

Giulio Carlo ARGAN (in *Storia dell'arte italiana*, Firenze, 1968, vol. III, pp. 442ss.)

Benché sembri tanto sicura di sé, l'arte del Tiepolo è piena di problemi e di contraddizioni.

Le varie fasi della sua formazione...dimostrano soltanto la sua capacità di assimilare criticamente esperienze diverse: «gran conoscitore di maniere» dirà di lui l'Algarotti. È tipico il suo atteggiamento nei confronti della fonte che ha liberamente scelto, **Veronese**: si appropria, adattandole al proprio scopo, di molte strutture formali veronesiane, ma non pensa affatto che questo debba significare un ritorno al Cinquecento né una ripresa dei contenuti storici dell'arte del Veronese. Semplicemente constata (ed ha ragione) che la pittura del Veronese è tecnicamente molto più avanzata di tutta la pittura venuta dopo: arriva a «prendere» ***note di colore d'una altezza mai più raggiunta e a misurare spazi di una vastità e profondità rimaste senza uguali.***

Salvo che per il tocco, vanto del mestiere secentesco, il problema tecnico va ripreso dove l'ha lasciato il Veronese. *Ed è la vera tecnica, perché implica un'esperienza completa e un calcolo sottile delle quantità di luce connesse ai diversi timbri cromatici: qualcosa come, per la musica, la scienza del contrappunto e dell'armonia.* Anche la bravura dei grandi maestri dell'esecuzione rientra però nella tecnica intellettuale della pittura perché il tocco permette di frazionare maggiormente i toni, ricavarne una più concitata dinamica di riflessi e, per questa via, di arrivare a note più alte ed a frequenze più strette di quelle del Veronese stesso.

Anche la **questione dello spazio** è in funzione di quella ricerca di una tecnica trascendentale.

Fin dal tempo delle prime imprese decorative, il Tiepolo si aggrega un abile quadraturista, Girolamo Mengozzi Colonna (1688-1772), che si terrà sempre vicino. Ottimo tecnico della prospettiva, gli prepara gli spazi più ampi, più vasti, più profondi che la dottrina della prospettiva, ormai giunta alla perfezione, consenta di tracciare. Tiepolo si fa trainare fin là dove la prospettiva può arrivare; qui prende lo slancio e prosegue da solo, andando molto più avanti col solo sussidio dei rapporti cromatici e luminosi. ***Il risultato sarà l'identificazione dell'infinità dello spazio con l'infinità della luce,*** ma è significativo che il Tiepolo vi arrivi partendo dalla prospettiva e non dalla sensazione empirica.

Può dirsi lo steso del **movimento**. Le sue figurazioni storico-religiose o mitologiche sono piene di figure in movimento, ma questo fatto non serve a mettere in scena un dramma o soltanto un'azione, bensì ad agitare i colori finché si frangono in tanti piani minori, si mettono in relazione tra loro con un gioco serrato di botte, sbattimenti, riflessi. A forza di «andar su di giri» il moto dei colori dà un ***effetto generale di luce assoluta e radiante, come quei dischi con i colori dello spettro solare che, girando, danno il bianco.***

La stessa cosa può dirsi dei **soggetti**, dei temi. Sono religiosi, storici, mitologici, allegorici: sono trattati ampollosamente, con tutti i riguardi, ma si vede subito che l'artista è indifferente ai temi religiosi, considera gli storici come discorsi senza senso, ride della mitologia e si diverte con le allegorie. Naturalmente per ampliare lo spazio e intensificare i moti occorrono soggetti che comportino un'azione con grandi personaggi che compiano grandi gesti; ma occorre anche che il dramma non interessi come tale ed agisca soltanto come congegno. È certo che il Tiepolo dà alle sue composizioni un ***assetto drammatico di tipo teatrale,*** ma è come dire: ***non fateci caso, è tutto teatro, guardate i colori e non preoccupatevi del soggetto.***

Col teatro, entra nel vivo di una problematica barocca. Fa il teatro per andare oltre il teatro. Dunque la pittura è oltre il teatro, poiché è certo che **il Tiepolo vuole soltanto «fare pittura» così come il musicista vuole soltanto «far musica».** Se la pittura è al di là del teatro, è al di là della realtà e della finzione; è una realtà diversa che si sostituisce alla realtà naturale e storica. Dunque non è imitazione: in questo senso **Tiepolo brucia la tradizione che ha dietro, dell'arte come mimesi.** Non dissimula

che le sue figure non sono persone, ma immagini dipinte: dipinge a **macchie trasparenti**, che talvolta lasciano scorgere la superficie della tela o del muro, e su queste pone alla brava tocchi di colore a corpo, rudi lumeggiature in cui si vedono ancora le striature del pennello.

Ma qui entra in gioco un fattore psicologico, che dimostra come il Tiepolo riprenda e chiuda la situazione tipicamente barocca aperta, al principio del Seicento, dal Bernini. L'agitazione delle figure in movimento s'arresta quando l'insieme degli accordi cromatici arriva al massimo della luce, al limite dello spazio. **Le figure erano state ideate come immagini effimere, destinate a dileguare subito**: invece, per lo splendore stesso dei colori, trattengono lo sguardo dello spettatore. Una percezione che, durando, ripete i suoi stimoli, cresce d'intensità: e questa crescita è un effetto calcolato, predisposto dall'artista. Più cresce l'intensità dello stimolo luminoso, più scade l'interesse per la cosa rappresentata.

Nel soffitto dello **scalone di Würzburg**, la condizione e la durata dello spettacolo sono ben precise: chi sale vede man mano emergere le figure assiegate al di là del cornicione, ai margini estremi del vasto spazio libero del cielo. Finché la siepe di figure movimentate si ferma: e proprio la loro evidenza da **inganno ottico** denuncia **il loro non essere**. L'assurdità del fissarsi del moto figurato sarà studiata, di lì a pochi mesi, dal Lessing: il Tiepolo la intuisce invertendo il modo d'illusione psicologica barocca, che tende ad attirare lo spettatore nel quadro. **Le figure non s'addentrano, si fanno avanti: lo spettatore non è attirato, è respinto**. Ne è respinto anche psicologicamente perché la storia clamorosamente declamata nel dipinto non è una cosa seria e i personaggi che il pittore raduna in costumi sgargianti, sotto i falsi nomi di re e regine dell'antichità sono istrioni e guitti mascherati, gente non meno ambigua, malgrado l'aspetto, dei frati demoniaci e degli zingari del Magnasco. Ce ne avverte il pittore stesso, esagerando la loro dignità in modo talvolta farsesco, o lasciando qua e là certi segni che servono da guida a una lettura in chiave d'ironia.

Emergono così i due moventi essenziali dell'ethos del Tiepolo: **l'entusiasmo e l'ironia**. Entusiasmo spontaneo, indistinto per tutto ciò che è grande, luminoso, colorato, bello; **entusiasmo, soprattutto, per la libertà, nel senso di liberazione da tutti i pregiudizi, le superstizioni, le inibizioni, le censure**. Ironia o umorismo che mitiga l'entusiasmo, gli impedisce di diventare ingenuità e stoltezza. Sono i termini dell'etica di Shaftesbury; e teorizzano le tendenze ideali del loro tempo. Per aver vissuto ed espresso in pittura queste tendenze, come per il suo scetticismo verso la storia e la sua illimitata fiducia nella tecnica, **il Tiepolo deve essere inquadrato, insieme col Canaletto, nella nuova cultura illuministica**, e non certo nella cultura del tardo Barocco