

È così che il *Mondo nuovo* può essere letto come una messa in scena (più teatrale di quanto lo stesso teatro italiano dell'epoca si potesse permettere) di questo senso di inquietudine. Quali sono le colpe di questa "società decaduta" alle quali sembra alludere il Tiepolo?

Probabilmente proprio "la presunzione e il letargo della ignoranza" che Pietro Verri indicava come i mali principali degli Italiani. La società dell'*ancien régime*, così come Giandomenico la rappresentava anni prima, riusciva a trovare un senso al proprio essere attraverso i mascheramenti del Carnevale, era "un umanità che si gloria di aver rinunciato alla propria identità storica e allegramente brucia il suo essere nel gioco effimero delle apparenze" (Mariuz, 1971, p. 46). Ma ora, dopo la Rivoluzione, il tempo del divertimento è finito e le maschere sono state calate. Ciò nonostante, di quella folla di nobili, borghesi e popolani girati di spalle continuiamo a non vedere i volti (fuorché, simbolicamente, quelli del fanciullo e dei due pittori). Ancora una volta attratti da un ciarlatano, tutti sono in impaziente attesa di vedere il "Mondo nuovo" attraverso la finestrella. Di fronte a loro – incombente ed ignorato (forse lo percepisce solo il fanciullo di cui intravediamo il viso) – si apre l'orizzonte azzurro del mare e del cielo, spazio (e tempo) ancora indeterminato, nel quale sarebbe possibile trovare e costruire quel mondo nuovo che invece si preferisce illusoriamente cercare nella lanterna magica dell'imbonitore.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

- J. Byam Singer, *The Drawings by Domenico Tiepolo*, Faber and Faber, London, 1962.
- J.-B. Dubos, *Reflexions critiques sur la poésie et la peinture*, 3 voll., Pissot, Paris, 1770, vol. I, p. 281.
- A.M. Gealt (a cura di), *Domenico Tiepolo. I disegni di Pulcinella*, trad. it. Di A. Emo, Mondadori, Milano, 1986.
- A.M. Gealt, G. Knox (a cura di), *Giandomenico Tiepolo. Maestria e gioco: disegni dal mondo. Catalogo della Mostra tenuta a Udine nel 1996*, Electa, Milano, 1996.
- M. Lucco, *Giandomenico Tiepolo*, in *Storia di Venezia. Temi: l'arte*, a cura di R. Pallucchini, 2 voll., Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma, 1995, vol. II, cap. III, § 6, pp. 431-40.
- A. Mariuz, *Giandomenico Tiepolo*, con prefazione di A. Morassi, Alfieri, Venezia, 1971.
- A. Mariuz, *I disegni di Pulcinella di Giandomenico Tiepolo*, "Arte veneta", XL, 1986, pp. 265-273.
- A. Mariuz, F. Pedrocco, *Giandomenico Tiepolo. Gli affreschi di Zianigo a Ca' Rezzonico*, Marsilio, Venezia, 2004.
- G. Panizza, *La "vera commedia" del Corneliani e le 'passioni' di Pietro Verri*, "Nuovi studi: rivista di arte antica e moderna", I, 1996, 2, pp. 113-132.
- R. Pallucchini, *La vena satirica di Giandomenico Tiepolo*, in *La pittura nel Veneto. Il Settecento*, diretta da C. Pirovano, curatori vari, Electa, Milano, 1995, tomo II, pp. 554-87.
- F. Pedrocco, *Disegni di Giandomenico Tiepolo*, Milano, Berenice, 1990.
- P. Verri, A. Verri, *Carteggio di Pietro e Alessandro Verri*, a cura di A. Giulini, E. Greppi, F. Novati e G. Seregni, 12 voll. in 13 tomi,

Cogliati [poi Milesi, infine Giuffrè], Milano, 1910-1942.