



TRIBELON  
RIVISTA DI DISEGNO  
UNIVERSITÀ DEGLI  
STUDI DI FIRENZE

VOL. 3 | N. 5 | 2026  
SEGNI SIGNIFICANTI  
SIGNIFYING SIGNS

**Citation:** E. Garbin, *La rêverie del tratto: I Capricci e gli Scherzi di fantasia di Giambattista Tiepolo*, in *TRIBELON*, III, 2026, 5, pp. 24-33.

**ISSN (stampa):** 3035-143X

**ISSN (online):** 3035-1421

**doi:** <https://doi.org/10.36253/tribelon-3974>

**Received:** March, 2026

**Accepted:** May, 2026

**Published:** July, 2026

**Copyright:** 2026 Garbin E., this is an open access peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.riviste.fupress.net/index.php/tribelon>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

**Data Availability Statement:** All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

**Competing Interests:** The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

**Journal Website:** [riviste.fupress.net/tribelon](http://riviste.fupress.net/tribelon)

## LA RÊVERIE DEL TRATTO: I CAPRICCI E GLI SCHERZI DI FANTASIA DI GIAMBATTISTA TIEPOLO

*The rêverie of trait: Giambattista Tiepolo's Capricci and Scherzi di Fantasia*

EMANUELE GARBIN

Iuav University of Venice  
egarbin@iuav.it

*Giambattista Tiepolo's Capricci and Scherzi di Fantasia are an unsolved graphic enigma. The recurring figures in the two cycles of etchings belong to the broader repertoire of the painter, but in these engravings they are assembled together without any apparent meaning. The presence of a number of uncanny figures had led many scholars to think of the staging of occult rituals. However, none of them have ever found confirmation either in the writings or in the works of the Venetian painter.*

*Here, we propose an interpretation of these engravings starting from the trait rather than from the figures. That of Capricci and Scherzi is very specific: it is a quick trait, full of an "emptiness" that is impossible in painting. Tiepolo, as an engraver seems to indulge in a graphic rêverie as Bachelard's rêveur: the recurring wrapped snake, which others have wanted to see as a reference to unlikely black magic rituals, may be intended as the emblematic representation of a movement that freely explores both the outer and inner world.*

**Keywords:** Etching, grotesque, allegory, Roberto Calasso, Gaston Bachelard.

<sup>1</sup> Ai *Capricci* e agli *Scherzi di fantasia* è dedicato il lungo capitolo centrale del libro di Calasso, *Teurgia meridiana*.

<sup>2</sup> Insieme ad altre incisioni con il titolo di *Catalogo di varie Opere inventate dal celebre Gio. Battista Tiepolo al Servizio di S.M.C. morto in Madrid li 27 Marzo 1770, e incise in n° 25 dallo stesso, e l'altre incise dalli Figli Giandomenico, e Lorenzo, possedute dal medesimo Giandomenico coll'aggiunta d'altre sue Opere*.

<sup>3</sup> Riguardo alla datazione e alla titolazione dei *Capricci* e degli *Scherzi* si rimanda ai cataloghi e alla bibliografia più recente, in particolare a Christiansen, *Giambattista Tiepolo 1696-1770*; Donazzolo Cristante, *Gransinigh, Giambattista Tiepolo tra scherzo e capriccio*; Puppi, Ossana Cavadini, *Tiepolo nero: Opera grafica e matrici incise*.

<sup>4</sup> Calasso contesta ad alcuni storici una certa elusività nel corrispondere all'enigma posto dai *Capricci* e dagli *Scherzi di fantasia*, e però nemmeno lui può permettersi più che delle ipotesi sul loro senso occulto. Lionello Puppi, nel suo contributo al catalogo *Tiepolo nero*, – "In the mesh of slught which was Venice": "If the frame is time" (Walcott). *Attualità di Giambattista Tiepolo* – concorda con Calasso, ma raccomandando il rigore del metodo storico. Di entrambi si può dire che nemmeno approssimano una spiegazione, e che i loro resoconti, seppur diversi nel proposito e nell'esito, sono comunque assimilabili a delle divagazioni.

Nel 2006 Roberto Calasso pubblica *Il rosa Tiepolo*, un saggio *sui generis* sull'opera di Giambattista Tiepolo, dedicando un'ampia sezione a due collezioni di acquaforti che, per più aspetti, costituiscono un'eccezione nel complesso dell'opera del pittore veneziano<sup>1</sup>. Si tratta dei dieci *Capricci* e dei ventitrè *Scherzi di fantasia* incisi verosimilmente tra il 1742 e il 1757: i *Capricci*, che sono stati riuniti e pubblicati da Anton Maria Zanetti una prima volta nel 1743, nella *Raccolta di varie stampe a chiaroscuro*, e gli *Scherzi*, riordinati dal figlio Giandomenico dopo la morte del padre, e pubblicati in quattro edizioni a stampa tra il 1774 e 1778<sup>2</sup>.

In passato gli esperti si sono lungamente sforzati di spiegare il senso nascosto di queste due serie di incisioni, ma con risultati affatto convincenti<sup>3</sup>: le interpretazioni fanno per lo più riferimento a un contenuto esoterico non meglio specifi-

cato e documentato, o ad un senso ancor più vago di privata e cupa fantasticheria. Più recentemente gli studiosi, e con loro lo stesso Calasso, si sono limitati a riassumere queste interpretazioni e semmai a dimostrare l'infondatezza delle ipotesi proposte. Dell'*excursus* di Calasso in particolare stupisce soprattutto l'ampiezza e la varietà delle ulteriori ipotesi suggerite, e però non sottoscritte in quanto indimostrabili come tutte le altre: una narrazione che si caratterizza più per la sua qualità letteraria che per l'effettivo contributo interpretativo, e che però, proprio in quanto supplementare divagazione provocata dai *Capricci* e dagli *Scherzi*, contribuisce indirettamente all'interpretazione che qui si intende proporre<sup>4</sup>. Un'interpretazione che non dipende dalla scoperta di nuove fonti o relazioni tra di esse, ma nella stessa materia grafica, con particolare attenzione



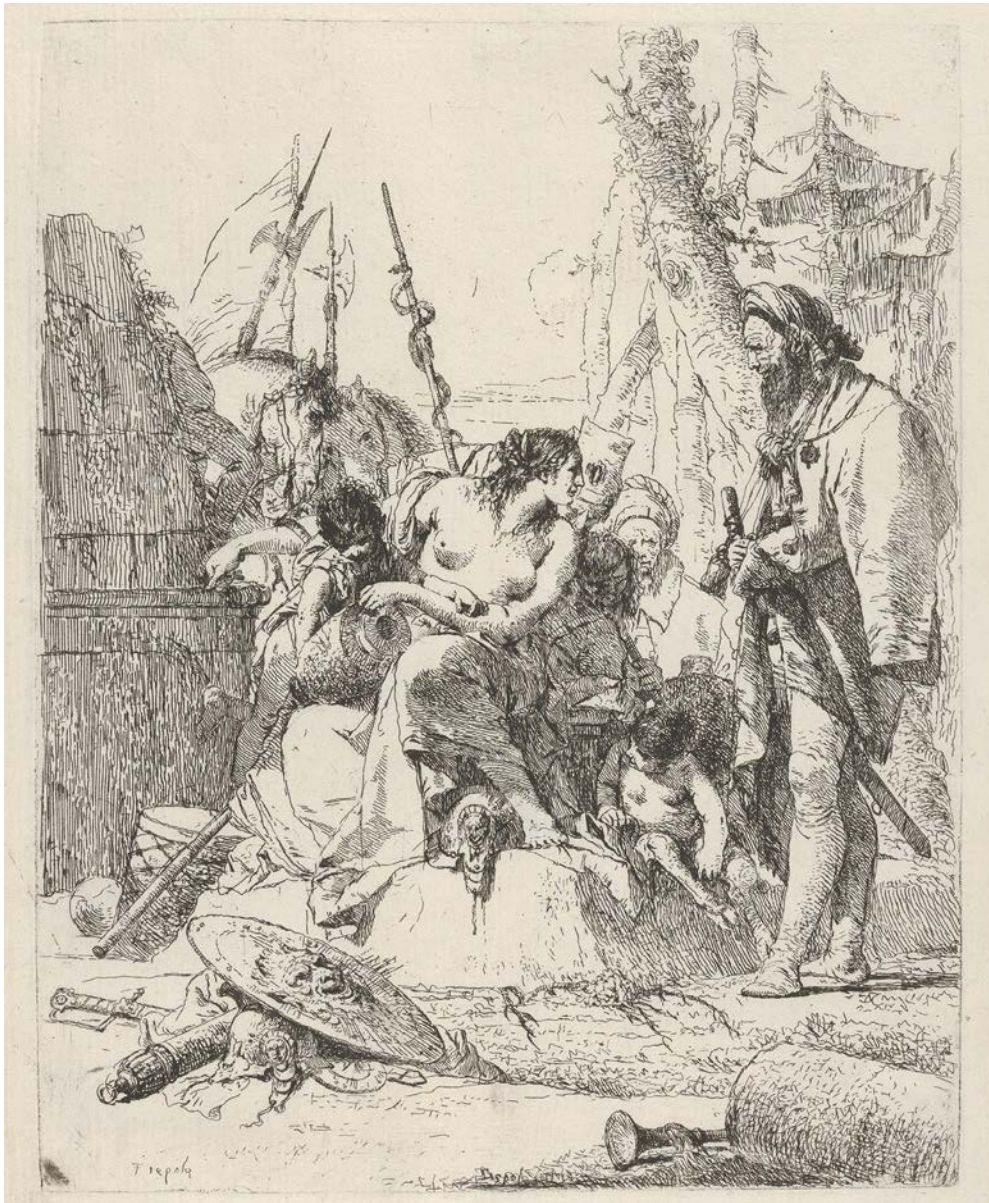
1 | Giambattista Tiepolo, *Astrologo e giovane soldato* dai *Capricci* (s.d.t), The Metropolitan Museum of Art, New York. [Nelle schede dei *Capricci* e degli *Scherzi* del Metropolitan Museum of Art di New York non è specificata la provenienza dei singoli fogli: si preferisce pertanto non indicare una data].

al tratto adottato da Tiepolo in queste incisioni, considerato meno come un aspetto dell'immagine che come la sua stessa matrice.

Prima di prendere in considerazione il segno dei *Capricci* e degli *Scherzi* e la sua funzione immaginifica, è comunque opportuno passare rapidamente in rassegna il particolare repertorio iconografico che caratterizza le due serie. A queste immagini si accennerà non tanto facendo riferimento agli eventuali significati esoterici, ma piuttosto per indagare un procedimento immaginativo e compositivo che prescinde da ogni significato codificato, e quindi necessariamente anche da ogni significato esoterico. Le figure che si ripetono nelle incisioni – sempre le stesse, e però in tante diverse combinazioni – sono una selezione ridotta di quelle che Tiepolo impiega negli affreschi e nei dipinti, e che sono tratte in

parte dal repertorio figurativo della pittura soprattutto veneziana del XVI e XVII secolo (fig. 1).

Questa collezione di figure è stata paragonata ad una "compagnia di giro" teatrale, pronta a mettere in scena volta per volta le azioni più differenti senza cambiare il carattere e le caratteristiche degli attori: la singolarità dei personaggi e la loro intercambiabilità fanno effettivamente pensare a una teatralità svagata in cui la vicenda complessiva conta meno degli attori e delle relazioni che gli attori stessi stabiliscono tra loro<sup>3</sup>. Il limite della metafora sta nel fatto che, mentre in una qualunque improvvisazione teatrale un minimo testo o pretesto è pur sempre necessario ad avviare l'azione, qui gli episodi si susseguono in assenza di un pretesto qualsiasi, e sembrano il prodotto della mera composizione – o scomposizione – delle figure.



2 | Giambattista Tiepolo, Donna seduta che parla con un vecchio dagli Scherzi di fantasia (s.d.), The Metropolitan Museum of Art, New York.

3 | Giambattista Tiepolo, Due maghi e un bambino dagli Scherzi di fantasia (s.d.), The Metropolitan Museum of Art, New York.

4 | Giambattista Tiepolo, La famiglia del satiro allegra dagli Scherzi di fantasia (s.d.), The Metropolitan Museum of Art, New York.

Nell'elenco di questi personaggi e dei loro "accessori" il primo posto tocca ai cosiddetti "orientali", per la frequenza di apparizione e per il ruolo primario che sembrano svolgere, pur non capendo, affatto quale esso sia: si tratta di figure di grandi vecchi barbuti, vestiti appunto con abiti orientali, alla maniera dei magi dell'iconografia tradizionale. Nei *Capricci* e negli *Scherzi* ne appaiono molti, spesso più di uno per foglio, e quel che fanno è indicare qualcosa o anche semplicemente guardare qualcosa e indicarlo guardandolo (figg. 2, 3). E però quello che guardano si vede appena o non si vede affatto, quasi che quello che mostrano sia il mostrare stesso, e lo stupore per qualcosa che si presume loro vedano ma noi non possiamo vedere. Poi ci sono baccanti, giovani uomini e fanciulli, fauni e faunesse, e questi spesso compa-



ionoanche solo in forma di impronta su una giara o di erma inanimata ma non per questo affatto "animata" e irridente (fig. 4). Altrettanto inanimati e inquietanti sono quei corpi o residui di corpi che interrogano gli spettatori: i teschi, gli scheletri e le ossa sparse, e il personaggio forse più anomalo, la maschera di Pulcinella, che a volte sembra vivo, altre volte no, ma sempre a suo modo "presente". Numerosi sono gli animali, a loro volta spettatori altrettanto inconsapevoli dell'evento: qualche cane macilento, dei tori, e soprattutto tanti gufi e tante pecore, e poi serpenti, serpenti ovunque. Il gufo è disegnato come una massa scura indistinta che si fa appena riconoscere come un gufo per i suoi grandi occhi spalancati, per lo più rivolti verso chi guarda il disegno, quasi a chieder conto della propria e dell'altrui presenza.

A volte uno di questi uccelli si volta dall'altra parte, verso il fondo, ma anche se non se ne vedono più gli occhi se ne intende lo sguardo, e quello sguardo comunque ci indica qualcosa che non si vede o è un niente da vedere. Ancor meno definite sono le pecore, sempre riunite in gregge, e ancor meno disegnate di tutte le altre figure, tanto che le si riconosce solo dagli occhi, ridotti a piccoli punti neri, come fossero un unico corpo che non può far altro che vedere (fig. 5). Ma la figura più problematica di tutte, quella che nel tempo è stata il motivo di tante fantasiose ipotesi è quella del serpente avviluppato a un bastone, o a una di quelle aste che di frequente segnano i cieli tiepoleschi. Proprio i serpenti osservati con tanta attenzione dagli orientali hanno fatto pensare a dei rituali occulti e ad un interesse ben celato di Tiepolo per la negromanzia. E però il serpente così come viene rappresentato in più di una sua opera pittorica, assume un diverso significato. Nel caduceo di Hermes in volo nel cielo dello scalone della Residenza di Würzburg – e anche in altri grandi affreschi celebrativi – simboleggia l'equilibrio salutare. Nell'episodio biblico del serpente di bronzo innalzato da Mosè nel deserto, e rappresentato nella grande tela dipinta per la chiesa veneziana dei Santi Cosma e Damiano, figura ad un tempo come strumento di morte e di salute: i serpenti portano la morte tra gli ebrei che si sono perduti e però anche la salvezza nella figura del serpente fabbricato da Mosè e fissato a un bastone affinché tutti lo vedessero, anticipazione della compiuta salvezza proveniente da Cristo crocifisso, e massima esaltazione dell'atto stesso di vedere<sup>5</sup>. È indubbio che i serpenti tiepoleschi non abbiano un aspetto rassicurante, ma quest'impressione, e poi il riferimento ai trattati di iconologia ben conosciuti dai pittori dell'epoca del Tiepolo – il più noto dei quali è *l'Iconologia* di Cesare Ripa – e al dibattito sviluppatosi in quegli anni in ambito veneto e avente come tema proprio la necromanzia, non sono sufficienti a dare un significato ai *Capricci* e agli *Scherzi*. Questo non vuol dire che queste scene non abbiano un senso proprio, ma semmai che ne abbiano uno improprio, vale a dire un contenuto quanto mai indeterminato che consiste proprio nella

sua indeterminatezza e nella sua misteriosa efficacia. Chi si sforzasse di interpretare in senso allegorico gli *Scherzi* e i *Capricci* troverebbe certamente una somiglianza una somiglianza compositiva tra i personaggi e i gruppi che vi sono raffigurati e quelli della pittura a tema dello stesso Tiepolo e del suo tempo. Qui però dell'allegoria resta solo l'involucro: le figure che altrimenti avrebbero un preciso significato, nelle allegorie "svuotate" un significato non lo hanno affatto, nemmeno quello contraddittorio dell'enigma.

La ricerca del significato *sui generis* di queste incisioni è paradossalmente suggerita dall'indagine tanto approfondita quanto apparentemente improduttiva di un letterato – non propriamente uno storico o un critico – come Calasso. Questi mette in relazione il repertorio di immagini dei *Capricci* e degli *Scherzi*, e più in generale della pittura del Tiepolo, con il suo personale immaginario, facendo riferimento a saperi e a misteri anche molto lontani dal contesto culturale tiepolesco, secondo un procedimento associativo che si potrebbe considerare scientificamente ingiustificato. Ma è proprio questa divagazione o immaginazione produttiva il senso più profondo delle due serie di incisioni, a cui concorrono efficacemente le tre *intentiones* così come definite da Umberto Eco: *l'intentio auctoris*, ovvero il senso attribuito consapevolmente dall'autore alla sua opera, *l'intentio operis*, o il senso espresso dall'opera indipendentemente dalla consapevolezza dell'autore, e *l'intentio lectoris*, o il senso attribuito all'opera dal lettore o dallo spettatore, eventualmente anche con una certa arbitrarietà<sup>6</sup>. Che la divagazione sia il motivo dei *Capricci* e degli *Scherzi* è già stato fatto notare da diversi interpreti, che però l'hanno intesa per lo più come qualcosa di troppo vago, e che si può riscontrare nell'intera opera di Tiepolo e non solo nella sua: parlarne in questo modo è un attestare i limiti della comprensione, perché in effetti è un modo di dire qualcosa non avendo propriamente niente di più da dire.

Si potrebbe invece intendere questa particolare attitudine come qualcosa di ben più significativo, che ha a che fare con il tratto e la materia stessa dell'immagine incisa, facendo riferimento meno al



5 | Giambattista Tiepolo, *Due maghi e un pastore dagli Scherzi di fantasia* (s.d.), The Metropolitan Museum of Art, New York.

“ E però quello che guardano si vede appena o non si vede affatto, quasi che quello che mostrano sia il mostrare stesso [...]”

<sup>5</sup> Il serpente di bronzo (ca. 1732), ora alle Gallerie dell'Accademia di Venezia.

<sup>6</sup> Per una più precisa definizione di *intentio auctoris*, *intentio operis*, e *intentio lectoris* si veda Eco, *I limiti dell'interpretazione*.



contesto culturale del pittore veneziano, e a poco efficaci approfondimenti iconologici e psicologici, e piuttosto a quel concetto di *rêverie* o di immaginazione cosciente o semicosciente così come elaborato da Gaston Bachelard, proponendo una versione grafica della *rêverie* stessa, che non solo si esprime graficamente, ma che nella materia grafica trova le sue essenziali e costitutive determinazioni<sup>7</sup>. Innanzitutto c'è da considerare quella condizione di interiore disimpegno che è un presupposto della *rêverie* e che verosimilmente caratterizza l'attività di Tiepolo incisore a differenza di quella del disegnatore, in quanto i disegni sono sempre delle sperimentazioni direttamente o indirettamente riferibili ad un impegnativo progetto pittorico, o allo stesso progetto grafico. Nella *Psicoanalisi del fuoco*, il libro in cui l'epistemologo cede il passo al fenomenologo della *rêverie*, Bachelard si immagina lo scienziato, la sera a casa, fissare lo sguardo sul fuoco e, provocato dalla materia instabile della fiamma, mutarsi in *rêveur* e abbandonare per un po' le speculazioni diurne (fig. 7). Allo stesso modo possiamo pensare al pittore che, finalmente libero dopo una giornata di lavoro, asseconda le proprie fantasie e le riporta su un foglio o una lastra di rame. In questo stato liminare della coscienza le figure della sua "compagnia di giro" sembrano comporsi e ricomporsi da sé,

magari anch'esse fissando la fiamma di un fuoco che arde su una delle tante are raffigurate nei *Capricci* e negli *Scherzi*. Alla coscienza sospesa del *rêveur* il mondo non si presenta come un insieme di corpi e di cose definite ma come un "paesaggio", e così come in un paesaggio i contorni dei corpi e delle cose tendono a confondersi assecondando l'immaginazione decentrata e deconcentrata dell'autore e dello spettatore. In tante pitture del Tiepolo, e soprattutto nei *Capricci* e negli *Scherzi*, le figure si scompongono e si compongono diversamente generando nuove figure, che talvolta fanno pensare a delle chimere: uno o più orientali, una giovane donna o un efebo, un fauno e le loro cose si stringono assieme tanto che i loro profili si sovrappongono e il gruppo si pone come un tutto unito (fig. 6). A questa complessiva confusione concorrono il tratto, che trasmette la stessa vibrazione alle diverse materie, e la trama degli sguardi che convergono, divergono, si proiettano uno nell'altro: innanzitutto è lo sguardo dei sapienti orientali a indirizzare l'attenzione degli spettatori che stanno all'interno o all'esterno dell'immagine, e questo sguardo può essere accompagnato dal gesto dell'indicare; poi c'è chi guarda quello che guardano gli orientali e gli orientali stessi, chi punta lo sguardo altrove, su un particolare



6 | Giambattista Tiepolo, *Baccante, satiro e faunessa* dagli *Scherzi di fantasia* (s.d.), The Metropolitan Museum of Art, New York.

7 | Giambattista Tiepolo, *Il filosofo solitario* dagli *Scherzi di fantasia* (s.d.), The Metropolitan Museum of Art, New York.

<sup>7</sup> Riguardo alla filosofia di Gaston Bachelard, e in particolare alla fenomenologia della *rêverie*, ci si limita a far riferimento a Sertoli, *Le immagini e la realtà: Saggio su Gaston Bachelard*.

della scena o qualcosa che sta fuori dalla scena e nessun altro può vedere. E poi c'è chi non guarda niente, il cui sguardo non sembra mirare a niente di definito. Il *rêveur*, che può essere chi fa o chi guarda l'immagine, ripassa più e più volte questa trama visiva immedesimandosi ora in uno sguardo ora in un altro, senza niente di più da vedere di quel che c'è e soprattutto quel che non c'è da vedere.

Bachelard ci dice che la *rêverie* immaginifica è sempre una *rêverie* "di materia", e quattro sono le materie che diversamente la caratterizzano, corrispondenti ai quattro elementi delle cosmogonie antiche. Una specificazione che non implica la *condivisione* di quelle concezioni, ma determina solo il modo di attivarsi e di funzionare della facoltà immaginativa: c'è dunque una *rêverie* del fuoco, una dell'acqua, una dell'aria, una della terra e le immagini del *rêveur* corrispondono a una o a più di una di queste materie, che diversamente lo attraggono e lo coinvolgono. La materia direttamente osservata può non appartenere concretamente a una delle quattro, ma a una di loro è sempre assimilabile, e non necessariamente a quella a cui sembra assomigliare di più. Bachelard distingue tra un'immaginazione formale, ovvero determinata dalle forme e che sulle forme prevalentemente si esercita restando indifferente alla loro materia, e un'immaginazione materiale determinata da quella materia che contiene in sé la forma prima ancora che la forma si dia. Alla relativa superficialità dell'immaginazione formale si contrappone così la speciale profondità di quella materiale, tanto che nella *Psicanalisi delle acque* Bachelard può dire che «la materia è l'inconscio della forma»<sup>8</sup>.

Considerando le incisioni di Tiepolo in relazione alla loro materia, ci viene innanzitutto da pensare alle materie rappresentate, che sono quelle della terra e dell'aria, talvolta anche del fuoco, mai quella dell'acqua.

Ai corpi animati e inanimati si riconosce la loro consistenza terrestre, e ci si accorge anche di come ci sia una relazione privilegiata tra la *rêverie* della terra e quella dell'aria, una relazione considerata da Bachelard e attestata dalla stessa pittura di Tiepolo, in cui le forme delle cose aeree – soprattutto quelle delle nuvole e dei fumi – tanto spesso si confon-



dono con quelle della terra e dei corpi terrestri. Ma la materia che determina maggiormente l'immaginazione del pittore veneziano, così come quella di tanti altri pittori e scultori, è quella impiegata direttamente nella produzione delle sue opere, che nel caso delle acquaforti è quella del supporto – la carta stampata e la matrice di stampa – e del tratto.

A questo punto è il caso di chiedersi quale sia la *rêverie* specifica del tratto e delle acquaforti di Tiepolo e il suo intrinseco "senso". Allo scopo si possono confrontare il tratto degli schizzi di Giambattista e quello degli *Scherzi* e dei *Capricci*, e poi quello dell'acquaforte e quello di un'altra tecnica calcografica, l'incisione a bulino. Una delle qualità riconosciute al Tiepolo dagli stessi contemporanei era

8 | Giambattista Tiepolo, *Due figure femminili con cornucopia (s.d.)*, inchiostro e guazzo su carta, Victoria and Albert Museum, London.

<sup>8</sup> Bachelard, *Psicanalisi delle acque*, p. 63.



9 | Giambattista Tiepolo, *Antonio seduto con un vecchio e un servitore (s.d.)*, inchiostro e guazzo su carta, Victoria and Albert Museum, London.

la "prestezza" riferita alla concezione e all'esecuzione dei suoi grandi affreschi. Questa rapidità si può riscontrare ancor meglio negli schizzi: Alpers e Baxandall hanno cercato di darne una descrizione che si potrebbe dire psicofisiologica tentando – peraltro con modesti risultati – di riconoscere i movimenti della mano, e indirettamente del pensiero, esaminando il *ductus* degli schizzi<sup>9</sup> (figg. 8-11). Disegnare su una lastra per realizzare un'acquaforte è un'operazione certamente più rapida dell'incisione a bulino che presuppone dei disegni preparatori e uno sforzo notevole e prolungato, e però il disegno sulla lastra dell'acqua-

forte, per quanto di rapida esecuzione, è pur sempre meno rapido di un semplice disegno su carta. Verosimilmente Tiepolo disegnava direttamente sulla matrice, con una certa lentezza che altri avrebbero potuto intendere come prestezza: l'osservazione ravvicinata del tratto degli *Scherzi* e dei *Capricci* dà il senso di una minima resistenza della materia affatto sfavorevole, ma piuttosto favorevole alla divagazione e alla *rêverie*. In *La terra e le forze* Bachelard fa notare come il lavoro di chi impasta una sostanza malleabile, il *petrisseur*, sia paragonabile al "lavoro" del *rêveur* – e potremmo aggiungere dell'incisore – : in entrambi i casi la materia oppone una certa resistenza che determina non solo l'aspetto del prodotto finito, ma lo stesso impegno immaginativo che ne accompagna la produzione<sup>10</sup>. Il filosofo assimila la lavorazione rallentata della materia alla "fatica" di un gioco che trova il proprio piacere e il proprio senso nel gioco stesso: la mano *rêveuse* si compiace del proprio lavoro quanto più si libera dalle preoccupazioni di un programma iconografico, e la stessa *rêverie* si fa "materia" di ulteriore *rêverie*.

Finalmente c'è da considerare il carattere particolare del tratto delle incisioni di Tiepolo, che certamente ha delle affinità con quello dei suoi schizzi, o quello di altri incisori come Giovanni Benedetto Castiglione, o dello stesso figlio Giandomenico, ma si distingue per una propria caratteristica specificità. Il tratto di Giambattista è più nervoso e discontinuo, a suo modo imperfetto e disinteressato della perfezione. Lo si potrebbe dire vibrante, e questa vibrazione rimanda al "formicolio" che Bachelard considera costitutivo dei prodotti della *rêverie*, anche se per lui la *rêverie* è per lo più un carattere della divagazione poetica piuttosto che di quella grafica che poco conosce. Di entrambe si può dire che condividano uno stesso *principio di mobilità*:

«[...] uno dei miei rimpianti è quello di non avere studiato per tempo le immagini letterarie del verbo *formicolare*. Troppo tardi ho riconosciuto che a una realtà che formicola si lega un'immagine fondamentale, un'immagine che agisce in noi come un principio di mobilità. Questa immagine è apparentemente povera; è molto spesso una parola, e anche una parola letterariamente negativa. È la confessione di non

<sup>9</sup> Si veda il capitolo *La creazione e i suoi strumenti. Disegno, colore, luce. 1. Il disegno* in Alpers, Baxandall, *Tiepolo e l'intelligenza figurativa*, pp. 55-67.

<sup>10</sup> Sulle *rêverie* dell'*homo faber* si veda Bachelard, *La terra e le forze: Le immagini della volontà*.



10 | Giambattista Tiepolo, *Un mago con un ragazzo e altre figure (s.d.)*, inchiostro e guazzo su carta, Victoria and Albert Museum, London.

11 | Giambattista Tiepolo, *Un mago e un giovane appoggiato ad un'ara (s.d.)*, inchiostro e guazzo su carta, Victoria and Albert Museum, London.



essere capaci di descrivere quello che si vede, la prova che ci si disinteressa dei movimenti disordinati<sup>11</sup>».

Il tratto che vibra concorre all'apparizione del mondo in una coscienza che ancora commercia con l'inconscio prima del suo completo risveglio: la coscienza del *rêveur* non è quella sul punto di affondare nella notte e nell'oscurità – altri incisori come lo stesso Giovanni Battista Piranesi preferiranno una "maniera oscura" alla "maniera chiara" di Tiepolo – ma la coscienza del giorno che comincia, se non anche quella del pieno giorno in cui è il massimo chiarore a confondere i corpi e le menti (fig. 12). La stessa vibrazione si trasmette ai capelli e alle lunghe barbe

degli orientali, ai fumi e ai rami contorti e poi al cielo bianco: è l'immaginazione che prolunga il tratto vibrante e interrotto nel bianco dello sfondo, e così dà una minima consistenza a quello che altrimenti sarebbe mero sfondo. In quel tratto si ripete la stessa smorfia grottesca dell'orientale e del fauno, ed è come se tutto il paesaggio partecipasse della stessa espressione irridente ed enigmatica.

E infine i serpenti. Forse proprio nelle loro figure contorte fatte di tratti similmente contorti si rivela il "senso" che ci si è sforzati di trovare nelle fantasie tiepolesche. In un libro intitolato *L'analisi della bellezza*, pubblicato nel 1753 – negli stessi anni in cui Giambattista incidere i suoi ultimi

<sup>11</sup> Bachelard, *La terra e il riposo: Un viaggio tra le immagini dell'intimità*, p. 53.



*Scherzi* – il pittore inglese William Hogarth espone la propria idea della pittura, per cui la linea curva sarebbe l'emblema della stessa bellezza, di una bellezza che si caratterizzerebbe per la propria intrinseca varietà e mobilità. Nel frontespizio e nelle tavole esplicative è raffigurata la "curva della bellezza" nella sua versione più semplice: una doppia voluta che si sviluppa nello spazio, quasi si torcesse intorno a un asse immaginario. Tra gli esempi riportati ci sono anche serpenti, e pure una collezione di tratteggi, e però nella pittura e nelle incisioni di Hogarth la serpentina non sembra avere una funzione produttiva, e nemmeno determinante. È poco probabile che Tiepolo abbia avuto notizia delle idee del pittore inglese, e comunque sarebbe di poca importanza: piuttosto è verosimile che partecipasse della stessa predilezione per la torsione, una disposizione di cui la curva di Hogarth è l'emblema più sintetico ed efficace.

Il serpente allora sarebbe un'allegoria *sui generis* dell'interiore e esteriore mobilità che si produce nel tratto, e poi si estende all'intera immagine e alla trama di sguardi incrociati che tiene assieme le figure, e tutte le figure con chi le osserva. In conclusione si può intendere il tratto tiepolesco, e soprattutto quello caratteristico degli *Scherzi* e dei *Capricci*, come la sostanza dell'invenzione, una materia grafica vibrante che non si limita a tradurre delle immagini altrimenti concepite, ma che concorre al concepimento e alla produzione delle immagini stesse: una lezione quanto mai attuale in un'epoca in cui è sempre più netta la separazione tra l'immagine mentale e l'immagine materiale.

12 | Giovanni Battista Piranesi, *Grottesco* (1748), *The Metropolitan Museum of Art, New York*.

## Bibliografia

- S. Alpers, M. Baxandall, *Tiepolo and the Pictorial Intelligence*, Yale University Press, London-New-Haven 1994 (trad. it. *Tiepolo e l'intelligenza figurativa*, Einaudi, Torino 1995).
- G. Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, Gallimard, Paris 1938 (trad. it. *L'intuizione dell'istante. La psicoanalisi del fuoco*, Dedalo, Bari 1973).
- G. Bachelard, *L'Eau et les rêves*, José Corti, Paris 1942 (trad. it. *Psicoanalisi delle acque*, Red Edizioni, Milano 2015).
- G. Bachelard, *La Terre et les Rêveries de la volonté*, José Corti, Paris 1948 (trad. it. *La terra e le forze: Le immagini della volontà*, Red Edizioni, Milano 1989).
- G. Bachelard, *La Terre et les Rêveries du repos*, José Corti, Paris 1948 (trad. it. *La terra e il riposo: Un viaggio tra le immagini dell'intimità*, Red Edizioni, Como 2007).
- R. Calasso, *Il rosa Tiepolo*, Adelphi, Milano 2006.
- K. Christiansen (edited by), *Giambattista Tiepolo 1696-1770*, Metropolitan Museum of Art, New York 1996.
- K. Christiansen, *Tiepolo, Theater, and the Notion of Theatricality*, in *The Art Bulletin*, 1999, n. 4, pp. 665-692.
- C. Donazzolo Cristante, V. Gransinigh (a cura di), *Giambattista Tiepolo tra scherzo e capriccio: disegni e incisioni di spiritoso e saporitissimo gusto*, Electa, Milano 2010.
- E. Garbin, *Le storie di Antonio e Cleopatra di Giambattista Tiepolo e Gerolamo Mengozzi Colonna in Palazzo Labia a Venezia: la trama visiva di una scena 'totale'*, in *IKHNOS: Annale di Analisi grafica e Storia della Rappresentazione*, 2018, pp. 79-105.
- M. Gemin, F. Pedrocco, *Giambattista Tiepolo: I dipinti. Opera completa*, Arsenale, Venezia 1993.
- U. Eco, *I limiti dell'interpretazione*, La Nave di Teseo, Milano 2016.
- W. Hogarth, *The Analysis of Beauty. Written with a view of fixing the fluctuating Ideas of Taste*, J. Reeves, London 1753 (trad. it. *L'analisi della bellezza*, Aesthetica, Sesto San Giovanni, Milano 2021).
- G. Knox, *A Panorama of Tiepolo Drawing*, GEMEDIAPRINT, Eupen 2008.
- M. Levey, *Giambattista Tiepolo: His Life and Art*, Yale University Press, New-Haven-London 1985 (trad. it. *Giambattista Tiepolo: La sua vita, la sua arte*, Mondadori, Milano 1988).
- A. Mariuz, *Tiepolo*, Cierre, Verona 2008.
- A. Pallucchini, *Per una lettura iconologica delle acqueforti di Giambattista Tiepolo e una loro cronologia*, in *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti*, 1972, n. 131, pp. 499-529.
- L. Puppi (a cura di), *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita: Atti del Convegno internazionale di studi, Venezia, Vicenza, Udine, Parigi, 29 ottobre-4 novembre 1996*, Il poligrafo, Padova 1998.
- L. Puppi, N. Ossana Cavadini (a cura di), *Tiepolo nero: Opera grafica e matrici incise*, Mazzotta, Milano 2012.
- C. Ripa, *Iconologia ovvero Descrizione dell'Immagini universali cavate dall'Antichità et da altri luoghi*, Heredi di Gio. Gigliotti, Roma 1593.
- A. Rizzi (a cura di), *L'opera grafica dei Tiepolo: Le acqueforti*, Electa, Milano 1971.
- J. Rutgers, *The Dating of Tiepolo's Capricci and Scherzi*, in *Print Quarterly*, 2006, n. 3, pp. 254-263.
- G. Sertoli, *Le immagini e la realtà: Saggio su Gaston Bachelard*, La Nuova Italia, Firenze 1972.
- D. Walcott, *Tiepolo's hound*, Faber and Faber, London 2000 (trad. it. *Il levriero di Tiepolo*, Adelphi, Milano 2005).