

Giambattista Tiepolo

1696-1996

**Quaderno attivo
ad uso delle scuole medie superiori**

PARTE I

**Presentazione dell'unità modulare di
apprendimento
Introduzione informativa**

a cura di

**Ivo Mattozzi
Rosalia Burzotta
Monica Da Cortà Fumei**

**SKIRA
editore**

Ivo Mattozzi, Rosalia Burzotta Di Blasi,
PRESENTAZIONE
PER GLI INSEGNANTI

Una mediazione didattica fra gli studenti e i dipinti di Giambattista Tiepolo

Giambattista Tiepolo è ammirato in primo luogo per le sue grandiose decorazioni ad affresco. L'itinerario espositivo della mostra del terzo centenario della nascita include alcuni affreschi ma documenta soprattutto l'operosità dell'autore di modelli ad olio, di tele, di pale d'altare esibendo un centinaio di pezzi che danno la possibilità di comprendere sia l'evoluzione dell'arte tiepolesca in cinquant'anni di attività sia le sue peculiarità. Essa è l'occasione eccezionale per vedere riunite opere sparse in molte collezioni, per poterne osservare molte in condizioni privilegiate di illuminazione, di vicinanza, e per poter confrontare opere appartenenti agli stessi cicli pittorici, ormai smembrate.

La mostra è al culmine di alcuni decenni di studi che hanno arricchito il catalogo delle opere attribuite al Tiepolo, e ne hanno messo in evidenza il valore e il significato in rapporto al contesto della civiltà artistica europea del Settecento. Il progetto espositivo corrisponde perciò ad un programma di comunicazione al pubblico dei risultati dei loro studi.

Rispetto alla mostra questo fascicolo didattico deve assolvere la funzione di guida in un percorso di lettura il cui traguardo è la comprensione

dell'opera e della personalità artistica del Tiepolo corrispondente in qualche misura a quella che gli studiosi hanno raggiunto con la loro attività critica. A questo scopo esso è organizzato in modo da svolgere la mediazione didattica fra gli studenti e i dipinti. Essa propone loro procedure di acquisizione delle preconoscenze indispensabili alla analisi e alla contestualizzazione delle opere, procedure di analisi di alcuni dipinti selezionati come campioni delle numerose serie di opere tiepolesche, procedure di valutazione critica sia delle singole opere sia della personalità dell'artista. Tali procedure sono esemplate su quelle che gli storici dell'arte attuano nei loro processi di costruzione dell'intelligenza dei fatti artistici, ma sono facilitate e fortemente disciplinate per tener conto delle incompetenze, delle ignoranze, degli schemi mentali e delle abitudini visive dei ragazzi.

Le operazioni dello storico dell'arte

Che cosa fa uno storico dell'arte? Grazie alla conoscenza della tradizione pittorica e a quella della attività degli artisti contemporanei, grazie all'erudizione, grazie all'esercizio del pensiero visivo egli sa vedere le cose significative di un'opera d'arte: ne sa analizzare la struttura compositiva, l'iconografia, la luce e i colori, le tecniche mediante le quali sono conseguiti certi effetti visivi.

Sulla base delle indagini di tali elementi fattuali, lo studioso sa dare significati a ciascuno di essi e alla loro combinazione nella struttura iconica. Ne sa mettere in rilievo il raccordo con la tradizione e/o

con gli artisti coevi, ne sa mettere in risalto l'originalità all'interno di una serie.

Lo studioso costituisce così i punti di appoggio su cui edificare quella fase interpretativa che consiste nel valutare singoli aspetti dell'attività dell'artista o il suo complesso a partire da schemi di giudizio, di gusto, da riferimenti di teorie estetiche, di convinzioni ideologiche ... Tutta questa attività culmina con l'elaborazione di un discorso critico argomentato su una opera oppure su un gruppo di opere oppure sulla opera complessiva. Insomma per lo storico dell'arte il "vedere" i fatti artistici e l'analizzarli comportano saperli nominare, avere le parole per dire ciò che riescono a vedere e il significato di ciò che vedono: il che consiste nel sapere scrivere descrizioni della struttura compositiva e iconografica, sapere elaborare discorsi per assegnare significati e per proporre valutazioni persuasive in quanto argomentate.

La loro attività ci insegna che non basta guardare per vedere, non basta vedere per dare significato e raggiungere l'intelligenza dell'opera, infine che l'attività percettiva è insignificante se non ha le parole per esprimersi.

Le cose che sanno fare i critici e gli storici dell'arte sono le cose che gli studenti devono imparare a fare in modo leggero compatibilmente con le competenze cognitive in corso di maturazione.

Insegnare a vedere G.B. Tiepolo secondo i modi degli storici dell'arte

Il problema a cui tenta di dare risposta la impostazione didattica dello schedario è quello di

come far passare gli studenti dalla condizione di lettori inesperti dell'arte tiepolesca a quella di lettori dotati di alcune delle competenze necessarie per comprenderla. E' presumibile che essi tenderebbero a identificare l'opera d'arte con lo stato d'animo che essa stimola durante la percezione applicando schemi preconcepi di lettura. Le procedure di lavoro, organizzate dal fascicolo in un processo di conoscenza, mirano, invece, ad educare sia l'occhio sia la mente alla lettura dei fatti figurativi tiepoleschi. Si tratta di far acquisire gli elementi essenziali della preparazione storico-culturale necessaria alla comprensione delle diverse componenti: quella del soggetto, quella iconografica, quella stilistico formale, quella del significato. Poi si tratta di guidare all'esplorazione di alcune opere in modo da far costruire una grammatica della lettura e il riconoscimento degli elementi formali peculiari dell'arte tiepolesca. Infine sulla base delle conoscenze storico-culturali e di quelle stilistico formali si tratta di organizzare una riflessione che metta gli studenti in grado di elaborare la valutazione critica di aspetti dell'arte tiepolesca. Ciò spiega la struttura data al dossier.

Struttura del fascicolo (vedi testo Burzotta)

Riferimenti bibliografici

PRESENTAZIONE AGLI STUDENTI

(immagini e titoli delle opere e scheda *Per cominciare* oppure scheda seguente)

Invito a conoscere Giambattista Tiepolo

Sei invitato a fare la conoscenza critica del pittore Giambattista Tiepolo attraverso la lettura delle opere esposte nella mostra veneziana che ne vuole celebrare il terzo centenario della nascita.

Giambattista Tiepolo nacque, infatti, a Venezia nel 1696 e morì a Madrid nel 1770. La sua attività artistica si espresse in molte centinaia di opere tra bozzetti, affreschi, dipinti, disegni. Oggi Giambattista Tiepolo è considerato dagli studiosi una delle principali personalità della storia dell'arte e per onorarne la memoria e renderne l'opera meglio conosciuta altre mostre sono state organizzate a Würzburg in Germania, negli U.S.A, in Olanda. La mostra che tu visiterai sarà esposta in seguito a New York.

Come procederai nel tuo lavoro?

Potresti aggirarti per la mostra osservando e apprezzando le opere, facendo conto sulla tua sensibilità, sul tuo gusto e sul confronto con altre opere e altri pittori a te noti. Il livello della tua lettura svolta in tal modo sarebbe poco faticoso ma insufficiente, non si trasformerebbe in una esperienza intellettuale e visiva capace di sviluppare la comprensione dei fatti artistici riguardanti Giambattista Tiepolo. Puoi fare una prova con la lettura di alcune sue opere secondo la scheda seguente.

Osserva le riproduzioni di opere di Giambattista. Esse rappresentano un campione della vasta produzione dell'artista. Alcune le troverai alla mostra, altre sono opere non presenti in mostra ma molto importanti. Annota i risultati delle tue osservazioni e impressioni. Discuti con i compagni delle tue osservazioni. Se vuoi, puoi usare la traccia di lavoro seguente

TRACCIA DI LAVORO

1) OSSERVAZIONI (che cosa vedi nei dipinti)

Soggetti: Che tipo di soggetto riesci a riconoscere?

religioso - mitologico - storico - ...

Forme: Le figure

Forme: Lo spazio

Forme: Il chiaroscuro

Forme: La luce

2) IMPRESSIONI VALUTATIVE (come valuti le opere e l'artista)

Quale tra le opere ti piace?

Quale non ti piace?

Ti lasciano indifferenti?

Giambattista Tiepolo ti richiama alla mente altri pittori da te conosciuti?

E' interessante, perché

Non è interessante, perché

Mi piace, perché... Non mi piace, perché

Ti prepari a svolgere uno studio diretto a conoscere e a comprendere meglio l'opera di Tiepolo: a quali domande dovrebbe rispondere il percorso che compirai?

domande

Noi ti proponiamo di fare un lavoro meno spontaneo, più laborioso che può farti guadagnare sia una comprensione più profonda dei caratteri della pittura tiepolesca sia una capacità di lettura di dipinti che potrai esercitare anche su altre opere.

La guida ti farà compiere alcuni dei procedimenti di analisi e di critica degli studiosi e ti farà applicare ad alcune delle opere esposte uno sguardo che deve essere espressione di un pensiero visivo.

Il compenso al tuo lavoro può essere la soddisfazione di conquistare la migliore intelligenza delle opere e del loro autore.

La guida è basata su alcuni degli studi più recenti dell'opera di Giambattista Tiepolo. Specialmente M. GEMIN, F. PEDROCCO, *Giambattista Tiepolo. I dipinti. L'opera completa*, Venezia, 1995, ha costituito il testo di riferimento interpretativo di base. Ad esso vanno riportate le informazioni e le elaborazioni critiche anche quando gli autori non sono espressamente citati.

- A. PALLUCCHINI (a cura di), *G.B. Tiepolo. Opera completa*, Milano, 1968
- M. LEVEY, *Painting in XVIII century Venice*, London, 1959.
- R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del '700*, Venezia-Roma, 1960.
- M. LEVEY, *G.B. Tiepolo. La sua vita, la sua arte*, Milano, 1988
- I saggi di W. BARCHAM, K. CHRISTIANSEN, D. DE GRAZIA, A. MARIUZ, C. WHISTLER, nel catalogo della mostra *G.B. Tiepolo*, Milano, 1996.

IN CLASSE ASPETTI DI UN' ATTIVITÀ D'ARTISTA

Una periodizzazione della vita artistica di Giambattista

La vita di Giambattista Tiepolo si svolse dal 1696 al 1770 e dal 1710 si risolse tutta nella attività artistica. Nel 1719 Giambattista si sposò con Cecilia Guardi sorella dei pittori Giannantonio e Francesco. Da lei ebbe dieci figli. Due di essi, Giandomenico (nato nel 1727) e Lorenzo (nato nel 1736), lavorarono col padre e da lui appresero l'arte della pittura. Oltre che dipingere in molte chiese e in parecchi palazzi veneziani, Giambattista eseguì opere collocate fuori di Venezia. Inoltre viaggiò molto allo scopo di realizzare dipinti di grandi dimensioni per committenti lontani da Venezia. Lavorò nel Trevigiano, a Udine (1726, 1759), a Milano (1730, 1737, 1740), nel Vicentino (1734, 1743-44, 1757-58 e 1760), a Bergamo (1732-33), nel Bresciano (1740), a Würzburg in Germania (1750-53), a Stra nel Padovano (1760-61), a Verona (1761), a Madrid (1762-1770) dove morì.

Per gli storici dell'arte le opere che manifestano la personalità ormai matura dell'artista furono quelle composte dal 1729 circa in poi. Dunque, il periodo precedente al 1729 fu quello della formazione e della ricerca della individualità artistica. Ma i cinquanta anni del periodo maturo possono essere distinti in un periodo di prima maturità dal 1729 al 1737, in un altro in cui l'arte tiepolesca si esprime soprattutto nelle grandi decorazioni ad affresco

(1737-1750) e in un terzo periodo della piena maturità (dal 1750 alla morte). Dell'ultimo periodo fanno parte i grandi affreschi del palazzo del principe-vescovo di Würzburg (1750-53).

Allo scopo di metterti a disposizione le risorse per la comprensione della mostra e delle opere ti proponiamo di acquisire le informazioni sui seguenti temi:

- 1) come si formò la personalità artistica di Giambattista Tiepolo?
- 2) il rapporto tra i committenti e l'artista;
- 3) il processo ideativo e la funzione dei bozzetti;
- 4) le caratteristiche della pittura del Tiepolo nella piena maturità.

Una carta dell'Europa con i luoghi in cui Tiepolo dipinse e con quelli nei quali inviò opere (con date)...

Una carta di Venezia con i luoghi in cui Tiepolo dipinse e in cui collocò sue opere (con la distinzione di quelle in cui si trovano tuttora)

**IN CLASSE
INFORMARSI
ASPETTI DI UN'ATTIVITÀ D'ARTISTA**

Come si formò la personalità artistica di Giambattista?

Orfano di padre, nel 1710, a 14 anni, Giambattista fu affidato come garzone a Gregorio Lazzarini, un pittore molto prestigioso negli ambienti politici e religiosi della Venezia di quegli anni. Le prime opere di Giambattista risalgono al 1715-16 (figure di apostoli nella chiesa dell'Ospedaletto di Venezia). Nel 1717 Giambattista si iscrisse alla corporazione dei pittori come maestro, divenendo indipendente dalla tutela del Lazzarini.

Gli storici dell'arte si sono chiesti attraverso quale processo Giambattista abbia formato il suo stile. Per rispondere hanno studiato gli anni del suo apprendistato e hanno confrontato le sue opere giovanili con quelle del maestro Gregorio Lazzarini e di altri pittori attivi nello stato veneziano per cogliervi le influenze dei pittori più anziani e già affermati e quelle della tradizione artistica viva in Venezia all'inizio del Settecento.

L'apprendista Giambattista per imparare l'arte dovette osservare come lavorava il suo maestro. Gregorio Lazzarini aveva dipinto molto per i palazzi e le ville di famiglie aristocratiche di Venezia e per principi stranieri. Suoi dipinti erano nelle chiese di Venezia. Tra il 1710 ed il 1714 lavorò per i Domenicani nella Chiesa dei santi Giovanni e Paolo a Venezia e vi dipinse la *Strage degli innocenti*. Da Gregorio Lazzarini, Giambattista

imparò come disegnare, come si poteva sviluppare un disegno, uno schizzo in un dipinto, come costruire la prospettiva, come disporre le figure in una composizione e come si dovevano scegliere i colori per fare gli sfondi e mettere in risalto i personaggi.

Ma Giambattista dovette osservare anche gran parte degli artisti che a Venezia lavoravano per organizzazioni religiose e per famiglie aristocratiche.

Sono artisti che i manuali scolastici di storia dell'arte attuali forse neppure menzionano e che tu non conosci. Ma essi hanno contribuito a fare la civiltà artistica veneziana e italiana del Settecento e con loro Giambattista fu in concorrenza per accaparrarsi il gradimento dei committenti. Della loro opera egli tenne conto e da loro imparò e riprese alcuni elementi formali significativi. Perciò è importante tenerne conto quando si studia Tiepolo.

G.B. Tiepolo, “i tenebrosi” e “i chiari”

A Venezia dopo il 1710 erano operosi oltre a Gregorio Lazzarini anche Federico Bencovich, Giambattista Piazzetta, Luigi Dorigny, Antonio Bellucci, Antonio Molinari, Nicolò Bambini (nella chiesa degli Scalzi), Paolo Pagani, Giovanni Segala e Antonio Balestra. Inoltre nel 1718 ritornò a lavorare a Venezia Sebastiano Ricci. e nel 1721-22 Gian Antonio Pellegrini dipinse ancora per committenti veneziani e padovani.

Sono nomi forse ignoti e ai quali non riesci ad associare nessuna immagine, ma il loro numero ci

dice che il giovane Giambattista si inseriva in un paesaggio folto di artisti che avevano avuto la capacità di affermarsi, di formare il gusto dei committenti e di conformarsi ad esso.

A Giambattista toccava di segnalarsi ai committenti imparando dagli artisti già prestigiosi e affermando una distinta personalità. Perciò le sue opere giovanili portano i segni della sua ricerca. Riuscirai a capire alcuni tratti dell'opera giovanile di Giambattista se tieni conto che tali pittori erano individuabili e distinti in due categorie per la caratteristica dei colori preferiti. Alcuni erano detti "i tenebrosi", altri erano detti "i chiari". Al gruppo dei "tenebrosi" appartenevano Giambattista Piazzetta e Federico Bencovich perché preferivano dipingere con colori densi e ombre profonde adatti a conferire drammaticità alle scene religiose. "Chiari" erano definiti, invece, Sebastiano Ricci, Gian Antonio Pellegrini, Luigi Dorigny, Nicolò Bambini e Antonio Bellucci perché usavano colori chiari e luminosi che si prestavano meglio per le scene allegoriche e mitologiche con le quali decoravano palazzi e ville aristocratiche. Infine Giambattista poteva osservare le opere dipinte dai grandi pittori della tradizione artistica veneziana e studiare come avevano lavorato osservandone le opere presenti nelle chiese e nei palazzi pubblici e privati di Venezia. Anzi egli riprodusse in disegno 4 opere di artisti veneziani del tardo '500 (F. Bassano, G. Salviati, Tintoretto) per l'edizione di incisioni a stampa *Il gran teatro delle pitture e prospettive di Venezia*.

Che cosa apprese da tutti questi maestri? Proviamo a tirare le somme.

Da Piazzetta e da Bencovich apprese a trattare i soggetti religiosi con forza drammatica grazie all'uso di toni scuri e di un forte chiaroscuro che dà plasticità alle figure mettendole in risalto sul buio dello sfondo. Da Sebastiano Ricci e dal Pellegrini imparò, invece, a usare colori chiari e luminosi. Dal primo imparò anche a costruire i corpi in punta di pennello.

Dal Bambini e dal Dorigny apprese a trattare la prospettiva di sottinsù e i grappoli di corpi librati in aria..

L'incarico di preparare disegni per le incisioni gli richiese l'esercizio della vista e del disegno sullo stile di pittori manieristi e così imparò a dare ai corpi pose dinamiche e talora sinuose.

G.B. Tiepolo e Paolo Veronese

Ma l'esempio che influenzò maggiormente Giambattista fu quello dell'arte di Paolo Veronese, il pittore che nel corso del '500 aveva dipinto per palazzo Ducale, per la Libreria di s. Marco e per alcune chiese veneziane.

Da Veronese apprese a collocare le figure in rapporto con architetture classiche - colonne, archi, logge, - che hanno la funzione di creare l'ambiente che nobilita il racconto. Di Veronese lo colpirono anche le scene animate da personaggi bizzarramente vestiti all'orientale e di dame impreziosite di gioielli e di perle. Infine al modo del Veronese imparò ad organizzare lo spazio scenico in più piani e soprattutto a riempirlo di una luce

ambientale ottenuta mediante un sistema di accostamenti cromatici. Ad es., il Veronese "illuminava un azzurro ponendovi accanto un rosa-lilla, dalle venature viola che riprendessero quelle dell'azzurro". In tal modo l'azzurro "assumeva valore d'ombra pur conservando il suo timbro purissimo". Altro es., un effetto di luce e di ombra era ottenuto anche accostando il giallo acido a un giallo arancio, oppure il giallo caldo e dorato al verde oliva. Sicché la luce e l'ombra non erano costruite col chiaroscuro ma con la relazione di colori che si esaltano reciprocamente e creano un risultato di massima luminosità. (M. PIAI, "Il Veronese revival" nella pittura veneziana del Settecento, in "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti. 1974-75, pp. 301-302)

La ripresa di alcuni motivi del Veronese è talmente evidente che i contemporanei avevano l'impressione che Giambattista fosse "Veronese redivivo". Ma in effetti Giambattista non copiò Veronese, perché piegò tutti gli elementi adottati al suo personale modo di rappresentazione visiva. Le opere in cui la lezione del Veronese appare assimilata sono quelle dipinte nella seconda metà degli anni venti a Venezia, a Udine, a Milano.

IN CLASSE

ASPETTI DI UN'ATTIVITÀ D'ARTISTA

I committenti e i generi pittorici

Un artista può eseguire opere assecondando solo il suo gusto, il suo genio, la sua ispirazione. In piena autonomia allora egli può decidere soggetti, forme, dimensioni delle sue creazioni (è il caso di Tiepolo disegnatore). Poi può esporre le opere ed attendere che qualcuno voglia acquistarle. Ma un artista può ricevere la commissione per un'opera nuova, ancora da concepire, da parte di un "committente". Il rapporto con i committenti fu la condizione tipica dei pittori al tempo di Tiepolo. A volte il committente richiedeva numerose opere che parecchi artisti erano invitati contemporaneamente ad eseguire per lui. Ad es. il patrizio Andrea Stazio morto nel 1722 per testamento volle che nella chiesa di s. Stae di Venezia venissero dipinti dodici tele dedicate a scene della vita degli apostoli. Le tele vennero dipinte dai maggiori pittori veneti viventi allora (Piazzetta, Pellegrini, Sebastiano Ricci, Lazzarini, Uberti, Bambini, Pittoni, Balestra, Manaigo, Mariotti, e Angelo Trevisani). Anche Giambattista fu incaricato di rappresentare il *Il martirio di s. Bartolomeo*.

Altre volte il committente bandiva una gara tra gli artisti e sulla base dei bozzetti presentati da loro ne sceglieva uno. Ad es. nel 1723 il priore del convento domenicano dei ss. Giovanni e Paolo dava facoltà ai confratelli di poter scegliere un pittore per dipingere il soffitto della chiesa di s. Domenico da poco costruita. C'erano diversi pittori che si erano offerti di fare l'opera. Giambattista presentò il bozzetto *Gloria di s. Domenico*, ma gli fu preferito quello di Piazzetta. Infine c'erano

committenti che incaricavano direttamente un artista che avevano già individuato come preferibile per lo stile e il modo di lavorare. In questi casi il soggetto, le dimensioni, il luogo di destinazione dell'opera erano indicati dal "committente". All'artista toccava di interpretare la commissione e di realizzarla secondo le sue capacità, il suo genio, le sue risorse tecniche... Ma il committente si riservava il diritto di approvare o disapprovare e di proporre modifiche alle idee dell'artista. A questo scopo c'era bisogno che l'artista presentasse un bozzetto, cioè un dipinto che desse l'idea di ciò che l'artista aveva in mente di realizzare. Esso era di dimensioni minori dell'opera commissionata ed era realizzato rapidamente. Anche Giambattista dovette produrre molti bozzetti parecchi dei quali sono in mostra. Il confronto tra bozzetto e opera consente di osservare le differenze e le costanti tra momento della ideazione e momento della realizzazione e di seguire il percorso creativo che Giambattista realizzò.

Perché Giambattista riuscì a produrre opere tanto numerose e tra esse tante di grandi dimensioni? Perché si verificò un incontro tra ciò che la sua personalità creativa sapeva produrre e ciò che richiedeva il gusto di coloro che potevano permettersi di pagare un artista al quale davano la commissione per la composizione di un'opera d'arte. Il gusto dei committenti è, dunque, un altro elemento importante per capire aspetti dell'arte tiepolesca. Chi erano i committenti nel Settecento e che cosa desideravano dagli artisti di cui si

assicuravano le prestazioni? I committenti di Giambattista Tiepolo appartengono a ricche famiglie aristocratiche che desiderano magnificare la loro scalata sociale e il prestigio raggiunto ora con le forme durevoli dell'affresco all'interno di palazzi e di ville fatti costruire da poco (come fecero i Baglioni nella villa di Massanzago), ora con cicli di pitture su tele (come fecero i Dolfin nel palazzo veneziano a s. Pantalon). A volte le famiglie nobili gli chiesero di celebrare le nozze di figli come il conte Carlo Archinto di Milano oppure i Clerici di Milano o i Rezzonico di Venezia.

Ma le committenze provennero anche dalle chiese parrocchiali di Venezia e dagli ordini religiosi che chiedevano rappresentazioni devote. Altri committenti furono principi tedeschi e infine il re di Spagna che gli chiesero sia affreschi capaci di rappresentare le loro glorie sia tele adatte ad esprimere la devozione. Committenti del Tiepolo furono anche ricchi borghesi come i due farmacisti che vollero da lui - agli inizi degli anni venti - la *Madonna del Carmelo e Santi* per una cappella laterale della Chiesa di Sant'Aponal (Venezia) e la *Crocifissione* collocata a San Martino di Burano

Le preferenze dei committenti hanno determinato nel catalogo tiepolesco la presenza di tante opere classificabili secondo i soggetti rappresentati in cinque grandi categorie: a) opere di soggetto religioso; b) opere di soggetto mitologico; c) opere di soggetto storico; d) opere di soggetto allegorico (ad es. Nobiltà e Virtù...); e) opere di soggetto letterario (scene ispirate ai poemi di T. Tasso, di Omero, di Virgilio, di L. Ariosto).

Dipingere per "i signori nobili e ricchi" e per enti religiosi

Il rapporto con i committenti era ben chiaro a Giambattista ed egli manifestò la sua consapevolezza in una dichiarazione del 1762, prima di partire per la Spagna:

".... li Pittori devono procurare di riuscire nelle opere grandi, cioè in quelle che possono piacere alli Signori nobili e Ricchi, perché questi fanno la fortuna de' Professori (cioè degli artisti), e non già l'altra gente, la quale non può comprare quadri di molto valore. Quindi è che la mente del Pittore deve sempre tendere al Sublime, all'Eroico, alla Perfezione..."

Come si potevano rappresentare visivamente le idee di sublime, di eroico, di perfezione? Dipingendo soggetti che potessero assumere un significato allegorico. A fornire i soggetti adatti c'erano nella cultura di quel tempo i racconti mitologici, quelli storici, specie di storia romana, e quelli letterari. Ad es. nei primi anni venti la famiglia Zenobio volle che Giambattista decorasse una sala del palazzo veneziano, completato da pochi anni. Allo scopo di glorificare la loro recente aggregazione alla nobiltà furono scelti episodi della storia di Zenobia, regina di Palmira. Mentre la famiglia Sandi, legata alla professione avvocatessa, fu glorificata col ricorso alla mitologia nell'affresco di un soffitto dove al centro della composizione sono dipinti Minerva, dea della Sapienza, e Mercurio, dio dell'Eloquenza, attorno ai quali sono disposti quattro episodi

mitologici: *Orfeo guida Euridice fuori dall'Ade, Ercole Gallico incatenato con la sua lingua Cercope, Bellerofonte montato su Pegaso uccide la Chimera, Anfione, col potere della musica, fa sì che le mura di Tebe si costruiscano da sole.* L'insieme delle scene celebrano *il potere dell'Eloquenza.* Ma nello stesso salone Giambattista dipinse anche un quadro ad olio con la scena di Ulisse che scopre Achille nascosto tra le fanciulle di Diomede.

Altre volte Tiepolo ricorre al repertorio di figure allegoriche che si trovava codificato nel libro di Cesare Ripa, *Iconologia.*, pubblicato per la prima volta con illustrazioni nel 1603. Ad es., il programma figurativo per la villa Loschi è basato interamente su quella enciclopedia delle immagini allegoriche.

La scelta puntuale dei soggetti non dipendeva quasi mai dall'artista. Erano i poeti o gli eruditi che davano l'indicazione dei temi allegorici da dipingere in lode del signore e della sua casata. A Giambattista non restava che l'elaborazione visiva dei contenuti indicati. Ad es. Tiepolo dipinse a fresco molte volte *Virtù e Nobiltà* che sconfiggono quanto di negativo e di detestabile si annida nella vita associata o nella vita individuale: *Vizio, inganno, invidia, sedizione...* Con le decorazioni che corrispondevano ai programmi di glorificazione dei suoi committenti, Tiepolo si specializzò come cantore della classe aristocratica.

INFORMARSI ASPETTI DI UN'ATTIVITÀ D'ARTISTA

Il processo ideativo e la bottega

Nella mostra potrai vedere molti bozzetti o modelli che Giambattista eseguì in preparazione delle opere che gli erano commissionate. Si tratta a volte di modelli di opere ormai distrutte, a volte di opere non presenti nella mostra. Ma in molti casi i bozzetti si affiancano alle opere finali, sicché è possibile confrontarli e comprendere le fasi del processo ideativo del pittore.

Giambattista passava dai rapidi disegni preliminari a penna e inchiostro con lavature per lo studio delle figure e dei gruppi di figure ai modelli (o bozzetti o schizzi ad olio) e poi agli altri ulteriori disegni dei particolari (a volte a gessetto su carta azzurra) e, nel caso degli affreschi, a cartoni a scala naturale che portavano all'opera finita. Nella trafila creativa centrale era il posto dei bozzetti.

La funzione dei bozzetti

Se si tiene conto del rapporto tra artista e committente e della esigenza di entrambi di poter valutare l'opera prima della realizzazione nelle sue dimensioni reali si capisce la importante funzione che ebbero i bozzetti o modelli nel processo creativo di Giambattista Tiepolo. Essi, oltre che come promemoria per i cartoni degli affreschi, servivano per dialogare col committente a fargli vedere che le figure richieste c'erano tutte e a mostrargli come e dove erano disposte. Ad es., per

il conte Gian Francesco Gambarini aveva commissionato per la confraternita del Santissimo Sacramento di Verolanuova nel Bresciano due tele alte dieci metri da collocare nella parrocchiale, Giambattista preparò due bozzetti a Venezia. Le loro forme più basse e larghe dimostrarono che egli aveva travisato le dimensioni reali. Perciò il committente pretese che il pittore si trasferisse a Verolanuova ad eseguire i dipinti.

Quando il progetto di un'opera e poi il bozzetto non risultava soddisfacente, il Tiepolo ne approntava un altro. Sicché molte volte i modelli intermedi diventavano due o più. E' il caso dell'affresco per il soffitto degli Scalzi con il *Trasporto della s. Casa di Loreto* che conta due bozzetti preparatori o della tela dedicata ai due santi titolari della chiesa padovana dei santi Massimo e Osvaldo per la quale la critica ha rintracciato una vera e propria costellazione di modelli che dimostrano cambiamenti radicali della prima idea.

Per la pala d'altare raffigurante *San Patrizio* per i canonici del Laterano a s. Giovanni in Verdara a Padova non gli fu facile trovare il modo di trasmettere la santità della figura raramente rappresentata. Eseguì dunque esperimenti, un consistente gruppo di disegni a penna e inchiostro, di possibili composizioni raffiguranti il santo che risanava un giovane che predicava o che esorcizzava un demone, prima d'inventare una splendida immagine compatta che compendia tutti questi concetti. (Whistler)

Ma qual è il rapporto tra modelli e opere finali?

In alcuni casi sono sensibili le differenze tra bozzetti preparatori e realizzazioni. Nella proiezione in grande Giambattista poteva cambiare anche radicalmente le forme delle figure, oppure poteva aggiungerne altre o ometterne.

A volte - come a Bergamo nel 1733 - ci fu una quasi perfetta identità figurativa tra modelli e affreschi, senza quelle variazioni, anche assai importanti, che dobbiamo registrare tra progetto e opera finita quando il pittore aveva più tempo a disposizione. A volte il bozzetto appare più fresco e spontaneo dell'opera finita che risulta un po' rigida a causa dell'intervento di Giandomenico (*Visione di S. Anna...*).

Per *l'Apoteosi di Enea* nella sala della Guardia di Madrid furono preparati due bozzetti. Il primo, bellissimo ma poco adatto a essere tradotto in affresco dato il suo eccessivo affollamento, venne rifiutato. Il secondo assai più arioso e con ritmi più dilatati, è molto vicino alla versione finale.

Anche per l'altro affresco madrileno *l'Apoteosi della monarchia spagnola*, furono preparati due bozzetti: Nel realizzarli in grande Tiepolo tenne conto un po' dell'uno e un po' dell'altro, estraendone i tasselli migliori.

Il valore dei bozzetti

I bozzetti, dunque, nella maggior parte dei casi rappresentano la fase generativa della immaginazione e Giambattista riuscì a raggiungere nella loro esecuzione livelli espressivi

molto alti. Nell'eseguirli egli adottò un ritmo serrato nelle pennellate in modo da passare rapidamente dalla formulazione mentale della idea iconica alla sua fissazione sul supporto. Ma schizzare per tratti nervosi corrispondeva alla disposizione psicologica del Tiepolo e perciò grazie a tale tecnica egli ha prodotto bozzetti di grande pregio artistico. Perciò molti bozzetti sono autentiche opere finite ricercatissime dai collezionisti. Ad es., lo schizzo ad olio del *Banchetto di Cleopatra* servì come modello per il grande dipinto destinato ad Augusto di Sassonia, ma esso si presenta così ben rifinito da non poter essere considerato come uno schizzo. Per tali caratteristiche i bozzetti hanno suscitato ammirazione più dei grandi affreschi in molti critici e storici dell'arte.

La bottega

Il prestigio e la fama di Giambattista Tiepolo furono crescenti man mano che egli realizzava opere di gusto dei committenti e che maturava la propria personalità. Aumentò perciò il numero dei committenti che volevano suoi dipinti. Tiepolo assunse uno dopo l'altro incarichi di vasto respiro provenienti da patroni che si conoscevano tra loro e che si passavano parola circa la sua straordinaria abilità e il suo senso altissimo della serietà professionale.

Durante gli anni quaranta il ritmo lavorativo fu incalzante. Fu quello il periodo in cui egli associò al suo lavoro il figlio Giandomenico e organizzò la

“bottega” con la quale poté affrontare le opere più impegnative degli anni seguenti.

A Würzburg egli si recò con i due figli Giandomenico e Lorenzo e lì le opere invernali diventarono laboratori per insegnare loro i segreti dell'arte. Mandati di pagamento provano, infatti, che larga fu la partecipazione di Giandomenico per le sovrapposte della *Kaisersaal (Sala reale)* e sono ragionevoli le ipotesi della sua collaborazione anche alle tele di soggetto storico.

Al ritorno a Venezia divenne maggiore la parte di Giandomenico nelle realizzazioni alle quali Giambattista lo associò. Anzi per la tela *Il miracolo del piede risanato* di Mirano, abbiamo un caso estremo di divisione del lavoro nell'ambito della bottega: il padre concepì la composizione e ne eseguì il bozzetto preparatorio mentre l'esecuzione finale fu di Giandomenico. Però anche il bozzetto è di Giambattista è considerato rigido nella figura del miracolato. Nelle opere realizzate negli ultimi venti anni è necessario per i critici saper riconoscere gli interventi di Giandomenico e di Lorenzo e di altri allievi.

La collaborazione con Gerolamo Mengozzi detto Colonna, sceneggiatore e quadraturista

Il successo degli affreschi del Tiepolo dipendeva non poco dall'architettura a cui erano destinati e alla finta architettura che spesso li circondava.. Egli dovette avvalersi della collaborazione di artisti che si erano specializzati nel dipingere ambientazioni decorative e architettoniche entro cui Tiepolo collocava le scene affrescate. Tra di

essi il ferrarese Gerolamo Mengozzi detto il Colonna fu il collaboratore col quale l'intesa artistica ebbe la massima riuscita. Quale fosse il modo della collaborazione possiamo apprenderlo dal caso della chiesa carmelitana degli Scalzi di Venezia. Tiepolo progettò il suo affresco prima di rivolgersi al Mengozzi Colonna e chiedergli di studiare l'ambiente architettonico. Egli poi rimaneggiò il disegno che aveva già elaborato in due modelli per adattarlo al campo pittorico condizionato dalla struttura del Colonna. A volte questa revisione dovette assumere la forma di un disegno anziché di uno schizzo a olio e in un caso raro siamo effettivamente in grado di seguire i cambiamenti introdotti per adattare l'ambientazione prospettica di un progetto non documentato (K. Christiansen).

Nel salone di Palazzo Labia (a Venezia) il Mengozzi creò per il Tiepolo, che doveva dipingere gli episodi di Cleopatra e Antonio, una struttura architettonica interamente illusionistica sfruttando le porte e le finestre già presenti. Ad es., nella scena del banchetto “la complessità dello spazio è suggerita in modo trionfale: dei gradini traversanti la facciata, conducono verso una terrazza semicircolare dove si tiene il vero banchetto. Questa superficie è circondata, ma non chiusa, da una doppia fila di colonne che sostengono la galleria dove suonano dei musicisti; più lontano distaccati su un cielo blu si elevano il frontone di un tempio e il profilo di un obelisco puntuto. L'occhio percorre rapidamente l'architettura impostata da Mengozzi Colonna, è presto condotto

verso la scena del banchetto mediante degli effetti visivi come quello del nano che sale faticosamente i finti gradini, e s'arresta in seguito alla base dell'obelisco, dove appare la mano di Cleopatra che tiene la perla." (Levey)

Quanto fossero importanti le invenzioni quadraturiste di Mengozzi Colonna per valorizzare gli ariosi affreschi del Tiepolo, si può capire se si confrontano i loro effetti con quelli del pesante soffitto dorato di Villa Pisani a Stra, opera di un altro quadraturista, il milanese Pietro Visconti, che finisce per soffocare la pittura di Tiepolo.

**IN CLASSE
INFORMARSI
ASPETTI DI UN'ATTIVITÀ D'ARTISTA**

Le caratteristiche della pittura di Giambattista Tiepolo

Gli studiosi hanno messo in rilievo gli elementi compositivi e formali che rendono i dipinti di Giambattista Tiepolo originali e importanti nella storia dell'arte europea. Se vuoi apprezzare e valutare con adeguata intelligenza le opere in mostra ti conviene sapere quali sono le peculiarità da valorizzare, capirne i rapporti con la cultura del tempo e prepararti a riconoscerle nelle opere che osserverai in modo da comprenderne il valore.

I soggetti e l'iconografia

“Desideroso di piacere ai suoi clienti regali, ecclesiastici e aristocratici e preoccupato che gli interni delle loro ville e palazzi rispecchiassero gli alti ideali che essi abbracciavano pubblicamente, egli riempì numerosi saloni e sale di narrazioni e di allegorie che rispecchiavano le ambizioni politiche dei suoi committenti, le loro aspirazioni culturali e i loro sogni personali.” (W. Barcham). Perciò tre erano i temi principali che interessavano il Tiepolo: a) la virtù e l'onore che portano alla vittoria (sull'arroganza, sulla presunzione, sull'ignoranza...); b) una decisione rapida e un'azione intrepida; c) storie d'amore e di passione. Talvolta essi sono combinati e si valorizzano l'uno con l'altro.

Con la pittura Giambattista cercò di esaltare le virtù del patriottismo, le virtù civiche, le virtù private come la generosità. Esaltò sacrifici e atti eroici di patrioti (Coriolano, Cincinnato, Muzio Scevola...), onorò la perdita e il sacrificio di sé. Anche molte scene di martirio cristiano elogiano il sacrificio eroico di sé.

Egli dipinse anche alcune delle più affascinanti immagini di amore profondo e desiderio sensuale che siano state create nel corso del suo secolo.

Infine, devoto egli stesso, dovette dipingere molti soggetti religiosi. Molti di tali soggetti erano tradizionali e molto rappresentati, altri erano relativi a culti nuovi o non familiari. La capacità di dipingere soggetti religiosi insoliti fu messa alla prova già all'inizio della sua carriera (alla fine del 1721), con l'importante incarico di dipingere la *Madonna del Carmelo* per la parete di sinistra della cappella del Carmine a S. Aponal. a Venezia. I soggetti erano dunque suggeriti dai committenti. Le figurazioni allegoriche erano ispirate dal catalogo del Ripa. A Giambattista toccava, però, l'onere di elaborare visivamente i contenuti e i concetti suggeriti dai committenti e dal Ripa. Ciò doveva fare cercando un modo originale di rappresentarli. Vediamo con quali mezzi riuscì ad affermare la sua originalità di fantasia.

Le rappresentazioni allegoriche

Egli riuscì a scompaginare anche le rappresentazioni delle figure allegoriche che il Ripa rigidamente prescriveva di rendere riconoscibili grazie ad alcuni oggetti che

funzionavano da segni di identificazione (gli “attributi”). Il Tiepolo ripeté molte volte tali soggetti e riuscì a introdurre varianti capaci di rendere meno stucchevole la rappresentazione. Combinò a suo modo le allegorie, distribuì gli attributi a putti, omise oggetti simbolici o ne aggiunse, nel tentativo di rendere il fatto più quotidiano. Ad es., Giambattista raffigura le virtù come donne vestite di broccati bellissimi e intente in conversazioni celesti. Grazie a tali scelte figurative le allegorie diventano volontà personificate che interagiscono dando luogo ad un intreccio narrativo.

Altro esempio è nell'*Apoteosi dell'ammiraglio Vettor Pisani* per palazzo Pisani Moretta. Lì il Tiepolo affidò a zefiri e putti, sistemati lateralmente, gli attributi altrimenti troppo ingombranti per le figure mitico-allegoriche centrali. Ottenne così il risultato di rendere le scene più naturali.

Le scene mitologiche e storiche

Ma la fantasia narrativa del Tiepolo si rivelò inimitabile soprattutto nella rappresentazione delle grandi allegorie mitologiche e delle scene storiche. Anch'esse sono caratterizzate da immagini vicine alla quotidianità e da un nuovo sistema di raccontare. Ad es., nel 1740 a Milano, negli affreschi di palazzo Clerici, Tiepolo organizzò per la prima volta quella rappresentazione apollinea che adoperò molte volte quando dovette celebrare la gloria dei suoi committenti. Elemento centrale del piano iconografico era l'esaltazione della gloria

rappresentata mediante il carro del Sole trainato da 4 cavalli guidati da Apollo, ad esso si univa il corteggio di divinità e di episodi mitologici; mentre attorno, lungo il perimetro della volta, si disponevano deferenti le allegorie dei 4 continenti allora conosciuti.

La personificazione allegorica dei continenti poteva essere ispirata dal Ripa. Però, il mondo iconografico di Ripa di solito era costruito per allegorie isolate, mentre Tiepolo lo ricomponeva secondo un ordine diverso in una narrazione nella quale combinava anche parti di relazioni di viaggiatori ed elementi della sua esperienza quotidiana. Ne risulta un universo nel quale si fondono realtà e rappresentazione metaforica.

Altre volte è l'inserzione di elementi figurativi stravaganti che dà il tono del racconto. Ad es., a Verolanuova nel 1740 *La raccolta della manna* fu dipinta come una chiassosa festa popolare, mentre *Il sacrificio di Melchisedech* fu rappresentato come una parata militare: in entrambe le scene il Tiepolo inserì episodi inediti e figure stravaganti da ammirare come curiosità a sé stanti. “Emerge insomma una caleidoscopica vena narrativa, un gusto incontenibile per la divagazione fantasiosa, mirata più a suscitare sorpresa e meraviglia che devozione.” (Gemin) Invece nel ciclo della *Gerusalemme Liberata* (forse palazzo Dolfin Manin) le 4 tele sono collocate in paesaggi arcadici un po' stranianti che il poema eroico di per sé non autorizzerebbe.

La presenza di personaggi esotici

Gli effetti narrativi originali nei dipinti sacri e profani sono conseguiti anche mediante la raffigurazione di personaggi orientaleggianti. L'uso di un costume esotico serviva ora per introdurre un elemento di festosità o di stranezza ora semplicemente per aggiungere un'altra dimensione alla storia. La preferenza dimostrata per l'abbigliamento orientale aveva sì una lunga storia nella pittura veneziana, ma compiacceva anche il gusto settecentesco affascinato da tutto ciò che era straniero. Inoltre l'evidente interesse per il costume elaborato, spesso fantastico, era legato alle abitudini del teatro in cui i protagonisti tratti dalla storia o dalla mitologia erano in genere abbigliati in modo stravagante anziché con abiti che ricordassero, sia pur lontanamente, l'antica Grecia o Roma. Grazie a tali costumi il Tiepolo trasferiva l'avvenimento rappresentato dal corretto periodo storico al tempo mitico del palcoscenico. Alle suggestioni delle rappresentazioni teatrali, e dell'opera lirica in particolare, sono da collegare, oltre che l'interesse per i costumi bizzarri, la rappresentazione di gruppi simili a cori di spettatori che bilanciano l'azione dei protagonisti.

L'ironia e l'arguzia

L'inserimento di elementi della vita quotidiana e di figure bizzarre ed esotiche entro scene mitologiche o religiose otteneva effetti ora ironici ora arguti e umoristici. Le intenzioni ironiche sono riconoscibili, ad esempio, ne *Il ratto d'Europa* e nell'*Alessandro e Campaspe*, quelle umoristiche

nella *Danae* dove sono espresse in un battibecco tra il cucciolo e l'aquila di Giove, nella manciata di monete invece della pioggia d'oro, nella raffigurazione della mezzana che attende la caduta delle monete. Nella *Morte di Giacinto* (cat. 00) il gesto di lamento di Apollo sul suo compagno morto è bilanciato da una statua di marmo raffigurante un fauno irridente e da un gruppo di figure esotiche. La loro presenza fa della storia di Ovidio una messa in scena ironica.

Anche in un'opera di soggetto biblico quale il *Ritrovamento di Mosé* le figure abbigliate esoticamente sono una parodia dell'opulenza e della raffinatezza del Veronese, "mentre l'approccio cerimonioso dell'artista cinquecentesco al soggetto è argutamente satireggiato dall'inserimento di un Mosé infante fin troppo vero, con la faccia contorta in un ululato inconsolabile. Il dipinto afferma al contempo la propria padronanza di un idioma passato e si fa elegantemente beffe dell'infatuazione settecentesca per l'opera del Veronese e per la stessa emergente reputazione del Tiepolo come il nuovo Veronese". (K Christiansen)

Persino nella *Crocifissione* di Burano - la cui composizione è chiaramente ispirata alla drammatica tela del Tintoretto nella Scuola grande di s. Rocco - il Tiepolo crea un senso di disagio con l'inclusione, sullo sfondo, di figure spettrali che osservano quanto avviene con atteggiamento distaccato, e raffigurando, in primo piano, in un romano panciuto vestito con un assurdo abito a strisce che nulla ha a che fare con il periodo

storico una di quelle figure oscuramente comiche che ricorrono in tutta la sua opera.

Con gli accorgimenti ispirati dalla ironia o dall'arguzia Giambattista otteneva l'effetto di rendere il racconto credibile e vitale.

Soggetti religiosi

Nella rappresentazione dei soggetti religiosi, che Giambattista dipinse numerosissimi dall'inizio alla fine della sua attività, si possono mettere in evidenza tre aspetti tipicamente tiepoleschi:

- la presenza del grande angelo librato nell'aria ad ali spiegate (ma le figure alate sono presenze caratterizzanti anche i grandi affreschi allegorici e mitologici);
- il volto dei santi nel quale l'estasi e il martirio si esprimono, fin dagli anni quaranta, con espressioni patetiche, con occhi estrofflessi, incarnato pallido e bocca piegata a sofferenza;
- "l'essenzialità compositiva e cromatica fatta di fermi contrasti di colore, di rare figure plasticamente sbalzate entro ambienti disadorni e semplificati".

La tecnica dell'affresco

Nella pittura a fresco i colori, ottenuti mescolando terre ed acqua, vengono applicati sull'intonaco fresco e ancora umido. La calce dell'intonaco combinandosi con i gas carboniosi dell'acqua si trasforma in carbonato di calcio divenendo una superficie compatta che chiude in sé il colore. L'umidità è il peggiore nemico

dell'affresco perché se penetra nel muro provoca lo sbriciolamento dell'intonaco e della pittura. Sul muro destinato all'affresco viene applicato un primo intonaco detto *arriccio* o *arricciato*. Sull'arriccio viene steso l'intonaco destinato a ricevere il colore. Esso è chiamato *tonachino*. Il tonachino è di solito composto di sabbia fine, polvere di marmo e calce in parti quasi uguali e viene applicato sull'arriccio che deve rimanere umido per tutta la fase della coloritura. Per questo motivo esso viene steso solo sulla superficie destinata ad essere dipinta nel corso della giornata. Al tempo del Tiepolo il disegno veniva riprodotto sul tonachino mediante un cartone, che era un disegno preparatorio - delle stesse dimensioni del dipinto da eseguire - tracciato con carboncino o gessetto su carta spessa. La sezione da dipingere nella giornata veniva appoggiata sul tonachino. Le linee del disegno venivano incise con uno stiletto o bucherellate e poi sparse di polvere di carbone che lasciava sull'intonaco la traccia del disegno. I colori naturali venivano macinati a lungo con acqua e poi stese con setole morbide sul tonachino.

"E' negli affreschi, dove la pittura deve essere applicata direttamente sulla superficie umida, e dove i ritocchi sono praticamente impossibili che la sicurezza di mano del Tiepolo, le sue qualità istintive di disegnatore s'esprimono meglio. Negli affreschi come nei suoi disegni, Tiepolo utilizza un fondo dai colori leggeri per suggerire lo spazio e la luce; questo fondo brilla attraverso le ondate successive di colore e inonda d'aria fluida la composizione intera." (Levey)

L'organizzazione spaziale

Il piacere estetico che provocano i grandi affreschi di Giambattista è dovuto alla sua abilità di organizzazione spaziale che teneva conto sia delle caratteristiche dei luoghi sia delle fonti di luce da cui erano illuminati. Inoltre Giambattista organizzava lo spazio in modo da governare il processo percettivo degli spettatori. Negli affreschi sulle pareti il rapporto tra figure e paesaggio o tra figure e architetture recupera il senso monumentale delle ambientazioni di Paolo Veronese e crea un senso di teatralità. Così ad es., negli affreschi che hanno come protagonista la regina Zenobia i personaggi sono collocati in campo medio e piani diversi “degradano verso la linea d’orizzonte, lontana e leggermente più alta del proscenio come in uno spazio teatrale” (Gemin). Invece nelle scene di Cleopatra a Palazzo Labia sono le strutture architettoniche, stupendamente elaborate dal quadraturista Mengozzi Colonna, che creano un proscenio tripartito.

Altro elemento caratterizzante è la ricerca di un nesso tra spazio della raffigurazione e spazio reale dello spettatore. Ad es., a Wurzburg un nano nella scena delle nozze e un cane in quella dell’investitura hanno la funzione di collegare i due spazi. In altri dipinti sono le figure sporgenti oltre la cornice che fingono un’invasione dello spazio figurato in quello reale. Invece nelle tele religiose spagnole tale funzione viene svolta dagli oggetti della vita quotidiana o della natura. Messi in primo

piano, gli attrezzi di falegname nel *s. Giuseppe col Bambino* o la stuoia sfilacciata nel *s. Francesco d’Assisi riceve le stimmate* o il brano fiorito sulla destra del *s. Pasquale Baylon* creano un prolungamento nello spazio degli spettatori. Nei dipinti religiosi maturi l’architettura è un elemento chiave in quanto serve a connotare gli spazi sacri e a marcare i diversi rapporti fra essere umani e santi.

Il sottinsù

La singolarità della struttura compositiva che Giambattista seppe inventare si manifesta soprattutto nelle grandi decorazioni dei soffitti. Al centro sono dipinti grandi cieli azzurri in cui sono situati ora divinità mitologiche, ora personaggi eroici ora figure sacre, ma il maggior numero di numero di figure sono raggruppate in episodi che si articolano sul bordo esterno della scena. Grazie a tale struttura gli spazi reali sembrano dissolversi in una sfera luminosa in cui le figure si allontanano dallo spettatore sempre più in alto fino all’infinito.

I grandi cieli dei pittori barocchi conoscono solo la dimensione verso l’alto e per questo vengono detti “sfondati”, invece nei cieli dipinti dal Tiepolo giocano due dimensioni: “quella verso il basso costituita dal gran volo degli dei che scendono in terra e quella verso l’alto, costituita dall’atto fisico degli occhi dei mortali che corrono a incontrarli”. (Gemin)

Modificando le caratteristiche geometriche degli ambienti mediante la irradiazione centrifuga

dei dipinti, Tiepolo crea spazi nei quali pitture e spettatori convivono in un solo ambiente teatrale.

La luce e il colore

“Ciò che “non ha forse esempio” è la luminosità solare dei dipinti tiepoleschi”; “la sua pittura si manifesta di primo acchito come una glorificazione della luce” (Mariuz). Negli affreschi Tiepolo utilizza un fondo dai colori leggeri per suggerire lo spazio e la luce; tale fondo brilla attraverso le ondate successive di colore e inonda d’aria fluida la composizione intera (Levey).

La luce irradia su una gamma di colori molto ricca che può essere composta da colori cangianti, colori complementari, mantenuti su toni pallidi ma resi intensi e scintillanti per effetto di reciprocità, ombre colorate, colori smorzati e freddi, toni da pastello, azzurri fiordaliso, lilla amaranto, giallini tenui che tirano al grigioperla, verdi siderei, rosa ciliegio... Grazie ai colori i drappaggi hanno tonalità chiare, lucentezze setose, iridescenze.

Molti degli effetti cromatici erano ottenuti dal Tiepolo - alla maniera di Veronese - accostando e combinando nello spazio pittorico i colori complementari (rosso-verde, giallo-viola, azzurro-arancio), cioè i colori primari (rosso, giallo, azzurro) e i colori secondari risultanti dalla combinazione degli altri due colori primari (verde da giallo+azzurro, viola da rosso+azzurro, arancio da giallo+azzurro). Ogni colore tinge del proprio complementare il colore vicino e lo spazio intorno. Così una macchia azzurra su fondo bianco colora il bianco di arancio. Due complementari se

affiancati si esaltano rispettivamente creando rapporti dinamici, vibrazioni luminose.

IN CLASSE

INTERPRETARE TIEPOLO

Le interpretazioni dei critici e la pittura di Giambattista Tiepolo

Hai visitato la mostra e hai studiato una parte delle opere di Giambattista Tiepolo. Ti sei costruito un’idea del suo modo di lavorare e della resa artistica delle sue scelte tecniche e formali. Hai gli strumenti e gli elementi espressivi su cui sostenere una valutazione della personalità e dell’opera del Tiepolo. La valutazione sintetica pare essere il punto di arrivo dell’attività degli studiosi. Prova a formulare la valutazione sui seguenti elementi:

Originalità - immaginazione - fantasia - rapporto con la tradizione -

Ma prima di chiudere il tuo lavoro confronta il tuo giudizio e le tue valutazioni con quelle elaborate da alcuni dei critici del Tiepolo. Ti offriamo una breve antologia di alcuni argomenti che danno la possibilità di costruire l’evoluzione delle valutazioni negli ultimi decenni.

Il problema interpretativo

1996. Keith Christiansen, *L’accesa fantasia poetica di Giambattista Tiepolo*, dal Catalogo della Mostra, *Giambattista Tiepolo*, Milano, Skira.

“In una sorta di epitaffio, Winkelmann dichiarò che l’opera del Tiepolo, una volta vista, era dimenticata, mentre quella di Mengs rimaneva per sempre. (...) Echi del giudizio di Winkelmann sono presenti tuttora fra coloro che ritengono l’opera di Giambattista Tiepolo superficiale, facile e, nella sua emulazione dei dipinti di Paolo Veronese, di derivazione. Questi giudizi non dovrebbero aver peso, trascurando essi le vere forze animatrici della sua arte, meno legata ad uno scopo morale o di fedeltà alla natura che alla capacità inventiva dell’artista e all’esaltazione della sua fantasia. Dall’inizio alla fine, l’arte del Tiepolo è un’affermazione di ciò che l’apologeta seicentesco dell’arte veneziana, Carlo Ridolfi, riassumeva nel termine *pittoresco*, e, se oggi dobbiamo rendere giustizia alla sua arte, dobbiamo cominciare cercando di capire le fonti della sua ispirazione e determinare l’importanza che essa attribuisce all’immaginazione e alla fantasia e poi rintracciare il modo in cui queste qualità plasmano l’aspetto e la fattura stessa dei suoi soggetti”.

Interpretazioni contrapposte

1946: da ROBERTO LONGHI, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Firenze.

“... Il genio di Tiepolo è proprio per la “disposizione” in ordine sparso, scaleno, asimmetrico; per nuove piante e costellazioni di figure a rincantonarsi sui piani inclinati dei suoi cieli (...) Nulla dunque di quel Tiepolo corrente per la critica che si proverebbe a rinnovare i trionfi spaziali di Paolo (Veronese)... Tiepolo la sapeva

troppo lunga. Sapeva che dalla sua arguzia spaziale non avrebbe mai potuto sboccare quella stessa gioia, quello stesso riso festevole. Che anzi egli è caricato, scontroso, scorbutico persino... Certo che se il Tiepolo non ci avesse lasciato che le prime idee dei suoi quadri, i suoi felicissimi abbozzi, non esiteremmo a riporlo fra i maggiori settecentisti. Ma dobbiamo renderci conto della insoddisfazione che sorge e insiste di fronte all’intero corpo della sua pittura. ...

Il primo grido di Tiepolo è per l’abbozzo più furioso e lì la sua rapidità di visione, la sua prodigiosa anamnesi formale danno le cose più alte ... Se non che, per lui, questo non era che il primo stato dell’opera, né egli avrebbe mai ardito, come il Guardi, collocarlo sugli altari. Qui, il primo limite tecnico del suo atteggiamento. Né intendeva il Tiepolo che quel primo ordito incondito era sorto come segno primo di una fantasia da scoppiare in disperato dramma attraverso le opposizioni in bianco e nero. Tutto al contrario il Tiepolo fidava di potersene servire come di prima guida tecnologica per sboccare in una presentazione tutta palese, dove anzi trionfassero in chiarezza atti vestiture e visi dei nobili ordinatori, disposti in storie antiche e moderne, sacre o profane. ... Via via che si distrugge l’abbozzo, è facile intendere che cosa possa sortire quando vi si rovesci dentro il suo inesauribile teatro in veste mitologica, sacra e profana. Ne vien fuori, incredibile ma vero, il film in costume e, peggio ancora, in “technicolor”, ne vengono certe detonazioni di colore che bucano i soffitti, o certe smontature improvvisate, certe

metrature di raso freddo, certi panneggi in carta da pacchi (come sentii dire un giorno da uno spirito arguto) ...

Si aggiunga che il Tiepolo non credeva più a quel suo mondo tronfio e immaginoso; ma per consuetudine, lo riveriva. ... Questo continuo ritratto composito dell'aristocrazia cattolica di corte settecentesca rimestato nel calderone della mitologia classica, alleatasi ad una storia ad usum delphini, non va esente da una certa, purtroppo quasi sempre involontaria, comicità. .. (A Wurzburg) l'argomento di *Apollo che conduce al Barbarossa la sposa Beatrice di Borgogna* è di una tale iperbolica disinvoltura mitologica da mozzare il fiato. Non so perché sia stato tanto rimproverato l'antico critico che nell'affresco di Brescia, per verità del mano del Tiepolo figlio, già trovò a beccare nel console romano che fuma la pipa. Ma che dire del baciamento di Marcantonio a Cleopatra nel bozzetto del padre per palazzo Labia? ... E parecchi dei suoi santi maschi, sotto il travestimento teatrale, mi si scoprono maggiordomi incaricati di tener la poveraglia fuor dei cancelli con una degnativa distribuzione di spiccioli. Ed è vero che il Tiepolo sul tardi prova a farsi più intimo e umile nei bozzetti per Aranjuez..."

1959: da MICHAEL LEVEY, *Painting in XVIII century Venice*, London.

"Tiepolo è l'ultimo dei pittori del Rinascimento, e la sua precocità stessa sembra quella di un uomo del Rinascimento... Uno degli ostacoli che

disturbarono Tiepolo nell'elaborazione del suo stile è che egli non fu a suo agio nella pittura ad olio come lo fu nell'affresco. Egli forse non ha mai completamente assimilato la tecnica della pittura ad olio, ed è perfettamente vero che quando utilizza tale procedimento, più rifinisce il quadro, più il quadro diventa sporco.

E' negli affreschi, dove la pittura deve essere applicata direttamente sulla superficie umida, e dove i ritocchi sono praticamente impossibili che la sua sicurezza di mano, le sue qualità istintive di disegnatore s'esprimono meglio. Negli affreschi come nei suoi disegni, Tiepolo utilizza un fondo dai colori leggeri per suggerire lo spazio e la luce; questo fondo brilla attraverso le ondate successive di colore e inonda d'aria fluida la composizione intera. Per ottenere un effetto simile (nelle pitture ad olio) sembra quasi certo che Tiepolo applicasse generalmente uno strato di giallo chiaro sulla tela, prima di posarvi i colori ad olio. Ma l'effetto luminoso così ottenuto non è perfetto e, nei grandi quadri complicati il fondo non appare dietro i pesanti strati di pittura lavorata.

Le differenze tra gli affreschi e la pittura ad olio oltrepassano le questioni tecniche. Mentre un affresco era deliberatamente considerata come un'opera decorativa, le pitture ad olio dovevano spesso trattare di soggetti più austeri e più modesti. Molto spesso noi vediamo Tiepolo decorare un soffitto con affreschi aerei, riverberanti di grazia e di colore, e lavorare nello stesso tempo alla esecuzione di qualche pala d'altare dove doveva mostrare una vena più

solidamente realista. Solo a poco a poco egli riuscirà a mettere nelle sue pitture ad olio qualcosa della grazia dei suoi affreschi, e a dimenticare infini lo stile secentesco della sua giovinezza.”

1968: da GUIDO PIOVENE, presentazione a *L'opera completa di Giambattista Tiepolo* a cura di Anna Pallucchini, Milano, Rizzoli, 1968, pp. 5-8

... pittore addestrato a dipingere nello stesso modo le apoteosi dei potenti mondani e le assunzioni della Vergine, in cieli vorticosi nei quali ruotano, mescolati alle nubi, figure alate, simboli, divinità, cavalli scalpitanti nel vuoto. ...

Il Tiepolo era certo religioso come persona, ma il sentimento religioso è subito congelato quando lo esibisce in pitture. ... La pittura religiosa italiana dopo la Controriforma ... la trovo tanto più irritante quanto più si propone di essere espressiva e di contagiare i devoti, coi suoi volti sforzati al fervore, al languore, alla compunzione affettata, all'estasi lagrimosa...

Ma lirico, sensuale, fantastico, favoloso, illusionistico, teatrale, sono parole che si adattano al Tiepolo. La sua arte cu preme addosso, ci fa violenza, per obbligarci a sentire qualcosa: esaltazione religiosa, ammirazione per un principe, per uno Stato, per una famiglia fastosa, o, nei casi che prediligo, fantasie o sensazioni di genere più privato. Il Tiepolo vuole stupirci, sconvolgerci, o sedurci. Si sovrappone alla natura, quella dei suoi stessi dipinti, illuminandola di luci che producono suggestione. Accenno, per esempio, alla “levità e

lucentezza delle figure che si scorgono in lontananza”, e ai secondi piani. In essi, a contrasto coi primi, dove le figure campeggiano con forte colore e rilievo, le figure “perdono peso, si fanno più chiare e diafane”, o addirittura scoloriscono e diventano grigie. Queste alterazioni volute, pari a quelle che compie una regia teatrale con il gioco dei riflettori, sono fatte per comunicare al riguardante il senso dell'irreale, del patetico e del sognato.

Chi è portato a guardare da un angolo soggettivo i quadri, usandoli come incentivi all'immaginazione, si trova a suo agio con lui. ...

La sensualità del Tiepolo è davvero totale, imbeve tutto ciò che appare, arriva per tutte le vie, è il carattere del suo mondo reale o immaginario. Circola e ci compenetra senza parere, non assume mai forme grezze, si dissimula sotto gli involucri più diversi. Sensualizza egualmente tutti i personaggi dei poemi, guerrieri o belle donne, giovani o vecchi... Agamennone, Achille, Angelica e Medoro, Andromeda, Rinaldo e Armida, Enea e Didone, entrano in una mitologia familiare. (...) Il Tiepolo è un pittore di cieli, anzi ha reinventato le innumerevoli varianti di quella faccia unica che è la volta celeste. E' forse l'unica pittura, la sua, che si trasporta dentro il cielo e immagina di vederlo come potrebbe un essere insieme carnale e celeste, che avesse in cielo la propria dimora profana; col cielo i suoi abitanti, Marte e Venere in conversazione.

1996: da ADRIANO MARIUZ, *Giambattista Tiepolo: "... il vero mago della Pittura..."*, in *Giambattista Tiepolo*, Catalogo della mostra, Milano, Skira.

"... nel tardo Ottocento ... l'artista veneziano era tornato di moda. Per quasi un secolo era rimasto nell'ombra, e lo si era giudicato ... con diffidenza: troppo "artificioso", sia per il gusto neoclassico, sia per quello romantico: addirittura un genio malsano e bizzarro. Ora (nel tardo Ottocento) se ne tessevano gli elogi, se ne riscattavano le opere dall'oblio ... *La Belle Epoque* "riscoprirebbe Tiepolo, se lo annetteva, vedendo in lui soprattutto un brillante decoratore e il creatore di un tipo di bellezza perfusa di sensualità... (...) Oggi, a distanza di più di cent'anni dal suo ritorno sulla ribalta e di trecento dalla sua nascita, è ben più difficile stabilire chi sia Tiepolo per noi. Nel corso di un secolo si è accumulata una mole di studi; la sua opera, analizzata filologicamente, si è rivelata quanto mai varia, diversificata in molteplicità d'aspetti. Ad esempio, il Tiepolo della giovinezza - sperimentale, estroso, chiaroscurato nel linguaggio e nell'umore... è venuto assumendo un risalto sempre più vivido, anche in seguito all'identificazione di nuove opere. Oppure, su un altro piano, tenendo conto anche dei contenuti, si è giunti a riconoscere in Tiepolo, contro l'idea più diffusa di un artista d'ispirazione prevalentemente profana, l'ultimo grande pittore di visioni sacre, che può essere paragonato, per la sublimità degli esiti in questo ambito specifico, solo con i musicisti del suo tempo, quali Haendel, Vivaldi, lo stesso Bach. In

ogni caso, nonostante la stroncatura di cui è stato oggetto da parte di Roberto Longhi (ma si era nell'immediato dopoguerra, in pieno clima neo-realista, e si diffidava di tutto ciò che potesse apparire retorico) - una stroncatura che, per l'autorevolezza del personaggio, ha pesato anche troppo sulla critica italiana - nessuno più dubita che Tiepolo sia uno dei maggiori, più seri e originali artisti del suo tempo. Il capitolo che Michael Levey gli ha dedicato (nel 1959) a coronamento del suo fortunato volume sulla pittura a Venezia nel Settecento s'intitola "The presiding genius" ("il grande genio del secolo"); e non ci sembra un'esagerazione. ... Egli deve essere considerato soprattutto un esempio fra i più alti di "intelligenza pittorica": il creatore di un mondo meraviglioso, che ha la propria ragion d'essere nella sua stessa visibilità, cioè nel manifestarsi come puro spettacolo di pittura. ... Tiepolo pone in essere una formidabile strategia pittorica per attirare e trattenere lo sguardo, ripagandolo con una festa di emozioni visive. (...) E' nell'affresco monumentale, infatti, che egli si esprime nel modo più completo, ultimo esponente, anche in questo, di una secolare tradizione specificamente italiana. Gli spazi a lui più congeniali sono le volte ariose delle chiese, delle gallerie, degli ambienti più rappresentativi di palazzi e regge: quanto più è vasta la superficie da dipingere tanto più il suo genio si esalta, libero di espandersi. Tiepolo è in primo luogo pittore di soffitti: il palcoscenico che predilige è quello mobile e aperto del cielo, dove le forme fluttuano libere e paiono scomporsi e

ricomporsi in un'animazione incessante. (...) La glorificazione della Vergine, tradizionale protettrice della città di Venezia, offre a Giambattista lo spunto per le sue più ispirate creazioni nel campo della pittura sacra; e sono i soffitti delle chiese dei Gesuati, degli Scalzi, della Pietà, della Scuola dei Carmini. Avvalendosi di una cultura visiva che si alimenta all'arte di due secoli, egli spalanca spazi aerei, dove fra labili architetture di nuvole, irradiate di luce, si manifesta una consolante visione del sovrannaturale. (...) Nella concezione di Tiepolo il soprannaturale è sostanziato di una bellezza fascinatrice: l'immagine in cui esso si manifesta esalta la sfera della sensibilità, accoglie e sublima gli aneliti del desiderio. Per questo ce ne sentiamo attratti mentre ne avvertiamo al tempo stesso la radicale "alterità". In ogni caso, queste visioni sacre sono la risposta di Tiepolo alla "pittura di gloria" del barocco...."

Questo affresco, assieme a quello coevo dell'Allegoria nuziale (sala 10.n 25a), costituisce l'ultima impresa decorativa a Venezia, prima della definitiva partenza per MADRID. In esso puoi trovare alcuni elementi tipici della attività dell'artista in questo tipo di decorazione. Un'ampia struttura architettonica (opera del quadraturista Mengozzi Colonna) finge un'apertura ovale sul soffitto. La scena principale si svolge in un finto cielo. Puoi riconoscere le figure allegoriche della Virtù e della Nobiltà che affiancano il Merito e lo

conducono verso un tempio circolare che è quello della Gloria.

Descrivi la composizione. si librano mobili nel cielo. Virtù, Merito e Nobiltà

Lo spazio pittorico dell'affresco può ripartirsi in
Le figure sono
immobili
fluttuanti

Considera la distribuzione delle figure
sono omogeneamente sparse nello spazio pittorico
sono addensate prevalentemente da una parte

Nell'altra parte del cielo vedi figure immobili

Stai osservando al'affresco con la testa riversa.
Prova a spostarti nella stanza.
Ti sembra che ci sia un solo punto di vista?
.....

Considera il rapporto tra le figure e la finta architettura. Parecchie figure e delle nuvole oltrepassano la cornice.
Che effetto visivo provocano?
Attraggono lo sguardo verso un punto infinito nel cielo

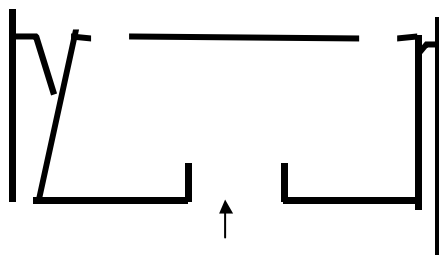
Appiattiscono la scena
Si sporgono illusoriamente nello spazio reale.

Grazie a tale struttura gli spazi reali sembrano
dissolversi in una sfera luminosa in cui le figure si
allontanano man mano dallo spettatore sempre più
in alto fino all'infinito.

MOSTRA

IN

SALA 1. SALONE DA BALLO



- Apoteosi della famiglia Barbaro
- Scena di storia antica
- Latino offre in sposa a Enea a figlia Lavinia
- Tarquinio e Lucrezia

La prima sala dell'esposizione è il Salone da ballo del palazzo Rezzonico. Vedi qui riunite 11 grandi opere di Giambattista Tiepolo: 7 sono di soggetto "storico", una è l'apoteosi (cioè l'esaltazione simbolica) della famiglia Barbaro, 3 sono di soggetto religioso.

Si presenta al tuo sguardo un'antologia di importanti dipinti che possono darti il senso dell'arte del Tiepolo e della sua evoluzione nel corso di alcuni decenni. Infatti 4 opere che rappresentano episodi della storia romana (quelle che vedi di fronte all'ingresso) vennero realizzate tra il 1726 ed il 1729 per la famiglia aristocratica veneziana Dolfin (cat. nn. 12), invece le 3 pale religiose (sulla sinistra) sono l'una del 1732-33 (*L'educazione della Vergine*) (cat. n. 29), l'*Apparizione della Madonna col Bambino a s. Filippo Neri* (cat. 32) fu dipinta tra 1736 e 1740, *S. Giacomo Maggiore* (cat. n 37) fu realizzato nel 1749, mentre le 4 opere esposte sui pannelli a destra della sala (entrando) furono dipinte

probabilmente nel 1750 per la famiglia aristocratica veneziana Barbaro.

Le prime appartengono dunque alla fase giovanile, le altre a periodi man mano più maturi.

Sperimentarai questo primo contatto in due modi: prima di tutto osserverai le opere secondo il tuo gusto e cercherai di utilizzare alcune delle informazioni lette in classe per interpretarle rispondendo alla prima scheda; poi cercherai di approfondire la comprensione di alcuni caratteri della pittura tiepolesca lasciandoti guidare dalla seconda scheda.

SCHEDA 1. ORA

TOCCA A TE

- Quale o quali opere suscitano in te emozioni?

- Quali sono gli elementi artistici che apprezzi di più in esse? Annota le caratterizzazioni che senti di fare per una delle opere di ciascun gruppo

Scene di storia romana per la famiglia Dolfin.
Dipinto

Il soggetto

Lefigure

I colori

Il chiaroscuro

La composizione

L'ambientazione

Opere religiose
Dipinto

Il soggetto

Lefigure

I colori

Il chiaroscuro

La composizione

L'ambientazione

Opere per la famiglia Barbaro
Dipinto

Il soggetto

Lefigure

I colori

Il chiaroscuro

La composizione

L'ambientazione

Ora osserva alcuni dipinti, lasciandoti guidare dalla scheda di osservazione preparata allo scopo di farti comprendere alcune delle caratteristiche della pittura tiepolesca

SCHEDA 1.

OSSERVAZIONE

Muzio Scevola e Porsenna, 1727-1728 c.,
Ermitage, San Pietroburgo (cat. n. 12)

Il soggetto

Rappresenta Muzio Scevola, eroe romano, che mette la mano sul braciere ardente per punirla di aver sbagliato il colpo inferto allo scopo di uccidere il re etrusco Porsenna, che lo guarda stupito.

Il quadro ad olio vuol tradurre visivamente il racconto latino in cui si dice: "Muzio era senza timore, ma il re rimase sconvolto come se la sua stessa mano stesse bruciando".

L'esempio eroico è trattato come in una messa in scena teatrale. Con quali mezzi pittorici Tiepolo dà risalto alla figura di Muzio Scevola?

colori vivaci degli abiti

posa eroica della figura

espressione coraggiosa del viso

fascio di luce su Muzio Scevola

espressione coraggiosa del viso

Secondo quale schema compositivo è costruita la scena?

secondo linee che attraversano diagonalmente il dipinto

per piani successivi di profondità

Apoteosi della famiglia Barbaro, 1750,
The Metropolitan Museum of Art, New York,
(cat. 21a)

Uno dei soffitti in tela più belli e più riusciti di Tiepolo è questa allegoria che esalta le virtù della famiglia Barbaro.

Esercitati a riconoscere le allegorie - Valore, Fama, Prudenza e Nobiltà - che seguono fedelmente le descrizioni del trattato di Cesare Ripa.

Analizza prima il gruppo di figure che occupa gran parte della metà destra della scena inserendo gli elementi distintivi negli spazi bianchi:

- Domina la scena, un personaggio seduto: indossa vesti militari, ha sulla testa _____, ha nella mano destra _____ e in mano, mentre con l'altra accarezza _____.

Rappresenta _____

(uno scettro, un leone, il Valore, una corona d'alloro, la Prudenza)

- Alle sue spalle sta dritta una figura di donna nuda e alata che suona _____ e regge _____.

_____ Rappresenta _____

Al fianco e quasi al centro del dipinto c'è un'altra
 figura femminile alata che tiene in mano
 _____ e sul petto
 _____.

(una ghirlanda d'alloro, un'immagine del sole, la
 Virtù, la Fama, un ramoscello, la tromba)

In basso a sinistra sono rappresentate due figure
 femminili in conversazione. Quella di fronte
 rappresenta la Nobiltà, infatti regge
 _____, la figura vista di
 spalle rappresenta la Prudenza, poiché ha
 _____ e _____ al
 braccio. La Prudenza indica col suo braccio

(due volti, una statua di Minerva, un serpente
 attorcigliato, la Virtù, il Valore)

Se leggi il dipinto a partire dalla conversazione puoi
 capire anche i legami tra le figure e il significato
 allegorico della composizione:

La nobiltà con la prudenza e
 _____ può raggiungere
 _____ e
 _____, proprio come
 era successo alla nobile famiglia Barbaro.

Educazione della Vergine, 1732 c.,
 Chiesa di Santa Maria della Fava, (cat. n. 29)

In questo quadro puoi analizzare un aspetto importante quale quello della composizione dei colori che corrisponde alla composizione delle figure.

La composizione delle figure fa perno sulla figura diritta di Maria bambina che legge il libro della Bibbia sorretto da una nuvola e da angioletti. Accanto, alla sua destra appare la madre, sant'Anna, che segue la lettura stando seduta e tenendola abbracciata, mentre alla sua sinistra, in piedi, il padre, san Gioacchino prega a mani giunte e col viso rivolto verso il cielo. L'apparizione di tre angeli alati e fluttuanti serve a riempire la parte superiore del quadro. Gli angeli colorati, eleganti, languidi sono tipici della pittura tiepolesca.

Ora analizza la composizione cromatica (dei colori).

La centralità della figura di Maria bambina è sottolineata da

- un alone di luce incandescente
- dal gesto della mano sul libro
- dal bianco fulgido e dall'azzurro dell'abito

Essa risalta anche perché gli abiti degli altri personaggi hanno
 colori dai toni più tenui
 hanno altri colori

Rispetto ai colori delle scene romane i colori de
L'educazione hanno
 le stesse tonalità
 una luminosità intensa e corposa
 toni schiariti, intensamente luminosi

San Giacomo maggiore, 1749,
 Szépmvészeti Múzeum, Budapest (cat. 37)

L'apostolo san Giacomo è il protettore della Spagna. A lui è attribuito il miracolo dell'apparizione in una battaglia tra spagnoli cristiani e mori musulmani. Il suo intervento sarebbe stato decisivo per la vittoria degli spagnoli cristiani.

A Tiepolo l'ambasciatore di Spagna a Londra chiese di dipingere tale soggetto. Analizza come il pittore ha interpretato il soggetto.

Rappresenta l'apostolo come

un'orgoglioso guerriero

un santo in preghiera per la vittoria

La figura dell'apostolo

risalta nella mischia della battaglia

è separata dalla confusione della battaglia

Ora osserva i colori.

Tra il gruppo costituito dal cavallo bianco e dal santo in abito color crema e il blu uniforme del cielo c'è

contrasto cromatico

accordo cromatico

Lo splendore del cavallo e del cavaliere è esaltato dai rossi

del sangue dei guerrieri feriti

dei finimenti del cavallo,
 della bandiera
 e dai colori scuri
 dell'ombra del cavallo
 della criniera
 del moro che si piega sottomesso

SALA 9. SALA DEI PASTELLI
MARTIRIO DI S. AGATA , 1755

Gemalde Galerie, Staatliche Museen Preussischer
Kulturbesitz Berlino, (cat. n. 38)

Nella sala 9 (Sala dei pastelli) ti invitiamo ad analizzare un'opera religiosa ritenuta dagli studiosi molto importante, la pala d'altare *Martirio di sant' Agata* , dipinta verso il 1755. Il tuo sguardo deve essere capace di comprendere in che modo Tiepolo dà espressione ai sentimenti religiosi, rappresentando una scena di martirio.

Martirio di sant'Agata, 1755, (cat. n. 38)

Agata fu torturata e fu lasciata morire in prigione (nel IV secolo d. C.) per ordine del console romano Quintiliano, che la volle punire per la sua fede cristiana. Il martirio per mezzo del quale è identificata è quello dell'amputazione dei seni. Agata fu santificata per il suo martirio ed è la santa protettrice di Catania.

- Il *Martirio di sant'Agata* è considerato un capolavoro dell'arte religiosa. Esso riesce a comunicare il senso del tormento e del dolore della santa, ma anche quello della rassegnazione alla volontà divina e del piacere di meritare il paradiso. Cerca di capire con quali mezzi il pittore ha raggiunto i suoi scopi comunicativi.

Quale momento del martirio è rappresentato?

- 1) La preghiera prima del martirio;
- 2) La scena dell'amputazione;
- 3) Il momento subito successivo all'amputazione.

Analizza ora **come è organizzata la scena**.

Osserva prima la collocazione delle figure.

La santa è in primo piano in secondo piano

Un ragazzo e una donna sono dipinti accostati alle sue spalle accostati ai suoi fianchi

Il carnefice è: in secondo piano sullo sfondo

La scena è inquadrata da **elementi architettonici**. Riconoscili.

in _____ basso

_____ sul _____ lato _____ sinistro

_____ sullo _____ sfondo

Sullo sfondo appaiono anche visi e figure di spettatori del supplizio.

- Importanti sono i legami che si stabiliscono tra le figure grazie ai loro atteggiamenti e ai loro gesti. Analizzali.

Quella della santa è una figura potente nell'ambito della composizione e cattura con forza l'attenzione. Individua i mezzi con quali viene raggiunto tale risultato tra quelli elencati.

La santa è seduta al limite dei gradini
□

Il volto, il busto e le braccia emergono dai drappi e dal manto
□

Ha l'aureola
□

Il manto azzurro è aperto e occupa quasi tutto il primo piano
□

E' vista frontalmente, con drappeggi pesanti ed estesi
□

Ha le braccia protese in atto di offerta del sacrificio
□

Ha il volto estatico e rivolto verso il cielo
□

E' la figura più grande di tutte
□

- Ma la figura della santa non è isolata. Con essa fanno gruppo le **figure dell'amica** e del ragazzo che porta il vassoio con i seni.

La figura dell'amica è legata a quella della santa in quanto

l'abbraccia per consolarla e rivestirla

□
con gesto di pietà le copre l'orrenda ferita
□

La **figura del ragazzo** è legata a quella della santa in quanto

sorregge il vassoio con i seni amputati
□

sta andandosene via disgustato
□

ha il viso girato per guardarla
□

- Dietro il gruppo si erge la **figura del carnefice**.

Essa è rappresentata come se incombesse minacciosa sia sul gruppo in primo piano sia sull'osservatore. Infatti

il busto ruotato verso il punto di osservazione
□

ha la muscolatura evidente
□

è la più alta di tutte le figure
□

ha il braccio teso in un movimento energico e imperioso
□

occupa quasi tutto lo spazio pittorico in verticale
□
ha la spada sanguinante
□

volge lo sguardo verso il punto di osservazione
□

Alle spalle dei personaggi principali è rappresentato il pubblico che assiste al supplizio. Se osservi attentamente puoi riconoscere nelle

figure ai lati uno degli elementi caratteristici delle scelte pittoriche di Tiepolo.

1) l'abbigliamento orientaleggiante



2) l'atteggiamento ironico



- Alla qualità del dipinto contribuiscono **i colori e i loro accostamenti**. Riconoscili inserendo il loro nome negli spazi bianchi scegliendoli tra quelli elencati di seguito: rossi caldi, azzurro, gialli e rosa, dorati,

Il manto _____, gli abiti _____ del ragazzo e dell'amica, il loro incarnato delicato fanno risaltare, lo splendore dei toni _____, fanno risaltare il forte pallore del busto della santa, da una parte, e il _____ dell'abito, del copricapo e del viso del carnefice.

- Ora puoi dare **significato** ai vari elementi messi in evidenza.

Che funzione hanno gli elementi architettonici?

1) semplicemente decorativa ed evocativa del passato



2) servono a qualificare il rapporto fra l'osservatore e l'evento rappresentato



Quale effetto producono i drappaggi pesanti e il manto disteso?

1) dilatano la presenza della santa in tutto il primo piano



2) fanno capire il tempo in cui visse sant'Agata



Il contrasto tra l'atteggiamento di sant'Agata e quello delle figure che la circondano serve a far capire che

1) solo lei è quella che soffre



2) solo lei ha la visione celeste.



Che effetti producono i rossi della figura del carnefice?

1) evocano il senso della violenza appena compiuta



2) fanno apparire il carnefice più brutale



L'abito orientale di alcuni spettatori serve a

1) dare il senso di un avvenimento che si svolge in un tempo e in uno luogo distante da quello del Tiepolo;



2) a dare un senso di rappresentazione teatrale



- Infine, osserva con quali elementi viene stabilito il **rapporto tra chi guarda e la scena rappresentata**

Quale è il punto di vista?

1) il punto di vista è basso



3) il punto di vista è all'altezza della santa



I gradini servono a

1) far innalzare la scena



2) introdurre nello spazio pittorico



L'uomo in abiti orientali che da dietro la mano guarda verso l'osservatore col volto corrucciato, catturandone l'attenzione, ha l'effetto di

1) rendere strana la scena



2) coinvolgere chi osserva



- A questo punto hai gli elementi per comprendere che valutazione si può dare del dipinto analizzato.

Scegli tra quelle che seguono quelle che ti sembrano più coerenti con la struttura del dipinto:

* il soggetto (il martirio) è pieno di pathos e di brutalità, ma Tiepolo riesce a trattarlo senza arrivare alla crudezza

* la rappresentazione della martire è realistica, però è dignitosa

* la rappresentazione è retorica e falsa

* la figura della santa è piena di umanità

* il dipinto non riesce a coinvolgere

* il dipinto è commovente

* l'immagine è splendidamente organizzata



- Tu come lo valuti?

SALA 5. SALA DEL TIEPOLO
OSSERVAZIONE

Trasporto della Santa Casa di Loreto, 1743,
Gallerie dell'Accademia e J. Paul Getty Museum,
Malibu, (cat. nn. 48a, 48b)

Sono due modelli per un affresco che Giambattista Tiepolo dipinse sul soffitto della chiesa di santa Maria di Nazareth (o degli Scalzi) di Venezia. L'affresco fu distrutto da una bomba austriaca nel 1915.

Secondo la leggenda, nel 1291 la casa della Vergine venne miracolosamente trasportata in cielo da una schiera di angeli per salvarla dall'avanzata dell'esercito musulmano. Giunse, infine, a Loreto nelle Marche che divenne un importante luogo di pellegrinaggio.

I due modelli danno un'idea di come Tiepolo modificava le sue invenzioni pittoriche per rispondere alle richieste della committenza. Confrontali e cerca le differenze, indicando se gli elementi elencati appartengono al modello 48a o se, invece, sono presenti nel modello 48b.

- La Vergine è rappresentata come l'Annunciata e un angelo scende da lontano verso di lei portando un giglio 48a 48b
- La Casa è nella metà inferiore del dipinto 48a 48b
- San Giuseppe è seduto sul lato sinistro

della casa

48a 48b

- San Giuseppe è in adorazione estatica sul lato destro della Casa

48a 48b

- La Madonna è raffigurata col Bambino

48a 48b

- La Casa è nella metà superiore del dipinto

48a 48b

- Al di sotto della Casa c'è un gruppo di figure che precipitano verso il basso

48a 48b

- Un gruppo di angeli musicanti fluttua poco al di sopra della Casa sul lato sinistro

48a 48b

- Ci sono solo due figure malefiche che precipitano

48a 48b

- Il gruppo di angeli musicanti è posto sulla parte superiore dello spazio pittorico

48a 48b

Ora valuta quali sono gli effetti delle diverse soluzioni.

- E' più potente l'impressione del movimento in

48a 48b

- La Casa è più evidente in

48a 48b

- San Giuseppe ha una posizione centrale in

48a 48b

Ora di quale preferisci tra i due bozzetti
48a 48b

Quali aspetti te lo fanno preferire?

SALA 11. PORTEGO
OSSERVAZIONE

Ti proponiamo qui di analizzare una serie di piccole tele ad olio dipinti da Giambattista negli ultimi anni di vita, in Spagna. Rappresentano tutti soggetti religiosi e comunicano il senso di una ricerca formale per esprimere una religiosità intima.

Abramo e gli angeli, 1765-70, Collezione duchessa di Villahermosa, Pedrola, (cat. n. 55)

Annunciazione, 1765-70, Duchessa di Villahermosa, Pedrola (cat. n. 56)

Riposo nella fuga in Egitto, 1767-70 c., Collezione privata (cat. n. 57a)

Riposo nella fuga in Egitto, 1767-70 c., Staatsgalerie, Stoccarda (cat. n. 57b)

Fuga in Egitto in barca, 1767-70 c., Museu Nacional de Arte Antiga, Lisbona (cat. n. 57c)

Analizza a parte i due primi dipinti

Abramo e gli angeli,

Abramo è visitato da tre angeli che gli annunciano che l'anziana moglie Sara partorirà Isacco.

e *Annunciazione*,

La Madonna riceve dall'angelo la notizia che partorirà Gesù.

Gli eventi rappresentati sono complementari in quanto il primo rappresenta la fondazione del popolo ebraico, il secondo quella del cristianesimo.

Individua le caratteristiche comuni alle due piccole tele.

- La posa di Abramo in 55 è uguale a quella dell'angelo in 56
- Attenzione all'ambientazione paesaggistica in entrambe
- Il modo di collegare le figure principali è simile
- C'è attenzione all'ambientazione interna in entrambe
- La posizione statuaria dell'angelo in 55 è simile a quella della Madonna in 56
- In entrambe domina un'atmosfera dorata
- I colori sono vivaci allo stesso modo
- In tutte e due prevalgono i toni cupi

Concentrati ora sull'*Annunciazione*. Il tema è uno dei più comuni dell'arte cristiana e lo avrai visto rappresentato molte volte. Tuttavia, Tiepolo ne dette un'interpretazione del tutto nuova e singolare. Analizza con quali elementi formali.

Descrivi prima l'ambiente in cui è inscenato l'episodio sacro, inserendo negli spazi le parole mancanti.

La stanza è _____. Il soffitto è a _____. Il pavimento è _____. Sul pavimento c'è un _____. In fondo alla stanza si vede ______. Contro la parete di sinistra _____.

(una panca, di piastrelle, un cestino col lavoro, un inginocchiatoio, di legno, semplice spaziosa)

Ora concentrati sulla figura della Vergine e su quella dell'angelo

La Vergine in piedi ha una posa _____.

L'angelo è prostrato sul pavimento in un atteggiamento _____.

(umile, statuaria, aristocratica, dignitosa)

Dalle finestre spalancate entrano nubi come d'incenso. Quale è il loro effetto?

- Aggiungono un senso di sacro alla scena

- Aumentano la luminosità

- Aumentano il contrasto tra la nobiltà della figura femminile e la semplicità dell'ambiente

Adesso prova a valutare.

- commovente e originale 55

56

- invenzione formale profondamente espressiva 55

56

- opera di notevole qualità pittorica 55

56

Analizza ora le tele col soggetto sulla fuga in Egitto. Esse rivelano il nuovo interesse di Tiepolo per l'ambientazione paesaggistica. Indica le tele corrispondenti ai soggetti.

Tiepolo ha immaginato la Sacra Famiglia

mentre attraversa un fiume con l'aiuto

di due angeli b

c

- in un momento di riposo mentre

si allontana da una città b

c

- mentre attende sul bordo di un fiume

di essere traghettata, b

c

La caratteristica comune che rende originali i dipinti è

- la presenza della Madonna col bambino

e di san Giuseppe

- il trattamento del paesaggio

in cui sono ambientate le scene

- la presenza di cherubini e di angeli alati

Osserva ora i paesaggi.

Pagina 43 di 50

Ivo Mattozzi, Rosalia Burzotta, Monica da Cortà Fumei

Giambattista Tiepolo (1696-1996)

Quaderno attivo per gli studenti delle scuole superiori

in occasione della mostra nel Museo del Settecento Veneziano ca' Rezzonico

- Il paesaggio è fatto di aride colline,
con rari alberi in

c

- Il paesaggio è aspro e roccioso in

c

- Il fiume è in

c

Fra i dipinti qual è quello in cui il paesaggio
domina lo spazio pittorico?

b c

Metti a fuoco ora il rapporto tra paesaggio e
personaggi in 57b. Esso è il più sorprendente in
quanto

- i personaggi sono abbandonati sulla sponda di un
fiume

- è concepito come puro paesaggio.

- i personaggi sono seduti sotto un pino spoglio,

- i personaggi sono minuscoli

Che sentimento provoca questo dipinto?

- di solitudine e di attesa

- di abbandono e di disperazione

- di riposo e di impotenza

Valuta ora la funzione del paesaggio in tali dipinti.

Esso può essere considerato

- come un inserimento iconografico secondario

- come fondale per le figure,

- come parte del linguaggio poetico.

Esprimi un giudizio su queste raffigurazioni della
fuga.

- Sono convenzionali

- Sono incantevoli

- Sono ovvie

- Sono magiche

SCHEDA n. ____

OSSERVAZIONE

Morte di Giacinto, 1752-53 c., (cat. n. 23)
Fundación Colección Thyssen Bornemisza,
Madrid

Il quadro ad olio rappresenta un episodio mitologico narrato nelle *Metamorfosi* dal poeta latino Ovidio. Il dio Apollo e il giovane principe spartano Giacinto si sfidarono un giorno nel lancio del disco. Apollo lanciò il suo così in alto nel cielo che esso ricadde sulla terra con forza immensa, colpendo di rimbalzo accidentalmente Giacinto, mentre correva a recuperarlo. Egli cadde a terra ferito mortalmente. Apollo si disperò per la disgrazia del suo amato amico e si rimproverò la colpa di averla provocata e desiderò che Giacinto continuasse a vivere sotto forma di fiore. Perciò, mentre il sangue del giovane penetrava nel terreno, spuntavano dei piccoli fiori simili a gigli di colore rosso cremisi.

Nella traduzione italiana seguita da Tiepolo o dai suoi committenti il lancio del disco fu sostituito dal gioco del *jeu de paume* (una sorta di tennis) che era un gioco molto praticato dall'aristocrazia durante il XVI-XVIII secolo.

Il dipinto è molto singolare ed è un esempio del modo con cui Tiepolo pensava gli episodi mitologici che gli chiedevano di dipingere.

Il tuo impegno consisterà nell'analisi iconografica per comprendere le soluzioni volute da Tiepolo.

La scena descritta dalla traduzione italiana è rappresentata in primo piano ed essa è la "figura" che si impone all'attenzione dell'osservatore. Tu puoi vedere come Tiepolo ha dipinto la bellezza e l'abbandono del moribondo e la bellezza e la disperazione di Apollo. Puoi anche osservare l'immagine della racchetta e delle palline - al di sotto della mano sinistra di Giacinto - e un piccolo lembo di rete sullo sfondo.

Ora analizza come le due figure sono legate tra di loro dal gioco della luce, dei colori e delle posture dei corpi.

Quale dei due corpi è messo in evidenza dalla luce?

Apollo Giacinto

Il corpo in abbandono di Giacinto risalta anche perché il suo incarnato pallido è in contrasto con

- il corpo muscoloso e pieno di tensione di Apollo



- con il verde e il bianco dei fiori



- con il colore ocra del drappo su cui è disteso



- con l'azzurro cupo del panno di Apollo



La composizione lega i due corpi, infatti

- è la gamba di Apollo che regge il capo di

Giacinto

- sono tutti e due nella zona di massima luce
- lo sguardo di Giacinto incrocia lo sguardo di Apollo
- Apollo si china un poco verso Giacinto

Tiepolo avrebbe potuto concludere il suo compito con la rappresentazione finora analizzata, magari creando un'ambientazione adatta. Invece il dipinto contiene molti altri elementi figurativi che danno alla rappresentazione un aspetto singolare e misterioso. Osserva ora lo sfondo. Puoi notare degli elementi architettonici sia sul fondo sia ai lati. Ma tra le due parti laterali dello spazio pittorico ci sono notevoli differenze. Una è in piena luce, mentre l'altra è in gran parte in ombra.

In quella in piena luce sono rappresentati un bambino stupito un pappagallo variopinto
 un anziano un fauno sogghignante
 un alabardiere una donna e un uomo

Nel lato più ombreggiato si vedono, invece un bambino stupito un pappagallo variopinto
 un anziano una statua di fauno sogghignante
 un alabardiere una donna e un uomo

Osserva ora come sono abbigliati alcuni spettatori. La donna in ombra è in abiti moderni greci
 Il militare può essere

del periodo antico del periodo moderno

Il bizzarro vestito dell'anziano colpito dalla luce non appartiene a un tempo preciso è del tempo del Tiepolo

Tiriamo le somme della compresenza di tanti elementi che discordano tra loro sia per la temporalità sia per l'espressione e cerchiamo i loro possibili significati.

L'episodio di Apollo e Giacinto è appartiene alla mitologia greca ed è rappresentato in una scena che esprime affetto e dolore.

Il fauno è anch'esso un elemento della mitologia ma esprime

gioia irrisione tristezza

Il pappagallo non era un uccello noto ai greci (infatti fu conosciuto in Europa dopo la scoperta dell'America). Esso è dunque dipinto dal Tiepolo come pretesto per inserire dei colori
 per un significato simbolico

Tra il gruppo degli spettatori, vestiti modernamente, ce ne sono alcuni che commentano l'avvenimento, mentre l'anziano col vestito bizzarro e il militare esprimono invece disgusto indifferenza
 compassione
 impassibilità

Assegna allora i possibili significati. La racchetta e l'abbigliamento moderno hanno l'effetto di rendere meno distante il dramma della morte di Giacinto
 annullare il senso mitico dell'episodio

Il sogghigno del fauno, da una parte, e l'atteggiamento dei due anziani, dall'altra hanno l'effetto di incorniciare l'episodio in primo piano in modo da mitigarne l'impatto emotivo
 dare una gamma dei possibili sentimenti umani di fronte al dramma

Esprimi una valutazione del dipinto

OSSERVAZIONE

SALA 3. SALA DEL LAZZARINI

Mosé salvato dalle acque, 1736-38 c., (cat. n. 16a e 16b)

National Gallery of Scotland, Edimburgo

Vedi esposti due tele che originariamente erano unite. Infatti il quadro col paesaggio e l'alabardiere fu separato dal resto solo in un secondo tempo. Tu cerca di vedere il quadro unico come Tiepolo lo dipinse.

Esso rappresenta un episodio narrato dalla Bibbia (*Esodo*, II, 1-10) che può essere suddiviso in momenti: 1) la figlia del Faraone si recava al fiume con le ancelle per lavarsi. 2) Giunta sulla riva del fiume vide una cesta e 3) "mandò una delle sue cameriere a prenderlo". 4) Scoprì che dentro c'era un bambino che vagiva. (Era stato abbandonato dalla madre ebrea che aveva disobbedito all'ordine del Faraone di gettare nel Nilo tutti i neonati ebrei.) 5) La principessa "ne ebbe compassione" e 6) "la sorella del bambino le disse: Vuoi tu, ch'io vada a chiamarti una donna ebrea, che allevi il bambino?". Il bambino fu messo a balia dalla madre e dalla principessa fu adottato e chiamato Mosé.

E' un soggetto molto rappresentato nell'arte. Una delle raffigurazioni famose al tempo del Tiepolo era quella di Paolo Veronese. E Tiepolo la tenne

presente nella sua realizzazione. Analizza come ha trasformato il racconto verbale della Bibbia in un racconto visivo. Osserva prima di tutto il gruppo dei personaggi e scopri quali sono i tempi del racconto e come si differenzia da quello biblico.

Nello spazio pittorico si possono distinguere tre zone:

un paesaggio con alabardiere sulla destra, il gruppo della principessa sulla sinistra, la sorella di Mosé, un osservatore e un altro alabardiere sulla estrema sinistra. Il quadro è dunque asimmetrico: l'azione è concentrata da un lato, dall'altro si estende il paesaggio.

Concentra la tua attenzione sul gruppo della principessa.

Il trattamento del soggetto

Tiepolo ha scelto di interpretare non fedelmente il racconto biblico e di concentrare sullo spazio pittorico vari momenti di esso. Riconoscili. Egli rappresenta il momento in cui

- La principessa vede la cesta
- La principessa manda la serva a prendere la cesta
- La serva ha già tolto il bambino dalla cesta e se lo è messo sulle gambe

Il contrasto di posizioni tra la serva che sta seduta col bambino in grembo, la seconda serva che si sta chinando su lei e sul bambino, e la principessa che è ferma alle loro spalle ed osserva mentre ascolta una dama di compagnia, indica che

- il corteo è sopraggiunto dopo che la serva ha preso il bambino e si è seduta

□

- il corteo e la serva hanno scoperto contemporaneamente che si trattava di un bambino

□

La fanciulla che avanza sulla sinistra raffigura il momento del racconto in cui la sorella di Mosè si offre di chiamare una balia.

Ad essa nessuno del corteo presta attenzione se non il levriero. La separazione spaziale e il contrasto tra il suo incedere e indicare e l'attenzione rivolta dal gruppo al bambino, indicano che così è rappresentata

- la differenza temporale tra i due episodi

□

- la indifferenza della principessa alle parole della fanciulla □

Ora osserva l'abbigliamento dei personaggi del corteo principesco, formato dalla principessa, da una dama di compagnia, da un nano, da un paggio. I loro abiti fanno pensare al periodo biblico □ cinque-seicentesco □

L'abito del personaggio che spia da sinistra è simile a quelli del corteo □ orientaleggiante □

Ora cerca di attribuire un significato ad alcune delle scelte.

Tiepolo ha preferito rappresentare il bambino capovolto (rispetto al punto di osservazione) e piangente. Con ciò ha voluto

- inserire un tocco di vita quotidiana □

- produrre un effetto ironico □

- privilegiare la coerenza con il racconto e con l'atteggiamento delle due serve □

Lo sfarzo degli abiti e la loro foggia hanno l'effetto di

attualizzare il racconto □ renderlo più credibile □

L'inserzione del costume esotico come quello dell'osservatore furtivo ha l'effetto di

aggiungere un'altra dimensione alla storia □

ricordare che esistevano gli ebrei in Egitto □

Ora osserva i colori nel gruppo centrale. La gamma dei colori e la ricchezza delle loro tonalità sono una parte importantissima della resa figurativa del dipinto. Metti in corrispondenza i colori con le figure:

- Un abito elaborato paggio

di colore oca

- capelli biondo rossi rampicanti

sugli alberi

- vestito di seta bianca e rosa serva

- argento e marrone nano

- azzurro

principessa

- rosso lenzuolo

- i bianchi cane

Considera ora da dove cade la luce. Essa è

- diffusa ugualmente in tutto il quadro

- incide dall'alto e da destra

Le figure maggiormente illuminate sono

il nano il neonato

la principessa la dama

la serva il paggio

L'incidenza della luce, il color giallo caldo dorato del vestito della principessa hanno l'effetto di

- metterla in contrasto con la grossolanità delle serve

- farne risaltare la centralità e di imporla all'attenzione

dell'osservatore

Lo sguardo della principessa guida lo sguardo dello spettatore verso

- lo sfarzo degli abiti e dei gioielli

- verso il neonato piangente

Il modo in cui è raffigurata la principessa ha l'effetto di far pensare che

- Ella è distaccata dall'evento del ritrovamento del bambino, come non toccata e intoccabile

- prova compassione e medita di adottarlo

Ora tieni presenti tutti gli elementi per valutare il quadro.

- Esso è dipinto con intento ironico, quasi da commedia

- Non è nè umoristico, né ironico

Esprimi un tuo apprezzamento per il dipinto
