

*Laboratorio Cinema*  
*La Rivoluzione francese*

Attività interdisciplinare  
Riferimenti pittorici nel *Nuovo mondo* e in *Danton*

## FONTI E PASSI STORIOGRAFICI

### **Brano I. L'affresco di Giandomenico Tiepolo**

*Giandomenico Tiepolo (1727-1804), negli ultimi anni della sua vita, non più costretto dai vincoli della committenza, affrescò le pareti della sua villa di campagna a Zianigo con animali, pulcinella e scene di vita quotidiana, come Il Mondo Nuovo, del 1791. L'affresco, staccato nel 1906, è conservato nel museo Ca' Rezzonico di Venezia. L'opera ha ispirato il titolo italiano del film di Scola (in francese La Nuit de Varennes) nonché la prima e l'ultima scena. Tiepolo aveva realizzato nel 1757 una prima versione dell'opera. Il confronto tra le due versioni chiarisce il significato profondo dell'opera del 1791 e la malinconica inquietudine che esprime. Nel 1791 in Francia è in corso la rivoluzione, Venezia è ormai lontana dagli anni in cui aveva il predominio sul Mediterraneo, autonomia economica e politica (in un breve volgere di anni sarà ceduta all'Austria da Napoleone); sta vivendo il proprio tramonto, in cui al potere reale si è sostituito quello dell'apparenza.*

Di questo affresco il Tiepolo realizzò due versioni. La prima, del 1757, [rappresenta] una scena del carnevale veneziano. La folla delle maschere, disordinatamente in fila, attende il proprio turno per guardare, attraverso una finestrella, all'interno del casotto del "Mondo nuovo", dove una lanterna magica proietta immagini esotiche, che un ciarlatano, in piedi su uno sgabello, illustra alla folla. [...] Nella versione del 1791 del *Mondo nuovo*, si osservano significative differenze, segno di profondi cambiamenti, interiori dell'artista ed esteriori della società in cui egli viveva. Qui tutti i personaggi (tranne un fanciullo e due figure adulte che rappresentano i due Tiepolo) sono rappresentati di spalle, e, soprattutto, non sono più in maschera: il Carnevale, l'eterna festa rappresentata nei dipinti precedenti, è finito. [...] Nel loro accalcarsi intorno alla baracca del "Mondo nuovo", le figure, rispetto alla versione del 1757, perdono di distinzione, diventando una 'massa' indeterminata, «dominata dalla figura del ciarlatano, che, dall'alto di uno sgabello, sembra manovrare la folla con la sua asta, quasi si trattasse di marionette di cui muovere i fili. È uno

sguardo lucido e amaro sull'umanità presente e la sua sorte»<sup>1</sup>. [Il pittore intendeva] rappresentare pittoricamente il sentimento che gli procurava la lucida percezione del disfacimento incombente del mondo in cui era vissuto: egli «sente lo sfacelo di una società in piena crisi e lo adombra sotto l'aspetto di spassosa e amara buffoneria»<sup>2</sup> [...] È così che il *Mondo nuovo* può essere letto come una messa in scena [...] di questo senso di inquietudine. Quali sono le colpe di questa “società decaduta” alle quali sembra alludere il Tiepolo? Probabilmente proprio «la presunzione e il letargo della ignoranza» che Pietro Verri indicava come i mali principali degli Italiani. La società dell'*Ancien régime*, così come Giandomenico la rappresentava anni prima, riusciva a trovare un senso al proprio essere attraverso i mascheramenti del Carnevale, era «un'umanità che si gloria di aver rinunciato alla propria identità storica e allegramente brucia il suo essere nel gioco effimero delle apparenze»<sup>3</sup>. Ma ora, dopo la Rivoluzione, il tempo del divertimento è finito e le maschere sono state calate. Ciò nonostante, di quella folla di nobili, borghesi e popolani girati di spalle continuiamo a non vedere i volti (fuorché, simbolicamente, quelli del fanciullo e dei due pittori). Ancora una volta attratti da un ciarlatano, tutti sono in impaziente attesa di vedere il “Mondo nuovo” attraverso la finestrella. Di fronte a loro – incombente ed ignorato (forse lo percepisce solo il fanciullo di cui intravediamo il viso) – si apre l'orizzonte azzurro del mare e del cielo, spazio (e tempo) ancora indeterminato, nel quale sarebbe possibile trovare e costruire quel mondo nuovo che invece si preferisce illusoriamente cercare nella lanterna magica dell'imbonitore.

Alessandro Peroni, *Imbonitori, pulcinella e società civile: il Mondo nuovo di Giandomenico Tiepolo*, in “Oltrecorrente”, n. 13, settembre 2007, pp. 227-229

1. M. Lucco, *Giandomenico Tiepolo*, in *Storia di Venezia. Temi: l'arte*, a cura di R. Pallucchini, 2 voll., Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1995, vol. II, p. 439

2. R. Pallucchini, *La vena satirica di Giandomenico Tiepolo*, in *La pittura nel Veneto. Il Settecento*, diretta da C. Pirovano, curatori vari, Electa, Milano, 1995, tomo II, p. 586

3. A. Mariuz, *Giandomenico Tiepolo*, Alfieri, Venezia, 1971. p. 46

## **Brano 2. David rivoluzionario ante litteram**

*Il testo di Riccomini è la trascrizione di una lezione pubblica sull'arte negli anni della Rivoluzione francese, tenuta a Bologna il 14 luglio 1989, secondo centenario della presa della Bastiglia. Da qui il tono colloquiale e non accademico del testo, che si presta a introdurre l'opera di David (1748-1825), il più importante pittore dell'epoca, impegnato a fondo nella convulsa vita politica di quei giorni.*

L'arte della rivoluzione esisteva già prima della rivoluzione; era nell'aria; e non solo nell'aria: era già in atto. Se l'arte non è solo attività manuale, ma è anche pensiero, o modo di esprimere e di dar forma al pensiero, allora l'arte della rivoluzione già esisteva, come già esisteva il pensiero che ha nutrito le idee dei rivoluzionari. Infatti nel 1790 l'assemblea affidò a David, uno dei suoi membri, il compito di raffigurare in un'enorme tela il giuramento della pallacorda. In quell'occasione uno dei deputati, nel sollecitare la votazione, affermò testualmente (la frase si può leggere nei verbali della seduta): «Abbiamo scelto David, il cittadino David, l'autore del *Bruto* e degli *Orazi*, questo patriota il cui genio ha preceduto la rivoluzione». Quel deputato sapeva benissimo, quindi, che la rivoluzione politica era venuta dopo quella artistica. Il *Giuramento degli Orazi* era del 1784, cinque

anni prima della rivoluzione, ed era stato dipinto per il re. Il *Bruto*, David l'aveva cominciato nell'87 [e lo aveva completato proprio nell'89].

Eugenio Riccomini, *1789 e dintorni. L'arte negli anni della rivoluzione francese*, Editoriale Mongolfiera, Bologna 1990, p. 14

### **Brano 3. Neoclassicismo come scelta morale**

*Rousseau nel 1750 definì l'arte graziosa e galante del rococò, in voga presso la corte, come l'immagine di «tutti i travimenti del cuore e della ragione». La scelta da parte di David, e di altri artisti, dello stile neoclassico si carica quindi di un significato morale.*

L'arte del vecchio regime, l'arte di Versailles, insomma, veniva condannata mediante giudizi di carattere non solo estetico, ma piuttosto morale. L'architetto Ledoux, uno dei più interessanti protagonisti di questa architettura che i rivoluzionari amavano (solo disegnata e mai costruita: durante la rivoluzione si aveva altro da fare) commentava con disprezzo il gusto rococò: "...quelle linee mollemente prolungate, quelle cornici che strisciano come rettili nel deserto.". Per questo, anche, l'arte della rivoluzione assunse come propria quella forma che ben conosciamo, quella neoclassica. Perché? Certo i tempi erano quelli [...] ma in Francia la rivoluzione scelse il gusto neoclassico soprattutto perché i rivoluzionari si attendevano, anche nell'arte, una sorta di resurrezione dell'uomo. L'uomo doveva rinascere dopo secoli di oscurità, di malattia, di errore, di vizio, di colpa; doveva in qualche modo riapprodare ad una purezza originaria. E quindi all'antico. [...] [David] proponeva le linee severe dei littori romani, la morte degli eroi, la nudità virile, la grandezza d'animo e di forme, la semplicità.[...] La parola più ricorrente nei discorsi dei rivoluzionari, e degli artisti di quegli anni, era la parola "virtù".

Eugenio Riccomini, *1789 e dintorni. L'arte negli anni della rivoluzione francese*, Editoriale Mongolfiera, Bologna 1990, pp. 16-17

### **Brano 4. Il Giuramento degli Orazi**

*Jean Starobinski, critico letterario e storico delle idee, si sofferma sul tema del giuramento rivoluzionario, che crea la sovranità del popolo, mentre il monarca la riceveva dal cielo: «la volontà singola di ciascun individuo si generalizza nell'istante in cui tutti pronunciano la formula del giuramento». Starobinski afferma che David dà al tema del giuramento la sua espressione più forte nel quadro Il Giuramento degli Orazi presentato a Parigi al Salon nel 1785.*

La scena è a Roma, all'alba della repubblica. I tre Orazi giurano, di fronte al padre, unendo simbolicamente tre volontà. Il padre volge lo sguardo verso l'impugnatura delle spade e verso lo stesso punto si alzano le braccia tese del gruppo dei figli; sulle tre impugnature unite e distinte, lo sguardo dei figli incontra lo sguardo del padre: la comunione dei fratelli ha per fuoco centrale il fascio delle armi assassine santificate dalla mano paterna che le trasmette. La direzione verticale [...] è segnata dalle massicce colonne doriche che scandiscono la scena, ma soprattutto dalla picca e dalle spade, in un sistema di linee oblique contrapposte. Il sacro risiede nel dovere guerresco. [...] All'alba di un'era di richiami in massa alle armi e di eserciti nazionali, ecco la leggenda antica del sacrificio alla patria rappresentata in un teatro simbolico. Il padre, che non guarda i figli, ma le armi che loro affida, tiene alla vittoria più che alla loro vita. I figli, da parte loro, appartengono

ormai al giuramento più che a se stessi. Lo slancio eroico implica il superamento degli affetti e dei legami naturali, in vista di un'idea della quale la mano del padre non è che la patetica metafora. Nel *Giuramento degli Orazi* occorre che l'imperio dell'emozione immediata fosse così manifestato, non foss'altro che per indicare la distanza che prendono nei suoi confronti i guerrieri votati alla morte o al trionfo. Il gruppo di donne, sulla destra esprime la potenza inefficace del dolore. Così si completa la dimostrazione di natura teatrale: alla virilità volitiva, ove l'essere dimentica se stesso in vista di un dovere sanguinoso, è opposta la femminilità sensibile che non può far fronte alla morte e si lascia soggiogare dall'orrore.

Jean Starobinski, *1789. I sogni e gli incubi della ragione*, Abscondita, Milano 2010, pp. 85-88

### **Brano 5. Il Bruto**

*Nel settembre del 1789 David presenta al Salon un'altra opera ispirata alla Roma repubblicana, I littori portano a Bruto i corpi dei figli. Anche quest'opera ha un chiaro significato politico: nessun interesse o sentimento personale deve prevalere su quello della collettività. Per Starobinski l'opera rivela «l'altra faccia del giuramento: mette in evidenza il limite estremo della devozione patriottica».*

Citiamo il titolo completo del quadro: “Junio Bruto, primo console, di ritorno alla sua casa, dopo aver condannato i due figli che si erano uniti ai Tarquini e avevano cospirato contro la libertà romana. I littori riportano i loro corpi perché egli dia loro sepoltura”. Questo lungo programma è necessario se si vuole leggere appieno il significato dell'opera. È l'ultimo momento di una tragedia. [...] Tutto è compiuto: il padre dolente e inflessibile è seduto in primo piano, nell'ombra, ai piedi della statua che raffigura la patria divinizzata: Dea Roma. In controluce, l'emblema della patria assume l'aspetto di un totem e si interpone fra Bruto e il corpo mutilato che i littori portano sul fondo della scena; una lama di luce cade sul cadavere. La composizione, dove tutto si dispone secondo le esigenze di un discorso razionale, allegorico e patetico, ci mostra che Bruto ha anteposto la patria alla vita dei figli. [...] La luce obliqua, che illumina il cadavere, cade anche sul gruppo delle donne: la madre si alza in un gran gesto di desolazione, mentre le due figlie si rannicchiano e vengon meno contro il suo corpo. In quest'opera, nella quale si contrappongono il virile patriottismo e l'emozione femminile, l'immobile fermezza e il movimento involontario, David ha distribuito la luce e l'ombra in modo da rafforzare i contrasti drammatici. [...] Bruto, nella penombra esprime l'energia della volontà meditata, capace di sopportare le conseguenze della propria fedeltà ai principi, pronto a punire l'infrazione fino a far versare il proprio sangue. È se stesso, è la sua maschia progenie che Bruto ha sacrificato facendo uccidere i figli. In mano ha un pezzo di pergamena; non ha importanza che sia veramente l'ordine dell'esecuzione: è una pagina dove si è iscritta una sentenza che sussisterà durevolmente. Quel testo enigmatico è la controparte simbolica della cesta da lavoro, che rappresenta un mondo di pazienza e di quiete; il tragico della storia ha fatto irruzione – come la Rivoluzione – dentro una dimora in cui i valori dell'intimità, le abitudini della vita privata, cessano improvvisamente di costituire un mondo separato e protetto. [...] I valori pittorici si associano [...] ai personaggi il cui stato passionale resta lontano dalla grandezza volontaria, appannaggio dell'immobile eroe. Nonostante David abbia perfettamente equilibrato il suo quadro, percepiamo la necessità in cui si è trovato di dover conciliare due imperativi: il disegno, legato all'esigenza del pensiero; il colore e la sostanza cromatica degli oggetti, legati ai moti della sensibilità.

Jean Starobinski, *1789. I sogni e gli incubi della ragione*, Abscondita, Milano 2010, pp. 89-94

### **Brano 6. Il Giuramento della pallacorda**

*L'Assemblea nel 1791 affidò a David il compito di dipingere il Giuramento della pallacorda, un evento chiave del 1789, quando l'Assemblea nazionale giurò di non sciogliersi finché non fosse stata concessa la Costituzione. «Il quadro non fu mai terminato: la rivoluzione marciava troppo in fretta, e succedeva che in breve tempo quell'unanimità della nazione che David doveva celebrare già s'andava frantumando, con i capi della rivoluzione in lotta fra di loro. Ci sono, qui, già due o tre teste che David non avrebbe potuto in ogni caso completare, perché nel frattempo erano state tagliate» (Riccomini citato a p. 117). Starobinski analizza gli schizzi del grande quadro incompiuto e li mette a confronto con Il Giuramento degli Orazi.*

David vi rinnova il gesto degli Orazi, trasmettendolo alla folla dei deputati: questa volta, il centro della composizione non è più un fascio di armi, ma la carta scritta, il proclama letto da Jean Sylvain Bailly. La tensione che anima questa opera è di essenza più astratta: quella che si stabilisce tra l'immagine individuale dei singoli attori e l'unità commovente dell'insieme. David pensa il suo quadro, lo compone con grandi onde armoniosamente ripartite; vuole tuttavia fare di quella massa umana non un ritratto collettivo, ma un insieme di singoli ritratti. L'unico oppositore (il deputato Martin Dauch, di Castellane) è presente, seduto, le braccia incrociate contro il petto. Il fatto che David l'abbia messo in evidenza – per esporlo alla riprovazione – accentua il riferimento alla coscienza individuale: il grande slancio collettivo è innanzi tutto la decisione di ciascuna volontà particolare. Un altro schizzo per il *Giuramento del Jeu de Paume* dispone gli attori nel nudo atletico – alla maniera antica – ma precisa i tratti del viso sino all'altezza del ritratto. Cogliamo sul vivo il problema della conciliazione fra l'ideale e il caratteristico. Nella nettezza del disegno, nella purezza eloquente del gesto, nella bellezza delle “anatomie” ci si offre l'ideale; ma i volti, anche quando un nobile trasporto vi sostituisce ogni altra passione, presentano i caratteri dell'esistenza individuale, le irregolarità di una natura vivente che la fedeltà imitativa impedisce di ridurre a “tipo” ideale.

Jean Starobinski, *1789. I sogni e gli incubi della ragione*, Abscondita, Milano 2010, p. 88

## **TRACCE DI LAVORO**

### **A. Il mondo nuovo di Giandomenico Tiepolo. Confronto film-riferimenti pittorici**

Dopo aver visto il film *Il mondo nuovo*, a gruppi, leggete il passo riportato nell'attività interdisciplinare (brano 1) e poi svolgete le seguenti attività.

1. Cercate sul web la riproduzione del grande affresco del Tiepolo *Il mondo nuovo* (1791).
2. Analizzatelo con l'aiuto del brano proposto: qual è il suo significato di fondo? Si può affermare che è testimonianza di un mondo al tramonto, che non si avvede della sua fine? Argomentate le vostre risposte.
3. Confrontate il significato che l'espressione “Il mondo nuovo” ha nel dipinto e quello che ha nel film: a che cosa vuol fare riferimento il regista Ettore Scola scegliendo quel titolo? Solo alla lanterna magica, che è centro anche del dipinto, o a qualcos'altro? Motivate la vostra risposta.

4. In alternativa, realizzate una breve presentazione multimediale in cui metterete a confronto le prime e/o le ultime scene del film – con i guitti in riva alla Senna che mostrano la lanterna magica ai passanti – e il quadro del Tiepolo, scomponendolo nei suoi particolari.

### **B. Le opere di Jean-Louis David. Confronto film-riferimenti pittorici**

Dopo aver visto il film *Danton*, a gruppi, soffermatevi sulla sequenza ambientata nell'atelier di David (da 1h 36' 54"); leggete i passi riportati nell'attività interdisciplinare (brani 2, 3 e 6) e poi svolgete le seguenti attività.

1. Quali sono le due famose opere dell'artista che si vedono nel suo atelier? Entrambi i soggetti rimandano a personaggi e/o eventi della rivoluzione.
2. Perché David viene scelto dall'Assemblea nazionale come pittore della rivoluzione?
3. In che senso lo stile neoclassico del pittore è espressione di una scelta morale?

### **C. David prima della rivoluzione. Analisi dei brani interdisciplinari**

Leggete i passi riportati nell'attività interdisciplinare (brani 3 e 4) e poi svolgete le seguenti attività.

1. Cercate sul web le riproduzioni delle due opere di soggetto storico che David dipinse prima della rivoluzione, *Il Giuramento degli Orazi* e *I littori portano a Bruto i corpi dei figli*.
2. A quali episodi della Roma repubblicana rimandano?
3. Quale messaggio politico per il presente contengono?
4. Con l'aiuto dei passi critici, preparate una presentazione per ognuna delle due opere, che metta in evidenza sia gli aspetti formali (prevalere del disegno o del colore, costruzione dello spazio ecc.) sia i soggetti (personaggi e loro gesti, oggetti ecc.) e l'interpretazione complessiva.

### **D. Il Giuramento della pallacorda. Confronto film-riferimenti pittorici**

Dopo aver visto il film *Danton*, in particolare la scena ambientata nell'atelier di David (da 1h 36' 54"), a gruppi, leggete il passo riportato nell'attività interdisciplinare (brano 6) e poi svolgete le seguenti attività.

1. Cercate sul web la riproduzione dei disegni preparatori dell'opera di David *Il Giuramento della pallacorda* (schizzo d'insieme e particolari).
2. A quale evento fa riferimento l'opera?
3. Qual è la probabile ragione per cui l'opera non venne conclusa? (Tenete presente anche le battute che nel film Robespierre rivolge a David).
4. Con l'aiuto dei passi critici, preparate una presentazione dell'opera che metta in evidenza sia gli aspetti tematico-formali sia l'interpretazione complessiva.

