

STORIA DELLA CRITICA D'ARTE

ANNUARIO DELLA S.I.S.C.A.

SOCIETÀ ITALIANA
DI STORIA DELLA CRITICA D'ARTE

2020

SCALPENDI

Storia della Critica d'Arte
Annuario della S.I.S.C.A.
© 2020 Scalpendi editore, Milano
ISBN: 979125950101
ISSN: 2612-3444

Progetto grafico e copertina
© Solchi graphic design, Milano

Impaginazione e montaggio
Roberta Russo
Alberto Messina

Caporedattore
Simone Amerigo

Redazione
Manuela Beretta
Adam Ferrari

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore. Tutti i diritti riservati. L'editore è a disposizione per eventuali diritti non riconosciuti

Prima edizione: novembre 2020

Scalpendi editore S.r.l.

Sede legale e sede operativa
Piazza Antonio Gramsci, 8
20154 Milano

www.scalpendieditore.eu
info@scalpendieditore.eu

Registrazione presso il Tribunale di Milano n. 161 del
10 maggio 2018

Direttore responsabile
Massimiliano Rossi

Comitato scientifico
Manuel Arias, Nadia Barrella, Franco Bernabei,
Enzo Borsellino, Raffaele Casciaro, Tommaso Casini,
Rosanna Cioffi, Maria Concetta Di Natale, Cristina
Galassi, Michel Hochmann, Ilaria Miarelli Mariani,
Alessandro Nova, Alina Payne, Ulrich Pfisterer,
Philip Sohm, Ann Sutherland Harris, Eva Struhal,
Massimiliano Rossi, Alessandro Rovetta.

Coloro che intendano suggerire un articolo per la rivista possono inviarlo all'indirizzo mail della casa editrice o all'indirizzo mail: massimi1964@libero.it.

Tutti i saggi del volume sono stati sottoposti alla valutazione di due referees anonimi, in modalità double-blind.

SOMMARIO

DISCUSSIONI E PROBLEMI

Recensione a Montañés, maestro de maestros, catalogo della mostra a cura di Ignacio Cano Rivero, Ignacio Hermoso Romero e María del Valme Muñoz Rubio
Raffaele Casciaro 9

Albrecht Dürer (e Marcantonio Raimondi) nella Felsina pittrice di Carlo Cesare Malvasia: biografia, autografia e collezionismo
Giovanni Maria Fara 25

Ragionamenti intorno a L'Idea del theatro di Giulio Camillo Delminio. Lavori in corso
Angelo Maria Monaco 39

Recensione a Carlo Celano, Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli
Daniela Caracciolo 57

Becoming Leo. Steinberg e l'Institute of Fine Arts di New York: dall'eredità dei professori tedeschi allo sviluppo di un nuovo criticism
Daniele Di Cola 65

Review of Leo Steinberg, Michelangelo's painting: selected essays
Michael Hill 99

Abstract 104

INEDITI E RIPROPOSTE

Il teatro è arte visiva.
Le premesse critiche di Toti Scialoja per una moderna concezione della scena
Martina Rossi 113

*Un inedito saggio di Irving Lavin sui monumenti equestri
e alcune riflessioni sull'ultimo segmento di attività dello studioso*
Francesco Lofano 129

Abstract 140

LETTERATURA ARTISTICA

*Giovan Battista Foggini e i Viviani:
una nuova stagione umanistica per Firenze*
Tommaso Galanti 145

*Aspetti del pensiero di Aristotele nel Saggio sopra la pittura
di Francesco Algarotti: ἐμπειρία, εἰκός, φαντασία, κάθαρσις*
Rita Argentiero 171

L'artista satirico nell'epos: Giandomenico Tiepolo e il cavallo di Troia
Rodolfo Maffeis 183

Delacroix contre Girodet: réflexions autour d'un poème méconnu
Chiara Savettieri 207

Abstract 222

CRITICA E STORIOGRAFIA

*Le Osservazioni sull'architettura in Lombardia di Gaetano Cattaneo (1824):
tra Jean-Baptiste Seroux d'Agincourt, Carlo Bianconi e Giuseppe Bossi*
Alessandro Rovetta 229

*Georg Simmel e il Cenacolo di Leonardo:
frammenti (fortuna) di un discorso critico originale*
Simone Ferrari 261

| | |
|--|-----|
| <i>Per la fortuna critica di Ludovico Brea: una monografia inedita di Piero De Minerbi (1911-1912)</i> Federica Volpera | 271 |
| <i>«Unhistoried and unconsidered». Percorsi di riscoperta e tutela tra Lario e Valtellina sulle orme di Edith Wharton e Bernard Berenson 1897-1912</i> Gianpaolo Angelini | 311 |
| <i>Un'amicizia (poco) disinteressata: il rapporto tra Vittorio Cini e Bernard Berenson</i> Stefano Bruzzese | 325 |
| <i>Antonio Morassi, Giulio Carlo Argan, Roberto Longhi e la riscoperta del Caravaggio di casa Balbi a Genova (1939-1952)</i> Giulio Zavatta | 351 |
| <i>Pittura analitica e analiticità della pittura. Per un diverso approccio interpretativo</i> Giovanna Fazzuoli | 371 |
| <i>Abstract</i> | 390 |
| COLLEZIONISMO, MUSEO, ISTITUZIONI | |
| <i>Le Grand Musée. Altri sguardi sul Louvre</i> Stefania Zuliani | 399 |
| <i>Abstract</i> | 407 |
| <i>Indice dei nomi</i> | 409 |

L'ARTISTA SATIRICO NELL'EPOS:
GIANDOMENICO TIEPOLO E IL CAVALLO DI TROIA*

Rodolfo Maffeis**

Tracce di un ciclo virgiliano

Nel Wadsworth Atheneum Museum of Art di Hartford, Connecticut, si trova un grande dipinto di Giandomenico Tiepolo intitolato *La costruzione del cavallo di Troia*¹ (fig. 1). La tela ha un pronunciato formato oblungho (misura 360 x 196 cm) e raffigura, in una narrazione-fiume, un episodio raramente illustrato del libro II dell'*Eneide*.

Il dipinto fu acquistato dal museo statunitense nel dicembre 1950, dandone notizia sul "Wadsworth Atheneum Bulletin" dello stesso anno, quando la tela non era ancora alloggiata nel castellotto neogotico di Hartford². Da allora l'opera non è stata ignorata dagli storici dell'arte che si sono occupati dei Tiepolo, ma non è mai uscita dall'angolo delle schedature d'occasione. Pur censita regolarmente nei cataloghi della collezione e delle mostre, le righe a suo carico risultano piuttosto anodine³. La ragione non è difficile da intuire: il vasto telero epico, dove è sciorinata una moltitudine di comparse in costume da Cinevillaggio entro una partitura forzosamente antichizzante, non rispecchia – apparentemente – le caratteristiche per le quali Giandomenico si è ricavato un ruolo distinto dalla grande retorica di Giambattista, e cioè quello di osservatore acuto e malinconico della società veneziana coeva.

* Sono stati particolarmente preziosi l'aiuto e le indicazioni di Pietro Marani, Sergio Marinelli, Linda Olenburg, Massimiliano Rossi, Xavier Salomon, Andrea Tomezzoli, Denis Ton, Oliver Tostmann.

** Politecnico di Milano.

1 Giovanni Domenico Tiepolo, *The Building of the Trojan Horse*, Hartford, Wadsworth Atheneum Museum of Art, The Ella Callup Sumner and Mary Catlin Sumner Collection Fund, 1950.658.

2 Cfr. "Wadsworth Atheneum Bulletin", 1950, pp. 11, 31, fig. 2. L'opera fu acquistata dal museo statunitense dopo un periodo di transizione sui mercati di Parigi e Londra nella prima metà del Novecento, prima del quale risulta una provenienza intorno al 1865 dai conti de Romrée de Vichenet, Château de Fervoz, presso Namur in Belgio, e prima ancora (senza data) un'origine «Prince Pignatelli, Venice» (cfr. *Wadsworth Atheneum Paintings II: Italy and Spain, Fourteenth through Nineteenth Centuries*, a cura di J. Cadogan, Hartford 1991, pp. 240-241).

3 A. Mariuz, *Giandomenico Tiepolo*, Venezia 1971, p. 120, tav. 270, con bibliografia precedente; J. Cadogan, in *Wadsworth Atheneum Paintings*, cit. (vedi nota 2), pp. 240-224; A. Mariuz, *Giandomenico Tiepolo, in The Glory of Venice. Art in the Eighteenth Century*, catalogo della mostra (Londra, Royal Academy of Arts, 15 settembre-14 dicembre 1994), a cura di J. Martineau e A. Robinson, London 1994, pp. 505-509 (trad. it. ried. in A. Mariuz, *Tiepolo*, a cura di G. Pavanello, Verona 2008, pp. 344-346); E.P. Bowron, *The Building of the Trojan horse*, in *Renaissance to Rococo: Masterpieces from the Wadsworth Atheneum Museum of Art*, New Haven 2004, pp. 94-96, n. 28.

È sintomatico che persino Adriano Mariuz non si sia soffermato sulla tela che quel tanto necessario nell'ambito del catalogo ragionato. Tuttavia lo studioso veneto ha colto l'insolita assenza di *gravitas* della scena, che gli appare percorsa invece da una vibrazione sussultoria. Il critico infatti addita la «schiera dei carpentieri che si affannano intorno all'opera immane: quasi una scena di cantiere, come si sarebbe potuta vedere nelle officine dell'Arsenale veneziano»⁴. Dunque pur entro una cornice iconografica di tenore elevato e all'antica, la tela di Hartford risulterebbe attraversata da spiriti contemporanei. L'impressione abbozzata in quelle righe ci sembra rivelatrice, e meritevole di una articolazione che si proverà a condurre in questo contributo.

Accogliendo una proposta di George Knox maturata sull'identificazione di alcuni fogli preparatori, Mariuz confermava una datazione intorno al 1773, poco dopo il ritorno a Venezia da Madrid⁵. In quel periodo Giandomenico, identificato come erede artistico del padre, affronta alcune commissioni impegnative nella veste di pittore di storia e di pale religiose in grandi dimensioni, dove il suo innato fuori ruolo lo conduce spesso a repliche ingessate di composizioni paterne, quasi di parodie.

In realtà molte scelte compositive e di dettaglio (il cavallo da tergo a destra, i bastioni turrati, le scale impennate) rimontano al repertorio degli affreschi giovanili del presbiterio della chiesa dei Santi Faustino e Giovita a Brescia del 1754-1755⁶, i quali a loro volta derivavano dal famoso ciclo di Ca' Dolfin con *Scene di storia romana* (oggi smembrato tra l'Ermitage di San Pietroburgo, il Metropolitan Museum of Art di New York e il Kunsthistorisches Museum di Vienna), il cui pannello con *La conquista di Cartagine*, oltre a una notevole affinità del tema, metteva in scena il cavallo scalpitante in primo piano a destra e la città murata sullo sfondo a sinistra⁷. Dunque alcuni spunti iconografici e di impalcatura compositiva si rapportano direttamente con episodi magniloquenti dell'opera paterna, e proprio entro tale continuità sarà interessante indagare deroghe e sottili innovazioni.

Sembra inoltre rilevante notare che le analogie si moltiplicano e si precisano, all'interno della produzione immediatamente post-madrilena, nel ciclo di otto tele con *Storie*

4 Mariuz, *Tiepolo*, cit. (vedi nota 3), pp. 344-345.

5 G. Knox, *Giambattista and Domenico Tiepolo: a study and Catalogue raisonné of the chalk drawings*, Oxford 1980, I, pp. 108, 140-241, 300-311; II, pl. 300-308. Per una trattazione saggistica della produzione post-madrilena: Ivi, I, pp. 76-79.

6 Sugli interventi di Tiepolo nella chiesa bresciana: C. Boselli, *La datazione degli affreschi di Giandomenico Tiepolo nella Chiesa dei SS. Faustino e Giovita in Brescia*, in *Venezia e l'Europa*, Venezia 1956, pp. 366-367; Mariuz, *Tiepolo*, cit. (vedi nota 3), p. 49; P.V. Begni Redona, *Pitture e sculture in San Faustino*, in *La chiesa e il monastero benedettino di San Faustino Maggiore in Brescia*, Brescia 1999, pp. 97-236 (segnatamente: *Gli affreschi di Giandomenico Tiepolo*, pp. 114-133); S. L'Occaso, *Novità nel Bresciano (e oltre) per la pittura veronese e veneta del Settecento*, "Verona Illustrata", 2016, pp. 51-58, in particolare p. 57.

7 Per un'analisi dettagliata della decorazione di palazzo Dolfin si veda la schedatura di K. Christiansen, in *Giambattista Tiepolo 1696-1996*, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Rezzonico-Museo del Settecento Veneziano, 6 settembre-8 dicembre 1996; New York, Metropolitan Museum of Art, 24 gennaio-27 aprile 1997), a cura di K. Christiansen, London 1996, pp. 86-103.

della *Passione di Cristo*, dipinte a Venezia nel 1772 ma destinate al convento di San Filippo Neri a Madrid e oggi al Museo del Prado⁸. La serie di dipinti in formato quasi quadrato presenta tagli compositivi estremamente originali, con le figure in secondo piano non graduate prospetticamente, ma emergenti da dossi o da piani trasversali che tagliano la persona, e da cui spuntano singoli dettagli come braccia, volti, copricapi all'orientale. Le scene, in alcuni casi, paiono concepite per contenere come in un fondo di magazzino gli emblemi – fatti a pezzi o malamente arrovesciati – della pittura aristocratica di Giambattista, ma anche di una tradizione più antica e segnatamente tizianesca (citata per esempio nella *Deposizione nel sepolcro*). Busti romani, epigrafi marmoree, vessilli imperiali occhieggiano frammisti a scale, travi, fasci di corde, attrezzi da carpentiere su suoli sconnessi, come manufatti di un set cinematografico dismesso. In questo scenario si riconoscono le pose agitate dei fustigatori che saranno quelle dei Troiani, il traliccio della Croce che diverrà l'impalcatura del cavallo, le diagonali delle scale a pioli inclinate.

Del dipinto di Hartford esiste un bozzetto, conservato alla National Gallery di Londra⁹ (fig. 2). Complessivamente fedele all'opera in grande, è accompagnato nella medesima collezione da un altro bozzetto di formato, misure e tecnica identici, raffigurante *L'ingresso del cavallo entro le mura di Troia*¹⁰ (fig. 3). Più conosciuto del precedente, o meno malnoto, questo secondo piccolo dipinto è meglio risolto ed equilibrato nella struttura, con il gruppo di Troiani che spinge la «macchina fatale» a cui risponde quello, femminile e variopinto, che traina il cavallo impugnando le funi tese. Sul fianco del simulacro ligneo compare la scritta «PALADI | VOTVM», interpolazione del pittore

8 Per tale ciclo ci si riferisca a Mariuz, *Tiepolo*, cit. (vedi nota 3), pp. 80-81; Knox, *Giambattista and Domenico Tiepolo*, cit. (vedi nota 5), I, p. 305; J.J. Luna, A. Ubeda de los Cobos, *Pittura europea del siglo XVIII*, Madrid 1997, pp. 145-148; A. Ubeda de los Cobos, *Giandomenico Tiepolo 'The Crown of Thorns'*, in *Italian Masterpieces from Spain's Royal Court*, catalogo della mostra (Melbourne, National Gallery of Victoria, 16 maggio-31 agosto 2014), Melbourne 2014, p. 226. Nell'impossibilità di illustrare qui più di una scena, si rimanda a confronti specifici con la *Flagellazione*, la *Salita al calvario* e la *Deposizione dalla croce*.

9 Giovanni Domenico Tiepolo, *The Building of the Trojan horse*, Londra, The National Gallery, inv. NG3318, olio su tela, 38,8 x 66,7 cm. Piccole varianti consistono nella modifica del campanile, che svetta all'interno delle mura della città, poi sostituito da una torre merlata, e dall'assenza di una delle figure affaccendate ai piedi del cavallo, un giovane vestito d'azzurro, recante una cesta, seduto all'estremità destra della composizione nella versione finale, ma preparato dal pittore in un disegno a matita nera del Museo Correr, vedi *infra*.

10 Giovanni Domenico Tiepolo, *The Procession of the Trojan Horse into Troy*, Londra, The National Gallery, inv. NG3319, olio su tela, 38,8 x 66,7 cm. Entrambi i bozzetti entrarono alla National Gallery nel 1918, la prima notizia di un passaggio dei pezzi è del 1833, a una vendita anonima londinese, poi attraverso acquirenti privati e gallerie. Inizialmente ritenuti di Giambattista, furono devianti verso Giandomenico da Fiocco nel 1929 (G. Fiocco, *Venetian Painting of the Seicento and the Settecento*, Verona 1929, p. 70). Michel Levey, nello schedare i dipinti per il catalogo delle scuole italiane del Settecento, cita una lettera negli archivi del museo in cui C.C. Cunningham (1955) afferma di aver sentito parlare di un dipinto in grande della «procession of the Trojan horse» presso Sedelmeyer. Probabilmente si trattava della stessa opera menzionata – ma non illustrata – in «Pantheon» nell'aprile 1930, dove era indicata presso De Motte (M. Levey, *National Gallery Catalogues. The Eighteenth Century Italian Schools*, London 1956, I, pp. 105-107). Ulteriore bibliografia: A. Morassi, *A Complete Catalogue of the Paintings of G.B. Tiepolo, including pictures by his pupils and followers wrongly attributed to him*, London 1962, p. 17; Mariuz, *Giandomenico Tiepolo* [1971], cit. (vedi nota 3), p. 121, figg. 268-269.

che allude allo stratagemma degli Achei di far credere che il cavallo fosse un atto di risarcimento ad Atena per l'offesa arrecatale con il furto del Palladio. Anche nell'analisi di questi bozzetti, Mariuz rileva l'anomalo trattamento del tema classico da parte del pittore, che trasgredisce le regole di una rappresentazione paludata e dove «i suoi antichi invece sgambettano frenetici e minuscoli come lillipuziani»¹¹.

Infine, esiste prova di un terzo elemento di questa serie, rappresentato da un bozzetto raffigurante *l'Incendio di Troia e la fuga di Enea*, pubblicato in "Pantheon" nel 1930 e poi presso D'Atri a Parigi nel 1938, anno in cui presenziò all'esposizione sui Tiepolo a Chicago, oggi conservato presso lo Sinebrychoff Art Museum di Helsinki¹² (fig. 4).

Complessivamente quindi siamo in presenza, o in assenza, di un nucleo organico di tre opere in piccolo dalle quali è altamente presumibile siano state tratte altrettante versioni in grande, come resta testimoniato nel caso di Hartford e dalle citazioni della tela De Motte-Sedelmeyer, oggi irreperibile. Va ipotizzata l'esecuzione di un ciclo unitario di almeno tre dipinti di grande formato, con un accentuato sviluppo narrativo in orizzontale, come per una estesa decorazione parietale con teleri raffiguranti episodi della caduta di Troia¹³.

Catherine Whistler ha ipotizzato che questo «lavoro molto importante, eppure poco noto» comprendesse anche altre scene e che fosse destinato a un palazzo veneziano, sottolineando che il tema della caduta di Troia aveva goduto di particolare fortuna alla fine del Settecento e nell'età neoclassica, «per le sue implicazioni morali e per le lezioni storiche» che l'episodio conteneva¹⁴. Altrettanto tipica del gusto dell'epoca sarebbe, insieme all'erudizione classica, l'esigenza per una ricostruzione archeologica, caratteri che – secondo la studiosa – si riscontrano nel ciclo tiepolesco, sebbene sottoposti all'interpretazione personale del pittore, che tende a sostituire il rigore della rievocazione storica con l'attenzione alla concretezza dei dettagli.

11 Mariuz, *Tiepolo*, cit. (vedi nota 3), p. 90.

12 Olio su tela, 41,9 x 55,8 cm, dunque meno allungato, ma non sappiamo se dall'origine o a causa di decurtazioni occorse nel tempo. Cfr. Levey, *National Gallery Catalogues*, cit. (vedi nota 10), p. 106 nota 4; *Loan Exhibition of Paintings, Drawings and Prints by the Two Tiepolos Giambattista and Giandomenico*, catalogo della mostra (Chicago, The Art Institute, 4 febbraio-6 marzo 1938), Chicago 1938, n. 28 (come Giambattista Tiepolo); precedentemente riprodotto in "Pantheon", aprile 1930, p. 199.

13 Per quanto concerne l'ignota committenza, il nome della famiglia napoletana dei Pignatelli, citato nella documentazione del museo di Hartford all'origine della linea di provenienza del dipinto (cfr. nota 2), non compare in studi recenti di vasto respiro sul collezionismo e mecenatismo veneziano del Settecento (cfr. *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Settecento*, a cura di L. Borean e S. Mason, Venezia 2009; *Gli affreschi nelle ville venete. Il Settecento*, a cura di G. Pavanello, I-II, Venezia 2010-2011).

14 C. Whistler, *L'occhio critico: osservazione, emulazione e trasformazione nell'arte di Domenico Tiepolo (1727-1804)*, in *Le metamorfosi di Venezia. Da capitale di stato a città del mondo*, a cura di G. Benzoni, Firenze 2001, pp. 209-223, in particolare pp. 221-222. Un precedente che mostra segni di tale temperie va indicato nel fregio a monocromo con scene dall'*Iliade* eseguito da Giambattista Crosato nel 1750 per la villa Algarotti di Carpenedo, che si configura come una trascrizione letterale di episodi dal poema epico, da spiegarsi in relazione alla cultura classicista della famiglia Algarotti (per un'attenta lettura del ciclo e la sua contestualizzazione: D. Ton, *Giambattista Crosato: pittore del rococò europeo*, Venezia-Verona 2012, pp. 101-103, 324-331, n. 60). Alle scene del poema omerico è aggiunto un riquadro tratto dall'*Eneide* e raffigurante proprio la *Fuga di Enea da Troia*, con il cavallo ben visibile sul secondo piano (Ivi, p. 328).

Benché la datazione e il soggetto autorizzino considerazioni contestuali alla penetrazione dell'estetica neoclassica in area veneta, tuttavia crediamo che l'eccezione rappresentata da Giandomenico debba essere analizzata in altri termini – quelli a cui accennavano le parole di Mariuz – e che un primo indizio possa venire da un riesame dell'iconografia¹⁵.

Una nuova iconografia del cavallo di Troia

Celebre esordio del racconto di Enea sulle proprie peregrinazioni nel libro II del poema (vv. 13-267) il mito del cavallo era giunto a Virgilio da una lunga tradizione letteraria, attraverso la quale era diventato quasi proverbiale¹⁶. Di tale tradizione il poeta latino si serve liberamente, eliminando o inserendo particolari: il suo cavallo è di legno, non gli è riservata una descrizione dettagliata, si accenna alla mole smisurata («instar montis», v. 15), è una «machina» (vv. 46, 151) ma anche, per l'effetto psicologico sui Troiani e per la malvagità dell'inganno, un «monstrum» (v. 245). Non si precisano aspetti tecnici ma si dice che, per portarlo entro le mura, i Troiani vi adattarono ruote e funi (vv. 235-236)¹⁷.

Le occorrenze del cavallo di Troia nell'arte italiana della prima età moderna rappresentano evidentemente un sottinsieme dei cicli figurativi dedicati, con intenti letterari o allegorico-celebrativi, al poema. Benché quello del cavallo non sia uno degli episodi più frequentemente rappresentati rispetto ad altri soggetti dell'*Eneide* (come quelli inerenti a Didone o a Laocoonte), il tema gode di una certa fortuna nei secoli XV e XVI. *L'equus* viene evocato per lo più in relazione all'episodio dell'incendio, ma in questo caso è raramente protagonista e compare piuttosto come dettaglio del fondale della scena il cui soggetto principale è la fuga di Enea¹⁸.

15 Per un trattamento analitico delle problematiche connesse al rapporto di Giandomenico con soggetti classici si rimanda al catalogo della recente mostra dedicata alla commissione cronologicamente parallela di palazzo Valmarana Franco a Vicenza: *Tiepolo segreto*, catalogo della mostra (Vicenza, Palladio Museum, 3 novembre 2017-17 giugno 2018), a cura di G. Beltramini e F. Magani, Milano 2017.

16 Per una antologia delle occorrenze nella letteratura antica e la discussione sulle varianti si rimanda alla voce *Equus Troianus* a cura di L. Bona Quaglia, in *Enciclopedia Virgiliana*, II, Roma 1985, pp. 354-355; ivi anche per rapidi ma precisi ragguagli sulla fortuna figurativa dell'episodio, sotto il paragrafo *Iconografia moderna*, a cura di F. Piccirillo, pp. 355-356.

17 Una sinossi dell'episodio è pleonastica nel corpo del testo: l'ideazione dell'inganno si attribuiva a Odisseo o a Epeo, a cui spettava la costruzione del cavallo (entrambi si nasconderanno nel ventre cavo). Il giovane greco Sinone viene lasciato come finto prigioniero sul lido per ingannare i Troiani, ai quali narra che il grande simulacro intende riparare il torto procurato ad Atena con il furto del Palladio per mano di Odisseo e Diomede: se rimarrà dove si trova garantirà il ritorno delle navi achee, al contrario se i Troiani apriranno le mura e lo collocheranno sulla rocca, il piano dei greci fallirà. L'ammonimento contrario di Laocoonte, punito con tragica morte da Atena, persuade i Troiani a fidarsi delle parole dell'impostore. Essi adattano ruote al cavallo, rovinano le mura e trascinano lo smisurato feticcio in città tra cori e danze. Nottetempo Sinone apre la porta da cui fuoriescono i soldati che fanno strage dei Troiani, mentre Enea, avvertito dall'ombra di Ettore e dall'apparizione di Afrodite, lascia Troia in fiamme con il padre Anchise sulle spalle, la sposa Creusa (che si perderà durante la fuga) e il figlio Ascanio.

18 Il testo di base che censisce i cicli virgiliani nell'arte non solo italiana e ne fornisce una prima schedatura e un repertorio di immagini è il catalogo della mostra *Virgilio nell'arte e nella cultura europea*

L'ingresso entro le mura è iconografia più rara ma più centrata sul grande simulacro, e per il suo andamento adatta a raffigurazioni di formato orizzontale come fronti di cassone o fregi parietali. Per la prima tipologia sono noti vari esemplari attribuiti allo Scheggia, ad Apollonio di Giovanni e a Biagio d'Antonio. Si menziona di quest'ultimo il caso, peculiare, della spalliera conservata a Cambridge, Fitzwilliam Museum, 1490-1495 circa, dove il cavallo, collocato su una sorta di trabattello, viene trascinato in una Troia in cui si discerne chiaramente la basilica di Santa Maria del Fiore con la cupola brunelleschiana¹⁹.

Nel secondo filone si collocano gli affreschi del celebre *Camerino dell'Eneide* nella Rocca di Scandiano, decorato da Nicolò dell'Abate per Giulio Boiardo intorno al 1540 (oggi conservati alla Galleria Estense di Modena), con il cavallo che si impone, da tergo, al centro del riquadro dedicato al libro II²⁰. E il ciclo a opera di allievi del maestro modenese, a Palazzo Leoni a Bologna, del decennio successivo, dove di nuovo il cavallo è protagonista nelle scene di Laocoonte che scaglia un dardo contro la sua mole, e quindi dell'ingresso in città.

In territorio mantovano, così penetrato di memorie virgiliane, va ricordato il ciclo di Bernardino Campi nella *Saletta di Enea* nel Palazzo del Giardino di Sabbioneta per Vespasiano Gonzaga, databile circa al 1584, dove la scena della processione è invece inquadrata frontalmente ed è poi seguita da quella della strage e dell'incendio²¹. Le

(Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, 24 settembre-24 novembre 1981), a cura di M. Fagiolo, Roma 1981; sulle raffigurazioni del cavallo di Troia: pp. 97, 127, 136-137, 150-152, 157, e in particolare pp. 198-202. Gli studi di riferimento sull'iconografia rinascimentale dell'*Eneide* sono quelli di Vincenzo Farinella, articolati in numerosi approfonditi contributi, i cui fili sono riannodati nel catalogo della mostra: *Virgilio. Volti e immagini del poeta*, a cura di V. Farinella, Milano 2011, e segnatamente nel saggio a firma del curatore: *Raffigurare Virgilio, "dolcissimo padre": dialoghi tra arte e letteratura*, Ivi, pp. 27-83. Sul caso del ciclo dossesco per Alfonso I d'Este nel contesto degli altri cicli d'area padana nel Cinquecento si veda V. Farinella, *L'"Eneide" di Dosso per Alfonso d'Este (ed altre mitologie). Un esercizio di filologia ricostruttiva*, in *Il camerino delle pitture di Alfonso I, a cura di A. Ballarin, VI, Cittadella 2007*, pp. 299-342; Id., *Alfonso I d'Este. Le immagini e il potere: da Ercole de' Roberti a Michelangelo*, Milano 2014, e in particolare il cap. VIII, par. 2: *Il "Fregio di Enea" di Dosso Dossi: un modello etico per il principe*, Ivi, pp. 493-542. Va ricordata, presso la corte estense, l'esecuzione di arazzi a tema virgiliano (Farinella, *Raffigurare Virgilio*, cit. [vedi sopra], p. 44), tra i quali particolare rilievo per i nostri interessi potrebbe avere la citazione, in un inventario della guardaroba estense del 1580, di «un apparamento de razzi, à figure buoni della *Eneide*, detti del Caval di Troia» composto da nove pezzi di ingenti dimensioni (oltre tre metri di lato) nella *Camera del Cavallo* di palazzo Ducale (riferimenti precisi in Farinella, *Alfonso I d'Este*, cit. [vedi sopra], p. 541 nota 174).

19 In realtà la raffigurazione di Ilio è qui improntata a una sorta di repertorio di edifici e monumenti esemplari. Per una analisi di questo aspetto come per le informazioni tecniche e storiche sull'opera si rimanda alla monografia di R. Bartoli, *Biagio d'Antonio*, Milano 1999, pp. 168-171, 230.

20 Sul ciclo di Scandiano si vedano: G. Mancini, *Il camerino dell'Eneide della rocca Boiardo a Scandiano*, in *Nicolò Dell'Abate: storie dipinte nella pittura del Cinquecento tra Modena e Fontainebleau*, a cura di S. Béguin, Cinisello Balsamo 2005, pp. 263-269; D. Cuoghi, *L'Eneide a Scandiano, un'ipotesi iconografica*, in *I luoghi di Nicolò dell'Abate, Pitture murali e interventi di restauro*, a cura di A. Mazza, Novara 2007, pp. 107-126; Id., *Una nuova «ricostruzione» del Camerino dell'Eneide*, in *Nicolò dell'Abate alla corte dei Boiardo. Il Paradiso ritrovato*, catalogo della mostra (Scandiano, Rocca dei Boiardo, 10 maggio-11 ottobre 2009), a cura di A. Mazza e M. Mussini, Cinisello Balsamo 2009, pp. 121-129.

21 Per una lettura del ciclo virgiliano nel palazzo del Giardino si veda S. Grötz, *La saletta di Enea e il mito della città ideale*, in *Dei ed eroi nel Palazzo Giardino a Sabbioneta. Miti e allegorie per un principe umanista*, a cura di L. Ventura, Roma 2008, pp. 183-197.

varie disposizioni dell'*equus* (di fronte, di profilo e da tergo, a seconda dei successivi segmenti del racconto) si ritrovano a fine secolo nel fregio delle *Storie di Enea* commissionate a Ludovico Carracci in Palazzo Fava a Bologna (1590 circa), dove nello scomparto in cui viene trainato entro le mura, bardato con un collare a cui sono legate le funi tese, il grande cavallo incede con il passo del bronzeo prototipo capitolino²².

Tuttavia, del momento della costruzione del simulacro non mi è noto che un unico precedente, peraltro illustre: quello affrescato dagli allievi di Giulio Romano nella *Sala di Troia* del palazzo Ducale di Mantova nel 1538-1539²³ (fig. 5). Luogo centrale dell'appartamento voluto da Federico II a partire dal 1536, tutto improntato a concetti politici e marziali (vi erano annessi il *Camerino dei Cesari* già con le effigi di imperatori romani di Tiziano, la *Stanza delle Teste* con i ritratti di condottieri dello scultore Alfonso Cittadella, e comprendeva una *Sala dei Cavalli* con nove tele con i ritratti dei cavalli favoriti del duca), lo spazio venne decorato secondo un programma iconografico stabilito dall'umanista Benedetto Lampridio, precettore del principe Francesco. L'esecuzione materiale spettò agli allievi di Giulio Romano – Fermo Ghisoni, Rinaldo Mantovano e Luca da Faenza – di cui il maestro tuttavia non resterà soddisfatto. Di nuovo i cavalli sono protagonisti in tutta la sala e nelle scene della volta ne scalpitano a decine, tra epica e ippica.

Nel riquadro che qui concerne si osserva la mole del cavallo attorniata da un alto ponteggio, sul quale sono al lavoro numerosi carpentieri al comando della stessa Minerva. La costruzione si svolge in un anfratto boscoso, circondato da rupi e vicino al mare, dove sono all'ancora le navi achee, pronte a salpare per la vicina isola di Tenedo. In primo piano a destra compare un gruppo di guerrieri armati: uno di essi addita il simulacro mentre altri due si stringono la mano in dialogo, verosimilmente a significare le istruzioni date a Sinone²⁴. Il testo virgiliano è interpretato in conformità alle poche informazioni fornite nel poema, che accenna alla costruzione della grande mole del cavallo in legno di abete su ispirazione di Atena («*instar montis equum divina*

22 Per il complesso dei fregi carracceschi dall'*Eneide* in palazzo Fava si rimanda a S. Cavicchioli, *L'odissea di Enea. I fregi virgiliani dei Carracci e degli allievi in palazzo Fava a Bologna*, in *Ritratto e biografia. Arte e cultura dal Rinascimento al Barocco*, a cura di R. Guerrini, M. Sanfilippo, P. Torriti, Sarzana 2005, pp. 43-73.

23 Sull'appartamento di Troia in palazzo Ducale si vedano B. Talvacchia, *L'apparato decorativo dell'appartamento di Troia nel Palazzo Ducale*, in *Giulio Romano*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te, 1° settembre-12 novembre 1989), Milano 1989, pp. 392-393; R. Berzaghi, *Il Palazzo Ducale di Mantova*, Milano 1992, pp. 51-53; M. Ragazzino, *Le imprese decorative di Federico II*, in *Il Palazzo Ducale di Mantova*, a cura di G. Algeri, Mantova 2003, pp. 151-182, in particolare p. 166; R. Berzaghi, *L'appartamento di Troia. Giulio Romano in Palazzo Ducale*, "La Reggia", XXIII, 3, 2014, pp. 1-5; SIRBeC scheda OARL-MN020-00099, autore F. Massari, funzionario M. Sbravati, 2014. Per un'approfondita iconologia della sala si veda: J. Koering, *La sala di Troia de Jules Romain: l'histoire et ses complications*, "Studiolo", III, 2005, pp. 191-218.

24 Cfr. Koering, *La sala di Troia*, cit. (vedi nota 23), pp. 204-206. Secondo lo studioso questo gesto di accordo alluderebbe alle alleanze strette da Federico II con Alfonso d'Avalos e Hieronimo Mendoza nella coeva campagna per la riconquista del Monferrato contro le truppe francesi.

Palladis arte | aedificant»), dice che i guerrieri si nascosero nelle sue cavità e le navi in un golfo dell'isola di Tenedo, in attesa (vv. 15-22). Ma viene interpolato da Lampridio con il dettaglio dell'iscrizione, dall'*Equus Troianus* di Iginio: «DANAI MINERVAE DONO DANT», apposta sul basamento.

Se a questo punto torniamo a osservare la tela di Tiepolo, balza agli occhi una serie di incongruenze. In primo luogo la scena si svolge sotto le mura di Troia, il che ha poco senso perché in tal modo l'inganno sarebbe stato manifesto ai Troiani. La struttura lignea che circonda il cavallo non è più un ponteggio, ma un semplice traliccio. Inoltre sono presenti delle donne: una reca una fascina di legna, altre due osservano da lontano e una di esse regge un bambino in braccio. Anche queste presenze appaiono inconciliabili con l'episodio. Infine, benché alcune figure di carpentieri si arrampichino sul cavallo brandendo martelli e uno di loro issi una scala, si nota un'alacre attività a terra, con taluni che infilano assi piane sotto le zampe.

Alla luce di queste osservazioni sembra più opportuno riferire il dipinto di Tiepolo non al passo della costruzione del cavallo, bensì al suo approntamento, da parte dei Troiani, per essere condotto entro le mura, come descritto ai vv. 235-237: «accingunt omnes operi pedibusque rotarum | subiciunt lapsus, et stuppea vincula collo | intendunt...». Tale arrampicarsi e affaccendarsi intorno alla mole lignea per adattarvi funi, e infilarvisi sotto per sollevarlo e dotarlo di ruote, il tutto allo scopo di smuovere la macchina e trascinarla in città, sembra adattarsi con maggior precisione a ciò che il pittore veneziano ha raffigurato, producendo dunque un *unicum* iconografico che non ha né precedenti né riprese.

Più strettamente legata da un punto di vista narrativo alle altre due scene (quella del trasporto, appunto, e infine quella dell'uscita dei guerrieri), la rappresentazione dei Troiani che si affannano per procurare ottusamente la propria rovina corrisponde alla poetica di Giandomenico, sempre pervasa da un senso di tragicomica fatalità. Il primo colpo all'*aplomb* della partitura antichizzante viene dunque dalla scelta iconografica del pittore, la cui febbrile ironia contagia un grande tema epico, attualizzandolo in un'immagine di Settecento critico.

L'autoritratto nell'epos

All'interno della scena affollata, e di per sé già così sottilmente reinterpretata, c'è poi un dettaglio sorprendente, finora non segnalato dalla critica. Seduto in precario equilibrio su una trave diagonalmente appoggiata a un traliccio di tronchi, vestito di una lunga palandrana rosa, troviamo il pittore stesso, di spalle, intento a dipingere il cavallo stesso. Egli regge con la mano sinistra la tavolozza punteggiata di colori, mentre impugna il pennello nella destra (fig. 6).

Tra i cinque disegni preparatori a matita rossa e nera individuati da George Knox per singoli dettagli compositivi, tre si riferiscono a studi di braccia e mani che impugnano attrezzi da carpentiere, uno alla figura del giovane a terra all'estrema destra (mancante nel bozzetto e aggiunta quindi in questa fase intermedia) mentre il quinto è il preparatorio per l'autoritratto²⁵ (fig. 7). Giandomenico è abbigliato già come nel dipinto, con un accurato studio di pieghe e ombre, tagliato in basso all'altezza del ginocchio, e con la tavolozza ben visibile a sinistra. La presenza di questa figura è stata dunque ben meditata e fermamente mantenuta sin dall'inizio del processo creativo, comparando già nel bozzetto di Londra e venendo poi affinata attraverso lo studio grafico dei particolari. Ma la sua concezione, e contestualizzazione, sono così irruziali da stimolare alcune riflessioni.

Al di là del possibile gioco di parole tra "cavallo" e "cavalletto" (richiamato anche dalla forma del traliccio imbastito sul fianco del simulacro), l'invenzione dell'artista che si autoritrae mentre esegue la scena in cui si trova immerso, e per di più volgendoci le spalle, presenta almeno tre ordini di problemi: il primo riguarda la presenza dell'autoritratto all'interno e in interazione con la scena dipinta; il secondo riguarda i possibili significati di un autoritratto che nega se stesso tramite la raffigurazione da tergo; il terzo, infine, riguarda la posizione del pennello, ovvero l'indicazione dell'artista circa il proprio atto creativo.

La tradizione dei pittori veneziani di inserire il proprio ritratto come spettatori della scena – con valore cioè oltre che di affermazione autoriale anche di testimonianza dell'evento rappresentato – è attestata dal primo Rinascimento. Nei celebri teleri che illustrano processioni religiose o assembramenti di folla in occasione di eventi miracolosi, i pittori veneziani notoriamente potevano collocare una propria effigie come segno di autografia e al contempo come testimoni devoti²⁶. L'uso rimase nella tradi-

25 I primi appartengono alle collezioni del Museo Correr a Venezia: fol. 7440r, *Studio di avambraccio e un martello*, matita nera, 180 x 210 mm; fol. 7440v, *Studio di una gamba*, matita nera, 180 x 210 mm; fol. 7414, *Mani che reggono una scala*, matita nera, 178 x 155 mm; fol. 7166, *Studio di figura*, matita rossa, 210 x 180 mm (Knox, *Giambattista and Domenico Tiepolo*, cit. [vedi nota 5], I, pp. 140-141, B.99-101). L'altro si trova all'Ermitage di San Pietroburgo, fol. 35145, *Studio di uomo seduto*, matita rossa, 210 x 240 mm (Ivi, I, p. 108, B.69).

26 Su questo tema e sulle tipologie degli autoritratti dei pittori veneziani del Cinquecento si vedano: K.T. Brown, *The Painter's Reflection: Self-Portraiture in Renaissance Venice: 1458-1625*, Firenze 2000; W. Rearick, *The Venetian Self-Portrait. 1450-1600*, in *Le metamorfosi del ritratto*, a cura di R. Zorzi, Firenze 2002, pp. 147-180. Negli esempi celebri di Gentile Bellini, come nella *Predica di san Marco ad Alessandria* (Milano, Pinacoteca di Brera), l'autoritratto in primo piano con la toga rossa e la catena d'oro ricevuta da Maometto II è orgogliosa affermazione del proprio *status* sociale e del ruolo all'interno della Scuola Grande di San Marco, al punto che, secondo Philip Sohm, si configura come monumento a se stesso, diventando misura proporzionale di tutta la composizione: P. Sohm, *The Scuola Grande di San Marco 1437-1550. The Architecture of a Venetian Lay Confraternity*, Ph.D. Dissertation, The John Hopkins University, New York-London 1982, pp. 247-248. Omar Calabrese ha parlato per queste tipologie di autoritratto «dissimulato», di ritratto «in assistenza» (a seconda della funzione svolta dal personaggio con le fattezze del pittore), o «criptoritratto» come orante, osservatore, ecc... Comunque il semiologo considera tali forme di inserzione del sé nel quadro come generalmente precedenti alla nascita dell'autoritratto in quanto genere autonomo: O. Calabrese, *L'arte dell'autoritratto. Storia e teoria di un genere pittorico*, Firenze, 2010, segnatamente per questa argomentazione le pp. 49-77.

zione veneziana alternandosi a quello, esplorato in modo multiforme da Tiziano, di autoritrarsi nei panni di personaggi sacri o mitologici, impersonando soggetti diversi o anche concetti²⁷.

Un caso peculiare è quello dell'aneddoto boschiniano – oggi messo fortemente in discussione – che Veronese avesse inserito il proprio autoritratto insieme ai ritratti di Tiziano, Tintoretto e Jacopo Bassano, tutti in veste di musicisti, nel quartetto che campeggia al centro del ciclopico telero eseguito per il refettorio del convento di San Giorgio Maggiore raffigurante *Le nozze di Cana* (Parigi, Musée du Louvre)²⁸. Le controargomentazioni della critica recente sono persuasive, ma il fatto che lo scrittore seicentesco trovasse pertinente identificare nelle fisionomie dei musicisti i volti dei maggiori pittori del Cinquecento veneziano potrebbe intendersi come implicita conferma di una prassi di mascheramento, che può aver indotto a una sovrainterpretazione.

In ogni caso, tra Cinque e Seicento Palma il Giovane continuò a occhieggiare, in vesti contemporanee, tra le figure secondarie delle sue pale d'altare, e nel secolo successivo Giambattista Tiepolo si introdusse spesso nei suoi affollati affreschi, a volte con la propria identità e a volte sotto mentite spoglie, dalle giovanili scene bibliche nel palazzo arcivescovile di Udine, al *Banchetto di Antonio e Cleopatra* in palazzo Labia, a Würzburg e in altre occasioni²⁹.

Nessuno di questi pittori però sta dipingendo. Essi prendono semplicemente parte, in un modo o nell'altro, alla scena evocata, ma non stanno “creando” la scena in quello stesso momento, come invece accade nel quadro di Giandomenico.

D'altro canto i pittori che si ritraggono in atto di dipingere – ed è questa un'altra categoria ampiamente censita negli studi sull'autorappresentazione d'artista³⁰ – solita-

27 Le due tipologie di auto-rappresentazione sono schematizzate da Brown, *The Painter's Reflection*, cit. (vedi nota 26), con le formule che contraddistinguono i capitoli: *The Artist as a Participant* (pp. 57-67) e *The Artist in Guise* (pp. 69-84). Si rammentino i casi dell'*Adorazione della Trinità* del Prado – dove l'effigie del pittore compare tra gli oranti in contemplazione, o dell'*Apollo scortica Marsia* di Kromeriz – dove l'anziano artista impersonerebbe re Mida, o ancora dell'*Allegoria della Prudenza* di Londra, tutta imperniata su una ritrattistica “familiare”. Per i primi due si vedano sia Brown, *The Painter's Reflection*, cit. (vedi nota 26), p. 62, figg. 23-24 (con il convincente confronto tra l'opera madrilena e l'incisione di Cornelis Cort) sia Rearick, *The Venetian Self-Portrait*, cit. (vedi nota 26), p. 168 nota 51, dove la presenza delle sembianze del pittore nel Mida realizza «a melancholy meditation on the futility of artistic aspiration». Per un'approfondita interpretazione della *Prudenza* si veda: J. Cranston, *The Poetics of Portraiture in the Italian Renaissance*, Cambridge 2000, pp. 119-124.

28 Per un riepilogo della questione e due opposte letture recenti: R. Cocke, *Paolo Veronese. Piety and Display in an Age of Religious Reform*, Aldershot (Hants)-Burlington 2001, p. 173; M. Di Monte, *Veronese a Cana. 'De ludo revelandi cum figuris'*, “Venezia Cinquecento”, 17, 2007, pp. 141-148, in particolare pp. 158-161 note 36-38. Scetticismo è espresso anche da Xavier Salomon soprattutto per quanto riguarda le tradizionali identificazioni di Tintoretto e Bassano (comunicazione orale).

29 Sugli autoritratti di Tiepolo padre si veda A. Mariuz, *Giambattista Tiepolo: "Painting's True Magician"*, in *Giambattista Tiepolo*, cit. (vedi nota 7), pp. 3-13.

30 Una monografia autorevole, ricca di analisi penetranti, è quella di J. Woods-Marsden, *Renaissance Self-Portraiture: The Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artist*, New Haven-London, 1998. Per i nostri interessi si vedano in particolare i capitoli: *Visual Self-Representations*, pp. 25-40, e *The Self as Craftsman*, pp. 225-238.

mente si mostrano accanto al cavalletto su cui è collocato il dipinto, spesso a uno stadio di abbozzo o comunque incompiuto, e volgendosi di tre quarti verso il riguardante.

Gli autoritratti di questa tipologia sono molti, e per restare in ambito veneziano potremmo citare l'autoritratto di Giulio Carpioni o quello di Palma il Giovane (fig. 8; entrambi a Milano, Pinacoteca di Brera) in cui i due artisti celebrano al contempo il proprio rango (Carpioni abbigliato con ampio drappeggio e laureato, Palma in lussuosa pelliccia) e la fusione di sé con la propria arte, di cui dichiarano gli strumenti (tavolozza e pennello) e l'oggetto (la tela dipinta). In questi casi l'immagine del pittore si carica di significati in senso intellettuale, psicologico e sociale, e si stringe il nesso con l'arte da loro praticata.

Vi sono, soprattutto a partire dal Seicento, eccezioni vistose o variazioni sul tema, che prevedono scene corali, giochi di specchi, livelli graduati di lettura (come nei casi arcinoti di Velazquez e Rembrandt), ma in Italia gli artefici si dimostrano meno anticonvenzionali. L'autoritratto inserito da Carlo Maratti nell'*Ascesa di Niccolò Maria Pallavicini al tempio della virtù* (1705, Stourhead House, Wiltshire, UK) mostra il pittore di fronte all'osservatore, seduto su un podio di marmo sull'avampiano della raffigurazione (pertanto in certa misura staccato da essa) mentre si volge a guardare la scena che ha luogo alle sue spalle, per replicarla sulla tela di cui ci mostra il tergo. In nessun modo siamo ingannati sul senso della presenza dell'autore nel quadro: egli si autodichiara nella funzione di encomiasta e come momento del mecenatismo di Pallavicini, al quale è legato da fraternità di ideali artistici³¹.

Più prossima al telero veneto, ma solo in apparenza, è la complessa *Allegoria delle paci di Utrecht e Rastadt* di Paolo De Matteis (dopo il 1714, Houston, The Museum of Fine Arts) dove il pittore si autoritrae nell'atto di dipingere la tela ormai compiuta, rivolgendo un fiero sguardo allo spettatore, mentre una vasta scena allegorica con personificazioni cristiane e mitologiche inerenti alla conclusione della guerra di successione spagnola circonda con enfatico turbinio l'autore e la sua opera. La convenzionalità del repertorio è addirittura stucchevole, ed è riscattata solo dal guizzo di collocarsi con la propria tela entro la cornice di personificazioni. In questo caso, tuttavia, la collocazione dell'artista non incide sul significato del dipinto, nella cui doppia bardatura allegorica sentiamo solo il rimbombo di un'intenzione celebrativa. A fini autocelebrativi rispondono anche la figura elegante e il cipiglio, mentre il pennello si appunta sulla tela sorretta da un Atlante. Al contrario, Tiepolo sta letteralmente dipingendo la scena epica in cui è immerso, senza distacco e quasi a capofitto (e infatti non ne vediamo il volto).

Per quanto riguarda la scelta di rappresentarsi di spalle, esiste una casistica di autoritratti in cui gli artisti enfatizzavano tale veduta, tuttavia per lo più associata a un gioco di rimandi interni che cospiravano nello svelarne per via indiretta l'identità e

³¹ Per ogni aspetto riguardo a quest'opera programmatica si rimanda a S. Rudolph, *Niccolò Maria Pallavicini: l'ascesa al tempio della virtù attraverso il mecenatismo*, Roma 1995.

l'abilità, quest'ultima allusa proprio dall'ellissi del soggetto³². Le motivazioni per una scelta compositiva di questo tipo possono essere diverse: può trattarsi di un atto di modestia, o del rifiuto di uno schema retorico consolidato, o di una «dissimulazione onesta di una malcelata ambizione»³³.

In ambito veneziano un caso per noi rilevante è rappresentato dallo *Zeusi e le modelle* o *La Scuola del nudo* (Venezia, Palazzo Albrizzi) eseguito da Ludovico David intorno al 1675, in cui l'autore sceglie di ambientare l'aneddoto pliniano della commissione dell'*Elena* agrigentina entro uno studio d'artista³⁴ (fig. 9). Lo *Zeusi* di David ha in comune con il dipinto di Tiepolo il fatto di raffigurare il pittore (almeno parzialmente) di spalle e nell'atto di dipingere una scena se non mitologica quantomeno immaginifica, ma diversamente da questi propone ancora il diaframma della tela che divide l'autore dalla sua opera *in fieri*.

La tipologia dell'autoritratto d'artista “nello studio” è minoritaria ma non insolita tra Sei e Settecento³⁵, e in una riduzione borghese e sorridente la ritroviamo a Venezia, nello *Studio del pittore* di Pietro Longhi (1740 circa, Venezia, Ca' Rezzonico; fig. 10).

32 Se per la raffigurazione del soggetto di spalle sono ineludibili i precedenti giorgioneschi e lotteschi del cosiddetto *Ritratto di Girolamo Marcello* e del *Triplo ritratto di orefice* (entrambi a Vienna, Kunsthistorisches Museum), occorre tuttavia sottolineare che non si tratta di autoritratti d'artista. Esempio emblematico di questa tipologia è invece un'opera come l'*Autoritratto con amico architetto*, 1580-1590 (Würzburg, Martin Von Wagner Museum der Universität Würzburg) di Giovanbattista Paggi, dove il soggetto percepito dapprima come principale è l'architetto ritratto di schiena, le cui sembianze compaiono allo specchio nel quale tuttavia appare anche il viso del pittore, che l'amico segna a dito, rivelandone così la priorità. Il doppio ritratto rientra nella categoria della *Freundschaftsbild*, o *Friendship Portrait*, inaugurata da Raffaello e Giorgione, e nella fattispecie si configura come una meditazione sul tema del 'paragone': dimostrando come la pittura sia in grado di rappresentare simultaneamente fronte e retro di un soggetto, in ciò eccellendo sulla scultura (per questo esempio e l'argomentazione si rimanda a Woods-Marsden, *Renaissance Self-Portraiture*, cit. [vedi nota 30], p. 130). Oppure l'intrigante *Autoritratto* dell'austriaco Johannes Gump, 1646 (Firenze, Galleria degli Uffizi), dove il pittore si mostra di spalle al centro di un tondo in cui pone a sinistra uno specchio in cui appare il suo volto, e a destra la tela in cui egli sta dipingendo le proprie fattezze. Lo sguardo angolato in modo diverso tra specchio e tela, le molteplici geometrie dei formati e la lite in primo piano tra il cane che ringhia e il gatto che rizza il pelo, sono tutti dettagli eloquenti della dimensione di sfida alle convenzioni che questo arguto autoritratto si proponeva, nello spirito barocco del gioco di bravura e della variazione (anche quest'opera è analizzata in Woods-Marsden, *Renaissance Self-Portraiture*, cit. [vedi nota 30], pp. 27-28).

33 Calabrese, *L'arte dell'autoritratto*, cit. (vedi nota 26), p. 352.

34 Su questo dipinto e sul tema dell'autoritratto d'artista nel Seicento veneziano si veda L. Borean, *L'artista e il suo doppio. Ritratti di pittori del Seicento veneziano*, “Artibus et Historiae”, 70, 2014, pp. 61-82.

35 Basti citare, per esempio, la celeberrima *Arte della pittura*, o il *Pittore e la modella*, di Jan Vermeer (1666 circa, Vienna, Kunsthistorisches Museum): per un'analisi della struttura del dipinto olandese si veda J. Hall, *The Self-Portrait. A Cultural History*, London 2014, pp. 142-145, e in generale per il tema dell'autoritratto in *atelier* tutto il capitolo *The Artists' Studio*, pp. 130-160. Un noto esempio settecentesco di ritratto d'artista di spalle è quello di Chardin, *Ritratto di un allievo nello studio*, 1738 circa (Fort Worth, The Kimbell Museum of Art). Il dipinto non è un autoritratto, ma l'immagine di un apprendista che, seduto per terra, è intento a copiare da un'accademia a matita rossa appesa al muro. Chardin ha replicato il soggetto in numerose versioni, sottolineando il concetto dell'importanza di una rigorosa attuazione del metodo di apprendimento dell'Accademia di Francia, grazie al quale l'allievo, che dapprima è *tabula rasa* come la tela mesticata ma vuota sulla sinistra, acquisisce gradualmente le necessarie competenze artistiche. Il messaggio dell'opera non richiede un'identificazione o un riconoscimento del disegnatore che vi compare. Inoltre Chardin enfatizza l'applicazione assorta dell'apprendista, senza disturbarlo, e anche a questo intento corrisponde la veduta di spalle.

Vestito di una palandrana verde sul cui colletto scivolano boccoli bruni, Longhi stesso, di spalle, riproduce in ovale il mezzobusto della dama, rigidamente compresa nel ruolo, mentre il suo cavaliere sosta in piedi, con la bautta scostata dal volto. Il delizioso dipinto è sottilmente giocato sul binomio realtà/apparenza – i due volti della dama, uno vero e uno finto, cui si appaia il doppio volto della maschera – che ne riscatta briosamente la discesa nella scenetta di genere.

In un dipinto di questa concezione – sorta di versione veneziana settecentesca de *Il pittore e la modella* di Vermeer – il pittore di spalle ritrae qualcuno o qualcosa che è sotto la propria osservazione nell'*atelier*, non la scena stessa in cui è inserito. Sussiste sempre un *séparé*, la tela sul cavalletto, che fa da discriminare tra il complesso della raffigurazione e la porzione di essa che il pittore sta riproducendo. L'osservatore del quadro è collocato in una posizione privilegiata, può vedere il lavoro dell'artista nel suo compiersi, sbirciando alle spalle del pittore: ma costui non sta dipingendo la scena, soltanto il proprio modello.

Nell'invenzione di Tiepolo, invece, in una sorta di meta-pittura l'artista partecipa alla scena dipinta. Non c'è soluzione di continuità tra i due momenti: egli si è arrampicato sul traliccio/cavalletto e dipinge mimetizzandosi tra le altre figure di spalle.

Un passo decisivo in direzione di questo cambio di prospettiva è offerto dallo straordinario autoritratto del padre Giambattista nella tela che ha come soggetto un altro pittore celebre dell'antichità: *Apelle che ritrae Campaspe* (1726-1727, Montreal, Museum of Fine Arts; fig. 11). Tiepolo vi si autoritrae nel ruolo dell'artista greco e contestualmente conferisce alla favorita di Alessandro Magno le fattezze della propria moglie, Cecilia Guardi³⁶.

Giambattista accosta due mondi/spazi comunicanti: l'interno del proprio studio, con i quadri appoggiati alla parete, e la scena classica, con i suoi protagonisti, i soldati e la statua di Ercole. I dipinti di tema religioso in secondo piano riproducono verosimilmente opere reali del pittore, con ciò rinforzando il carattere autoreferenziale dell'immagine³⁷. Egli è (tra)vestito con un colbacco di pelliccia e nel suo voltarsi a osservare Campaspe in un certo senso la crea, o per meglio dire rievoca tutta la visione antica che si materializza secondo le forme della propria immaginazione. L'artista, seduto al cavalletto, al centro del dipinto, è la cerniera tra i due mondi: uno vero e l'altro ricreato³⁸.

Pubblicato mezzo secolo prima del telerò virgiliano, l'*Apelle* ne è in qualche modo il precedente. L'invenzione compositiva è paragonabile, ed è come se i due dipinti di padre e figlio portassero a due risultati diversi ma condividessero il pensiero di base,

36 Per una lettura dettagliata si rimanda alla scheda dell'opera di K. Christiansen in *Giambattista Tiepolo*, cit. (vedi nota 7), pp. 84-86, n. 11.

37 Per i possibili riscontri vedi *Ibidem*.

38 Cfr. Mariuz, *Giambattista Tiepolo*, cit. (vedi nota 29), pp. 10-11.

che è quello di inserire la propria persona nell'episodio storico-mitologico per reinterpretarlo in chiave contemporanea.

Nel dipinto di Montreal, la storia pliniana è pretesto all'orgogliosa auto-affermazione del pittore, che incarna Apelle, dona a Campaspe il volto di sua moglie, e accatasta i propri quadri alle paraste doriche. L'inserimento di sé è assertorio e l'antichità è utilizzata come un palinsesto modificabile con ironia, al fine di sottolineare l'atto deliberato dell'artista-demiurgo.

In quello di Hartford l'epica viene aggrottescata (scale, martelli, dorsi sotto sforzo, braccia che mulinano in aria) e l'autoritratto si nega contestualmente all'abolizione del registro tragico. Non c'era alcuna ragione per cui Giandomenico avrebbe dovuto rappresentarsi a viso aperto né con fierezza nel momento in cui ritraeva la scena autodistruttiva dei troiani come un cantiere in smobilitazione. Egli vi partecipa con la stessa alacrità; a questo scopo risponde l'esigenza di ritrarsi nella scena e di spalle.

Quello della complicità di Giandomenico verso i soggetti da lui satireggiati è un aspetto fondamentale della sua poetica. E la peculiare aura che egli conferisce alle figure inquadrata da tergo, così pervasive nella sua opera, deriva precisamente da tale impostazione.

Il problema è rientrato nelle riflessioni degli studiosi di Settecento veneziano – soprattutto di Adriano Mariuz – che ne ha dipanato il senso in una serie di notazioni lasciate cadere a proposito delle opere in cui compaiono queste mute carrellate di uomini, donne e maschere che ci voltano le spalle e risultano come isolati, insondabili³⁹. Gli esempi sono troppo noti per essere ricordati e vanno dalla Foresteria di villa Valamarana (1757) agli affreschi già nel portego della villa di Zianigo e ora a Ca' Rezzonico (1791), includendo le diverse versioni del celeberrimo *Mondo Novo* e una folta serie di disegni e incisioni.

È stato enucleato il ruolo fondativo dei fogli di caricature paterni che, come quelli di Anton Maria Zanetti, proponevano sovente le figure da tergo per enfatizzarne i difetti e far assumere all'osservatore una posizione privilegiata per il diletto della vittima inconsapevole⁴⁰. Ma è stato delucidato il divario che separa tale «ritratto cari-

39 Notazioni che Giuseppe Pavanello ha collezionato e inserito, dotandole di un filo narrativo, nell'incastro di citazioni che punteggia il saggio: "Tutta la vita, dal principio alla fine, è di una comica assurdità", ovvero "il segreto di Pulcinella", in *Tiepolo. Ironia e comico*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 3 settembre-5 dicembre 2004), a cura di A. Mariuz e G. Pavanello, Venezia 2004, pp. 15-55. Il catalogo si configura come una messa a fuoco fondamentale per il trattamento analitico di questo sfuggente aspetto della produzione tiepolesca. Sulla figura di spalle, specificatamente: pp. 17-18, 35-36, 49, 54. Si vedano anche, incidentalmente, W. Barcham, *Picturing the Pursuit of Happiness in the Veneto countryside: Giandomenico Tiepolo's paradoxical peasants in the Villa Valmarana, Vicenza*, in *Happiness or its absence in art*, a cura di R. Milano e W. Barcham, Newcastle upon Tyne 2013, pp. 91-106; D.A. Spieth, *Giandomenico Tiepolo's Il Mondo Nuovo: Peep Shows and the "Politics of Nostalgia"*, "The Art Bulletin", XCII, 3, 2010, pp. 188-210; K. McHale, *Child's Play? Giandomenico Tiepolo's Punchinello Drawings and the Fall of Venice*, "Master Drawings", 50, 2012, pp. 95-114, in particolare pp. 98, 110.

40 Su Zanetti si veda ora il lavoro di E. Lucchese, *L'album di caricature di Anton Maria Zanetti alla Fondazione Giorgio Cini*, Venezia 2015. Il catalogo scheda numerosi ritratti caricaturali "di spalle" eseguiti dal disegnatore (per un consuntivo: p. 221) come quello strepitoso di Canaletto (p. 315, n. 59.II), o quello

caturale» che è collegato all'indietro al mondo barocco, berniniano, dell'esagerazione e della distorsione, rispetto alla «satira di costume» a cui approda Giandomenico sottraendo a tali anti-ritratti il loro carattere individualistico, ed estendendolo a una intera categoria di personaggi indifferenziati, accomunati dall'appartenere al medesimo momento storico e dal partecipare al medesimo rito sociale⁴¹.

Se l'attività di caricaturista di Giandomenico è sostanzialmente nulla⁴², nel suo trasferire e serializzare le figure di spalle dei fogli paterni nella dimensione e nel rango dell'affresco egli rivela intenti di visione collettiva ben oltre la misura caricaturale dello schizzo a matita. La satira della società contemporanea così illustrata, a cui il pittore non si sottrae, può anche passare attraverso la messa in ridicolo di una scena epica, purché l'artefice non ne prenda le distanze.

Egli condivide il destino dei personaggi che «attendono la propria razione di sogni» nella felliniana *parade* del *Mondo Novo*, allineati come «anonimi birilli manovrabili da qualunque ciarlatano, proprio sagome da tiro al bersaglio pronte a franare l'una sull'altra alla minima spinta»⁴³. E solidarizza con l'incerta combriccola circense della *Passeggiata sotto la pioggia* (Cleveland, The Cleveland Museum of Art) che «sembra abbia il significato di un congedo definitivo. [...] Un pathos da finale chapliniano»⁴⁴. Infine, si ripropone in un altro, ed estremo, autoritratto di spalle a Zianigo, nella scena della *Passeggiata a tre*, dove secondo la critica si assisterebbe alla consapevole e – come al solito – amaramente divertita rappresentazione di un *ménage à trois*, in cui l'anziano pittore mostra di saperla lunga sulla tresca ordita 'alle sue spalle' dalla giovane moglie e dal nipote, e vi contrappone la fedeltà del cane, ignara parodia dei superbi levrieri di Giambattista⁴⁵ (fig. 12).

celebre di Sebastiano Ricci (p. 221, n. 32.V), ma soprattutto, ai fini del nostro discorso, due autoritratti (pp. 268, 293, nn. 39.I, 48.II) a proposito dei quali l'autore del volume commenta: «L'idea della figura ritratta di schiena, che potrebbe essere intesa come la traduzione visiva della derisione 'alle spalle' (cfr. Pavanello, "Tutta la vita", cit. [vedi nota 39]), sembra provenire da un'invenzione di Marco Ricci escogitata per ridicolizzare la mole dello zio Sebastiano, prototipo utilizzato anche da Ghezzi nella caricatura del più anziano bellunese» (p. 293).

41 Cfr. A. Mariuz, in *Tiepolo. Ironia e comico*, cit. (vedi nota 39), p. 32. Molto eloquente anche nell'accostamento a Watteau (p. 49). Ancora con precisione in Mariuz, *Tiepolo*, cit. (vedi nota 3), pp. 94-98.

42 Sull'argomento G. Knox, «Tomo terzo de caricature», in *Tiepolo. Ironia e comico*, cit. (vedi nota 39), pp. 119-122. Per l'unica eccezione, Ivi, pp. 144-145, n. 92.

43 Mariuz, *Tiepolo*, cit. (vedi nota 3), p. 120.

44 Ivi, p. 109.

45 Si tratta della passeggiata all'aperto che raffigura una donna di spalle a braccetto di due uomini, uno anziano egualmente di spalle, che guida il terzetto alzando il bastone da passeggio, e l'altro giovane, che si volta con espressione maliziosa a guardare la donna. I tre sono accompagnati da un magro levrieretto, che li segue con passo stentato. Dall'esame del carteggio tra Canova e il suo agente a Venezia Ferdinando Tonioli, cugino acquisito di Giandomenico con il quale Tonioli aveva ingaggiato complicate trattative per ottenere alcune opere del padre, è emersa la situazione economicamente non florida del vecchio Tiepolo e la strana condizione del suo matrimonio contratto in tarda età con la giovane Margherita Moscheni. Insieme a loro viveva un nipote di Giandomenico, Giambattista Bardese, orfano di madre, povero in canna. Alla morte del pittore, nella primavera del 1804, i nomi di vedova e nipote compaiono nelle lettere di Tonioli dalle quali traspare che i due hanno fretta di sposarsi e che il matrimonio verrà tenuto nascosto per un anno per rispetto

In questo giro di significati, tra autoironia e omissione del soggetto, tra compassione e correttezza, va letta la presenza di un contraddittorio “autoritratto di spalle” nel grande quadro del ciclo troiano. Per l'appunto come uno degli elementi, insieme a quella elettrizzata schiera di carpentieri, che «inietta una tensione capricciosa, gli conferisce un tono quasi *féérique*»⁴⁶ attraverso cui l'autore attualizza e smitizza dall'interno il soggetto aulico, azzoppandone le cadenze esametriche.

Al medesimo scopo concorre anche l'accento comico della posizione del pennello, se è vero che essa ha sovente una sua ragion d'essere nell'ottica degli autoritratti d'artista. Nell'*Apelle e Campaspe* Giambattista Tiepolo/Apelle appunta il pennello sul seno di Cecilia/Campaspe, in un'indicazione che riteniamo di poter leggere come una variante ‘pittoresca’ del gesto della mano appoggiata sul seno nell'*Allegoria dell'amor coniugale* di Tiziano (Parigi, Musée du Louvre), tradizionalmente riferito alla presa di possesso del marito sulla moglie, e interpretato da Jozef Grabski nel contesto dell'unità e purità delle virtù matrimoniali⁴⁷.

Secondo Woods-Marsden una tendenza ricorrente degli artisti che si autoritraggono era quella di accreditarsi primariamente come disegnatori, anziché come pittori o scultori, in ragione della maggiore dignità intellettuale del disegno sulle arti, di cui è fondamento e che da esso procedono⁴⁸. Uno degli stratagemmi visuali con cui l'artista poteva indicare la sua essenza di disegnatore e di intellettuale era quello di apporre il pennello su un punto della raffigurazione che ne indicasse il contorno, la linea di demarcazione tra figura e sfondo. Nel caso del già citato *Autoritratto* di Palma il Giovane, il pennello tocca la spalla di uno dei soldati romani della *Resurrezione* raffigurata

del defunto (cfr. A. Mariuz, *Giandomenico Tiepolo nelle lettere di Ferdinando Tonioli*, in G. Pavanello, *Canova collezionista di Tiepolo*, Monfalcone 1996, pp. 77-83, ried. in Mariuz, *Tiepolo*, cit. [vedi nota 3], pp. 391-396, con l'ipotesi interpretativa del brano affresco che qui si riporta. L'argomento è stato ripreso da M. Favilla, R. Rugolo, *Il colore è luce*, in *Tiepolo. I colori del disegno*, catalogo della mostra [Roma, Musei Capitolini-Palazzo Caffarelli, 3 ottobre 2014-18 gennaio 2015], a cura di G. Marini, M. Favilla, R. Rugolo, Roma 2014, pp. 41-66, in particolare p. 62).

⁴⁶ Tiepolo. *Ironia e comico*, cit. (vedi nota 39), p. 31.

⁴⁷ J. Grabski, “*Mundus Amoris – Amor Mundus*”. *L'allegoria dell'amore di Tiziano nel Museo del Louvre*, “*Artibus et Historiae*”, 2, 1980, pp. 43-61. Per inciso si noti che l'interpretazione di Panofsky da cui quella di Grabski procede (E. Panofsky, *Problems in Titian. Mostly Iconographic*, New York 1969, pp. 127-129) identificava nel dipinto del Louvre un autoritratto allegorico di Tiziano e della defunta moglie Cecilia, omonima della consorte di Tiepolo (sull'argomento anche Rearick, *The Venetian Self-Portrait*, cit. [vedi nota 26], pp. 161-162 nota 37).

⁴⁸ L'opinione e gli esempi sono tratti da Woods-Marsden, *Renaissance Self-Portraiture*, cit. (vedi nota 30), pp. 142, 225-238. Parlante è il caso dell'*Autoritratto* di Baccio Bandinelli (Boston, Isabella Stewart Gardner Museum) in cui l'artista si presenta come autore del disegno a matita rossa dell'*Ercole e Caco*. Lo stesso Tiziano, in un autoritratto descritto da Sansovino nella collezione di Niccolò Renier, presentava se stesso «in atto di disegnare» – forse con intento polemico nell'ambito della contrapposizione tra le tradizioni veneziana e toscana. Sebbene l'originale sia perduto, una composizione che mostra l'artista come disegnatore sopravvive in versioni apocriefe e in una xilografia di Giovanni Britto del 1550, in cui Tiziano regge una tavoletta su cui disegna con uno stilo (Woods-Marsden, *Renaissance Self-Portraiture*, cit. [vedi nota 30], pp. 228-229 nota 13). Per un'interessante versione riferita a Pietro Vecchia oggi a Washington, National Gallery of Art, cfr. Borean, *L'artista e il suo doppio*, cit. (vedi nota 34), p. 68, fig. 7.

sulla tela, per ribadire l'importanza della linea di contorno, associata alla pratica del disegno, sulla mera esecuzione pittorica⁴⁹. Ancora a Venezia, nel Seicento, nel menzionato *Zeusi e le modelle* di David, l'artista è intento a tracciare le linee di profilo dei nudi femminili sulla tela.

Si potrebbe dunque supporre che Giandomenico Tiepolo, appuntando il pennello lungo la curvatura dei possenti glutei del cavallo di Troia, intendesse effettuare una variazione ironica sul *topos* dell'autoaffermazione dell'artista come disegnatore, scegliendo un luogo meno nobile della spalla, ma egualmente deputato a delimitare il profilo del soggetto raffigurato. Ma forse si può tentare di leggere il dettaglio in senso più organico al significato complessivo del dipinto.

Come si è cercato di dimostrare, infatti, Giandomenico con la tela di Hartford porta la riflessione sul ruolo dell'artista in rapporto alla società di cui è membro, e lo fa ritraendosi di spalle, confuso tra i suoi simili, mentre dà gli ultimi tocchi di pennello ai glutei del cavallo di Troia, che la folla si affanna a smuovere e sospingere entro le mura. Come in una pagina di satira sociale, il tema epico è sottoposto a una riscrittura corrosiva, sigillata dall'atto impertinente del pittore che dileggia il simulacro stesso. L'immane e sinistra mole della tradizione iconografica è ora volgarmente apostrofata dal gesto dell'artista: con l'appuntare il pennello su quel dettaglio anatomico del cavallo il pittore dichiara un intento dissacratorio. Quando l'epica assume l'aspetto di una formicolante bramosia collettiva, come una scena di mercato tra i richiami dei piazzisti e il garrire di stracci colorati, il contributo dell'autore è uno scherzo smascheratore.

La funzione della pittura – lo indica la posizione del pennello, ma anche tutta l'arte di Giandomenico – è dunque quella, illuminista, di una rappresentazione critica. Essa svela con ironia le illusioni della società, che non è un principio astratto ma una folla di donne e uomini. Costoro, qui ingannati dal dono dei Danai, altrove – smessi i panni del travestimento letterario – saranno schierati di spalle in abiti contemporanei, attratti come falene dal mondo fittizio della lanterna magica, altra illusione dipinta.

⁴⁹ Woods-Marsden, *Renaissance Self-Portraiture*, cit. (vedi nota 30), p. 238. Un'altra modalità era quella di rappresentarsi con un pennello molto sottile e impugnato come una penna, come nell'*Autoritratto* di Alessandro Allori, 1555 (Firenze, Galleria degli Uffizi), cfr. F. Quiviger, *The Brush in Poetry and Practice. Agnolo Bronzino's "Capitolo del pennello" in Context*, in *Poetry on Art. Renaissance to Romanticism*, a cura di T. Frangenberg, Donington 2003, pp. 101-113, in particolare p. 103.



1. Giandomenico Tiepolo, *I Troiani approntano il cavallo per introdurlo a Ilio*, Hartford, Wadsworth Atheneum Museum of Art



2. Giandomenico Tiepolo, *I Troiani approntano il cavallo per introdurlo a Ilio*, Londra, The National Gallery

Nella pagina a fianco

3. Giandomenico Tiepolo, *L'ingresso del cavallo a Troia*, Londra, The National Gallery

4. Giandomenico Tiepolo, *L'incendio di Troia*, Helsinki, Sinebrychoff Art Museum

5. Scuola di Giulio Romano, *La costruzione del cavallo di Troia*, Mantova, Palazzo Ducale, Sala di Troia





6. Giandomenico Tiepolo, *I Troiani approntano il cavallo per introdurlo a Ilio*, particolare, Hartford, Wadsworth Atheneum Museum of Art

7. Giandomenico Tiepolo, *Studio di pittore di spalle*, San Pietroburgo, Ermitage





8. Jacopo Palma il Giovane, *Autoritratto*, Milano, Pinacoteca di Brera





11. Giambattista Tiepolo, *Apelle ritrae Campaspe*, Montreal, Museum of Fine Arts

12. Giandomenico Tiepolo, *La passeggiata a tre*, Venezia, Ca' Rezzonico

Nella pagina a fianco

9. Ludovico David, *Zeusi e le modelle*, Venezia, Palazzo Albrizzi

10. Pietro Longhi, *Lo studio del pittore*, Venezia, Ca' Rezzonico



L'ARTISTA SATIRICO NELL'EPOS:
GIANDOMENICO TIEPOLO E IL CAVALLO DI TROIA

The artist satirist and the classical Epos: Giandomenico Tiepolo and the Trojan Horse

Rodolfo Maffeis

This study reconsiders a remarkable but overlooked work by Giandomenico Tiepolo, the so-called *Building of the Trojan Horse* in the collections of the Wadsworth Atheneum Museum of Art at Hartford. Starting from a fresh look to the content, the author identifies a slightly different iconography, as well as the presence of an enigmatic self-portrait of the painter seen from the back. The possible precedents in the tradition of the artists' self-portraits in Venice are investigated, and an interpretation is offered in connection with the peculiar satirical themes of Giandomenico's art.