

TINTORETTO

l'Unità

Elemond Arte

Tintoretto

l'Unità

Elemond Arte

Testi di Stefano Zuffi

l'Unità

Direttore Renzo Foa
Vicedirettore vicario Piero Sansonetti
Vicedirettori Giancarlo Bosetti, Giuseppe Caldarola

Editrice l'Unità S. p. A.

Emanuele Macaluso, presidente
Consiglio d'Amministrazione: Guido Alborghetti, Giancarlo Aresta,
Franco Bassanini, Antonio Bellocchio, Carlo Castelli,
Elisabetta Di Prisco, Renzo Foa, Emanuele Macaluso,
Amato Mattia, Ugo Mazza, Mario Paraboschi, Enzo Proietti,
Liliana Rampello, Renato Strada, Luciano Ventura
Amato Mattia, direttore generale

Redazione iniziative speciali dell'Unità

Supplemento al numero odierno dell'Unità
Edizione fuori commercio riservata ai lettori
e abbonati dell'Unità

© 1992 by **Elemmond Arte**,
Milano
Elemmond Editori Associati
Tutti i diritti riservati

Nei quattro secoli più celebri dell'arte italiana, fra il Trecento e il Settecento, sono vissuti alcuni uomini il cui nome è universalmente conosciuto. Giotto, Leonardo, Tiziano, Caravaggio, Michelangelo, sono figure che incarnano l'idea medesima della pittura. La storia dell'arte senza di loro non sarebbe stata la stessa. Ma neppure la storia dell'uomo. Ne ritroviamo la presenza non solo sui libri o nei musei ma nelle immagini e nei colori della nostra vita quotidiana, che dall'opera di quei maestri trae ancora oggi illuminazione e impulso. Riproporli oggi non significa ignorare l'importanza delle figure minori ma riconoscere semmai che in questi grandi pittori è sintetizzato al livello più alto un ampio tessuto di cultura e di civiltà. Divulgare non vuol dire soltanto presentare belle immagini, ma proporre un'avventura di conoscenza e di scoperta il cui fascino resta

intatto nel tempo. Per questo l'Unità offre ai suoi lettori, con la collaborazione dell'Elemond Arte, una serie di volumi sui maestri dell'arte italiana. Ogni monografia, pur pensata per essere letta d'un fiato, contiene tutto ciò che è indispensabile alla conoscenza di un grande dell'arte italiana. A un profilo biografico che racconta l'intreccio della vita con le opere maggiori, nella cornice storica e sociale, segue una rassegna delle riflessioni critiche più significative. Le illustrazioni consentono di leggere le opere nell'insieme e nei dettagli, anche grazie al commento puntuale delle didascalie, che aiutano a collocarle lungo il percorso dell'artista. Ogni volume, infine, è corredato da una traccia bibliografica essenziale.

gennaio-marzo 1992

l'Unità

Già usciti

Giotto

Leonardo

Tiziano

Michelangelo

Raffaello

Caravaggio

Mantegna

Piero della Francesca

Bellini

Giorgione

Masaccio

Carpaccio

Giulio Romano

Guercino

Canaletto

Lotto

Veronese

I prossimi volumi

Correggio

Botticelli

I volumi pubblicati

possono essere richiesti a

L'Unità / Ufficio arretrati

Via dei Taurini, 19

00185 Roma

Tel. (06) 444901 / 44490390

Tintoretto

Jacopo Robusti, detto il Tintoretto, è stato l'ultimo grande maestro del Rinascimento veneziano, e ha sentito con chiarezza il peso di questo non facile ruolo. Un antico biografo, circa cinquant'anni dopo la morte del pittore (caduta nel 1594), ricorda il suo stato d'animo negli ultimi anni di vita, dopo il compimento della gigantesca tela con il *Paradiso* per Palazzo Ducale: "Parve, che doppo l'operatione detta del Paradiso rallentasse in qualche parte il furore dell'operare, dandosi alla contemplatione delle cose celesti, preparandosi come buon Christiano alla via del Cielo. Trattenevasi spesse fiato in pie meditationi nella chiesa dell'horto, e in morali discorsi con que' Padri famigliari suoi". Per tutta la vita Tintoretto si era dimostrato un fervente devoto, e questo atteggiamento senile ne rivela forse un sentimento nuovo e drammatico: l'angoscia della solitudine, la consapevolezza di essere l'ultimo sopravvissuto di una generazione e di un tempo irripetibili.

Tiziano, il patriarca dell'arte veneta, era morto nel 1576; Paolo Veronese, con cui Tintoretto si era più volte confrontato, nel 1588; i pittori che stavano venendo alla ribalta, a parte forse Palma il Giovane, apparivano chiaramente meno dotati dei loro predecessori.

Tutta Venezia, come la sua grande arte, si stava a poco a poco spegnendo, la potenza navale appannata dalle guerre con i turchi, la robustezza demografica e l'energia della classe dirigente fiaccate dalle epidemie, la floridezza economica resa vacillante dalle nuove rotte del commercio sugli oceani. Jacopo Tintoretto è il testimone cosciente e impegnato del declino della Serenissima, e nello stesso tempo uno dei più strenui difensori del suo mito: l'immagine della massima espressione storica della Repubblica di San Marco è in larga parte affidata ai dipinti del Tintoretto, soprattutto al ciclo di San Rocco e alle

grandiose imprese decorative di Palazzo Ducale.

Tintoretto ama le sfide impegnative, sa affrontare ardue difficoltà e concorrenti agguerriti, e conosce bene il gusto della gloria: la sua personale e quella della città. Proprio per questo, il sapore del tramonto deve essergli apparso ancora più amaro.

Da ragazzo, il figlio del tintore di panni Giovan Battista Robusti si sforza di acquisire una conoscenza diretta il più ampia possibile dell'arte contemporanea. Al termine di un tirocinio lungo e severo, secondo un aneddoto divenuto leggendario, sul muro dell'atelier avrebbe affisso un ambizioso programma, "disegno di Michelangelo, colore di Tiziano". Verso la fine degli anni Quaranta del Cinquecento, in un momento di notevoli rivolgimenti artistici e critici, Tintoretto si rivela come il pittore "nuovo" destinato a caratterizzare la seconda metà del secolo a Venezia.

La carriera del Tintoretto è rapida e fortunata. Il maestro conquista presto un posto di grande prestigio nella scuola veneziana, sorretto da una prodigiosa abilità manuale, dal coraggio nell'affrontare imprese grandiose e forse anche da una dose di cinismo, indispensabile per cogliere al volo le occasioni più propizie. Senza cercare avventure in altre città, Tintoretto si dedica a tutti i settori della committenza veneziana: la grande decorazione ufficiale di Palazzo Ducale, numerosissime tele per importanti chiese, i ricchi e nobili ambienti della Scuola di San Marco e di quella di San Rocco, i patrizi collezionisti, per i quali esegue svariati ritratti. Col passare degli anni, il maestro si avvia a diventare l'insostituibile interprete dei bagliori del tramonto sul Rinascimento veneziano.

Tuttavia, già presso i contemporanei cominciano a insinuarsi i dubbi che la critica moderna non ha potuto sciogliere: fino a che punto le invenzioni luministiche e compositive di Tintoretto sono espres-

sione di un'originale creatività, e non invece estrosa ripetizione di soluzioni di repertorio? Come si conciliano i suoi altissimi risultati con una produzione di routine, affidata in gran parte ad allievi? Tintoretto è uno dei pittori più ampiamente studiati dagli specialisti e meglio conosciuti dal pubblico. Eppure non si possono nascondere alcuni aspetti di difficile definizione.

Tintoretto è un grande rappresentante del Rinascimento veneto, e insieme uno sperimentatore di ricerche pre-barocche. È spesso accostato agli esponenti del manierismo fiorentino e romano, e insieme è uno dei pochi pittori della Serenissima nati e sempre vissuti a Venezia. È un uomo profondamente religioso, e insieme è capace di agire con grande spregiudicatezza nei confronti dei soggetti sacri, fino a meritarsi l'epiteto di "il più terribile cervello della pittura", coniato da Vasari.

La grandezza del Tintoretto forse consiste appunto in questo: nella capacità di vivere e interpretare le contraddizioni di un'epoca difficile, fatta di nostalgie, di paure e soprattutto di problemi contingenti, da affrontare e risolvere con mezzi nuovi, esponendosi in prima persona e accettando la sfida del tempo e della storia.

I primi trent'anni: studi, esperimenti, amicizie e rivalità (1519-1548)

Jacopo Robusti nasce nel 1519: suo padre Giovan Battista, forse di origine lucchese, è tintore di panni di seta. Dal mestiere del genitore e dalle minuscole proporzioni del fisico il futuro pittore trae ben presto il soprannome. Nel 1539, a vent'anni, è già un maestro indipendente, e tiene bottega in Campo San Cassian.

L'apprendistato del Tintoretto inizia nella bottega del padre: le sete che si accendono di bagliori iridescenti, le tinte conservate e mescolate con cura, il contatto palpabile con la materia che "fa" il colo-

re sono esperienze indimenticabili, di cui il pittore conserverà precise tracce durante tutta la propria carriera. Ma passando da questo iniziale rapporto fisico con il colore a una vera formazione artistica, il problema del Tintoretto si fa subito complesso, inserito nell'articolato clima della pittura veneziana degli anni Trenta.

Il doge Andrea Gritti, promotore di un vasto programma di rinnovamento urbanistico e istituzionale della città, affida a Jacopo Sansovino la realizzazione di edifici spettacolari, ispirati al classicismo del pieno Rinascimento. L'arrivo di artisti e intellettuali toscani stimola un confronto con la cultura dell'Italia centrale, indirizzata verso il raffinato stile del manierismo e dominata da Michelangelo. La bottega di Tiziano produce sempre nuovi capolavori, e ribadisce con energia la posizione tipicamente veneta di una pittura basata essenzialmente sul colore. A Venezia lavorano altri ottimi artisti (Lorenzo Lotto, Savoldo, Bonifacio de' Pitati, Pordenone), ma l'ambizioso Tintoretto bussa alla porta di Tiziano. Secondo la tradizione, il rapporto fra il grande maestro e l'esordiente è subito tumultuoso, e non dura più di dieci giorni: è l'inizio di un confronto non facile fra i due artisti. Comunque, a partire dal 1539, Tintoretto si mette in proprio, e per anni studia, verifica, controlla, si aggiorna. Non viaggia molto (o perlomeno non abbiamo notizie di periodi trascorsi fuori Venezia), ma grazie agli scambi di idee con i pittori toscani presenti in città, e ai precoci legami con alcuni esponenti della classe intellettuale veneziana, tra i venti e i trent'anni Tintoretto raccoglie un'imponente massa di informazioni visive e di modelli; da Firenze si fa inviare i calchi di alcune sculture di Michelangelo.

Non si può propriamente definire Tintoretto un autodidatta, e tuttavia una parte consistente del suo apprendistato si regge su una grande forza di volontà e su

una forte autonomia. Una prova eloquente delle ricerche stilistiche compiute nella fase giovanile è la ripetizione dei soggetti, come se Tintoretto si cimentasse continuamente con insistite "variazioni sul tema" della Madonna col Bambino o del Cristo e l'Adultera: pose, espressioni, gesti, inquadrature prospettiche sono pazientemente rivisitate.

Fra le opere più interessanti di questi anni sono le quattordici tele con scene mitologiche destinate a decorare un soffitto di Palazzo Pisani e oggi nella Galleria Estense di Modena (tav. 1). Databili intorno al 1541, le strane piccole tele rivelano subito il gusto per gesti, composizioni, scorci arditi e grandiosi. Di poco successiva è la magniloquente *Disputa nel Tempio* nel Museo del Duomo di Milano (tav. 2). Per il resto, la prima produzione del Tintoretto è prevalentemente di carattere commerciale, con piccoli e graziosi dipinti destinati a decorare cassoni e altri mobili.

Nel febbraio del 1545, Pietro Aretino ringrazia il giovane pittore per l'esecuzione di due tele da inserire nel soffitto della sua casa: è il primo contatto tra Tintoretto e il più influente intellettuale di Venezia, legato a Tiziano e a Sansovino da un sodalizio professionale oltre che da una profonda amicizia.

La comparsa ufficiale di Tintoretto come protagonista sulla scena dell'arte veneziana cade nel 1547, quando il giovane pittore comincia a dipingere ritratti di austeri patrizi e, soprattutto, riceve l'incarico di eseguire due vaste tele per il presbiterio di San Marcuola. *L'Ultima Cena*, tuttora in loco, è la prima versione di un tema che l'artista replicherà più volte lungo tutto l'arco della carriera: qui l'impianto appare ancora tradizionale, anche se la luce comincia a giocare un ruolo di insolito rilievo. Più importante è la *Lavanda dei piedi* (oggi al Museo del Prado di Madrid; tav. 4). Lo spazio compositivo è dilatato, sviluppato entro

un'inquadratura architettonica di linee aggiornatissime. Cristo e gli Apostoli non formano un gruppo serrato, ma si distribuiscono nell'ambiente con grande libertà, creando rapporti di blocchi plastici, su cui si alternano zone di luce e di ombra.

Sulla spinta di queste opere monumentali, Tintoretto è pronto per il balzo nella popolarità, grazie a un'opera in uno dei luoghi più significativi di Venezia, la Scuola di San Marco. Si tratta della più importante tra le Scuole di Venezia, tipiche istituzioni laiche di tipo assistenziale e corporativo, alle quali aderivano molte migliaia di cittadini. Sfruttando favorevoli circostanze (il Guardian grande della Scuola è il futuro suocero dell'artista, e il grande Tiziano è lontano da Venezia per partecipare alla Dieta di Augusta), Tintoretto ottiene la commissione della grandiosa tela con il *Miracolo di San Marco* (tavv. 5, 6), oggi nelle Gallerie dell'Accademia. Si tratta di un capolavoro di bruciante novità, salutato immediatamente dalle lettere elogiative di Andrea Calmo e di Pietro Aretino. Le concessioni a una grandiosità esibita nei gesti e nelle anatomie dei personaggi non ostacolano in alcun modo il fluido, liberissimo gioco delle luci e dei colori: l'azione acquisisce così un'immediatezza e una spettacolarità inconsuete. Tintoretto manifesta qui per la prima volta l'ambiguo equilibrio tra concreta tangibilità della rappresentazione e misterioso misticismo, nell'effetto emozionale sul quale costruirà i suoi dipinti più riusciti. Pare che la tela, compiuta in un tempo brevissimo, suscitasse commenti e polemiche, al punto che Tintoretto, piccato per alcune critiche, l'avesse riportata nel proprio atelier, e restituita solo dopo aver ricevuto le scuse e le calde preghiere degli stessi detrattori. Questo episodio accresce la popolarità del pittore, ed è un eloquente squarcio sul non facile carattere del maestro.

Il consolidamento del successo (1549-1564)

Gli anni della prima maturità di Tintoretto sono particolarmente felici, segnati da un crescente successo e da una vita familiare tranquilla e agiata. Nel 1550, il pittore sposa Faustina Episcopi, figlia di un personaggio noto e influente: dal matrimonio nasceranno otto figli, tra i quali Domenico, Marietta e Marco abbracceranno la professione del padre, divenendone fidati collaboratori. Nel 1549 Tintoretto comincia a dipingere per la chiesa di San Rocco: la tela con *San Rocco che risana gli appestati*, collocata nel presbiterio, è la prima delle opere realizzate dal maestro per la chiesa e poi soprattutto per la Scuola dedicate al santo taumaturgo, tanto numerose e importanti da costituire il filo conduttore di tutta la carriera del Tintoretto.

Il giovane pittore, poco più che trentenne, rapido nell'operare e pronto ad accettare numerose commissioni, si propone come la più convincente alternativa a Tiziano, molto costoso e proverbialmente lento nelle consegne. Alcune famiglie patrizie appoggiano apertamente il Robusti, che ripaga il favore con i ritratti dei membri più influenti. Spiccano fra tutte le due effigi dell'anziano procuratore Jacopo Soranzo (1550), delle quali una alle Gallerie dell'Accademia di Venezia, l'altra alla Pinacoteca del Castello Sforzesco di Milano (tav. 7), che possono essere considerate fra gli episodi salienti dell'ampia produzione ritrattistica del Tintoretto.

Durante gli anni Cinquanta, Tintoretto alterna dipinti di soggetto mitologico (come l'ironico *Venere, Marte e Vulcano* della Alte Pinakothek di Monaco, la romantica *Liberazione di Arsinoe* della Gemäldegalerie di Dresda o il *Narciso* della Galleria Colonna a Roma) con un'incessante produzione di immagini religiose, fra cui diverse pale d'altare. Un incarico svolto con brillante felicità è costituito dalle *Scene del-*

la *Genesis* per la Scuola della Trinità (1550-1553), di cui una è andata perduta e le restanti quattro sono nelle Gallerie dell'Accademia (tav. 9). Più meditata, e carica di conseguenze future, è l'esecuzione delle portelle d'organo per la chiesa di Santa Maria dell'Orto. Famosa e spettacolare è la *Presentazione di Maria al Tempio* (1552), in cui la Madonna bambina sale una pericolosa rampa di scale a emiciclo. Anche la chiesa di Santa Maria Zobenigo richiede a Tintoretto le ante dell'organo su cui sono dipinte due coppie di Evangelisti.

L'opera più affascinante del decennio è probabilmente la splendida *Susanna e i vecchioni* del Kunsthistorisches Museum di Vienna (1557; tav. 12). Accostandosi ai toni chiari e ai sereni soggetti della contemporanea pittura del Veronese, Tintoretto frena la consueta foga luministica, e per rischiarare il corpo purissimo della fanciulla sceglie un delicato chiarore che filtra tra le fronde di un giardino. I due vecchioni che spiano la ragazza dalle estremità opposte di una spalliera di rose non turbano la serenità di un momento di sospesa poesia. Degna di nota è l'accurata descrizione degli oggetti da toilette sciorinati sul prato da Susanna, e la minuziosa analisi dell'acconciatura. Di tutt'altro carattere è la *Piscina Probatica*, dipinta nel 1559 per San Rocco (tav. 13). Sotto una tettoia in prospettiva, Tintoretto porta tutti i personaggi della concitata scena in primissimo piano, quasi a cercare il contatto fisico con il riguardante. Di grande effetto è il gesto del paralitico sanato, che afferra il giaciglio e, volgendo le spalle a Cristo, sembra dirigersi verso l'esterno del dipinto. Con quest'opera, realizzata al limite dei quarant'anni, Tintoretto conclude la fase più poeticamente sensuale e imbrocchia decisamente la strada di una concitazione gestuale ed espressiva in cui la luce diventa l'elemento determinante.

Quasi per contrasto con la ridotta sta-



Arciere, 1565 c., matita su carta. Firenze, Gabinetto dei disegni e delle stampe degli Uffizi.

tura, Tintoretto affronta tele di proporzioni veramente inusitate, come il *Giudizio Universale* e l'*Adorazione del vitello d'oro* nel presbiterio di Santa Maria dell'Orto, alte oltre quattordici metri (1562-1564). Contemporaneamente, continua a dipingere ritratti e riceve incarichi ufficiali; toccante è la lunetta con la *Pietà* (tav. 15), dipinta per il cortile delle Procuratie e oggi a Brera, a cui seguiranno le tele per il soffitto dell'atrio quadrato in Palazzo Ducale. Predispose a più riprese cartoni con scene e figure da tradurre in mosaico, e contribuisce così al completamento del rivestimento della basilica di San Marco. Potendo contare su una bottega ben organizzata, è in grado di portare avanti in parallelo molti lavori diversi, privilegiando comunque i cicli per le Scuole.

A distanza di quattordici anni dal *Miracolo di San Marco*, il Guardian grande della Scuola Grande di San Marco, il medico ravennate Tommaso Rangone, torna a chiedergli tre vasti teleri con episodi della leggenda del Santo patrono. Tintoretto lavora a questi dipinti tra il 1562 e il 1566, e per la virtuosistica impostazione spaziale e luministica si vale probabilmente di un espediente più volte ricordato dalle fonti antiche: realizza con legno e cartone un "teatrino" nel quale colloca pupazzi di cera e di stoffa, illuminando il tutto con candele e luci radenti per verificare l'effetto finale. Nascono così la prospettiva ripidissima, funambolica, del *Ritrovamento del corpo di San Marco* (Milano, Brera; tav. 17) e l'architettura fantastica della piazza in cui avviene il trafugamento delle reliquie del santo (Venezia, Gallerie dell'Accademia; tav. 16). Il terzo telerio, pure all'Accademia, rappresenta *San Marco che salva un saraceno durante una tempesta*.

La Scuola di San Rocco: la pittura come testimonianza di fede (1564-1578)

L'episodio intorno al quale ruota la carrie-

ra del Tintoretto risale al 31 maggio 1564: i consiglieri della Scuola Grande di San Rocco, dopo molti anni di tentennamenti e di riunioni, decidono di decorare la propria sede e di invitare a un concorso i migliori pittori residenti in quel momento a Venezia (Tintoretto, Veronese, Giuseppe Salviati, Federico Zuccari). Gli artisti devono presentare, tre settimane dopo, il bozzetto per la tela ovale con *San Rocco in gloria*, da collocare al centro del soffitto della Sala dell'Albergo. Nel breve tempo a disposizione, Tintoretto escogita uno stragemma ardito: prende accuratamente le misure della cornice e, invece di proporre un piccolo modello, realizza già la tela finita, offrendola gratuitamente alla Scuola. A chi gli obietta che il tema del concorso era un bozzetto, l'artista risponde con candore solo apparente che quello era il suo modo di fare abbozzi. Con una non ampia maggioranza di trentuno voti contro venti, i consiglieri decidono di affidargli l'incarico di dipingere il soffitto e le pareti della Sala dell'Albergo. Grazie all'escamotage del pittore e alla contestata votazione dei consiglieri, prende così avvio uno dei più complessi cicli decorativi del Rinascimento.

Tintoretto, coadiuvato dalla bottega, si occupa dapprima di portare a termine le tele ornamentali del soffitto, poi affronta le pareti, destinate a ospitare scene della Passione di Cristo. Il risultato, portato a compimento tra il 1565 e il 1567, è memorabile. Sulla parete d'ingresso, la *Salita al Calvario*, l'*Incoronazione di spine* e il *Cristo davanti a Pilato* (tav. 20) compongono una sorta di trittico di stringente vigore compositivo e di altissima efficacia emotiva, quasi a preparare la contemplazione dell'immensa *Crocifissione* (tavv. 18, 19), che occupa tutta la parete di fondo. L'esecuzione di questa scena (di oltre 5 metri per 12) è una delle più straordinarie imprese del Tintoretto, soprattutto per la capacità



Venezia, Scuola di San Rocco, Sala Grande superiore.

di mantenere compatta e coerente la struttura della narrazione. Sfruttando la scarsa illuminazione della sala, Tintoretto ottiene effetti drammaticamente espressivi dallo scorrere della luce sui vari gruppi di personaggi, scegliendo il momento in cui la Croce viene posta in posizione verticale: Cristo appare isolato, circondato da un alone luminoso ma ormai solo, lontanissimo da tutti gli astanti.

A questi primi dipinti eseguiti nella Scuola di San Rocco ne seguiranno altri, condotti in più riprese: in tutti si percepisce il senso di spiritualità del Tintoretto, che mette la propria articolata cultura figurativa al servizio di una rappresentazione diretta, immediata, di forte impatto emotivo e popolare, in cui personaggi e oggetti tratti dalla realtà quotidiana sono immersi in un'atmosfera carica di prodigiose presenze. All'indomani della conclusione del Concilio di Trento (le cui sedute terminano nel 1563), Tintoretto è uno degli artisti che per primi studiano nuove soluzioni per l'immagine religiosa, proponendo inedite interpretazioni iconografiche anche per temi di lunga e ormai ripetitiva tradizione. In un piccolo *Autoritratto*, conservato nella Scuola di San Rocco, Tintoretto si mostra in un atteggiamento di preghiera, timido e modesto.

Esempio caratteristico della ricerca di inconsueti modelli e di un nuovo rapporto fra il fedele e la scena dipinta è l'insistere sul tema dell'*Ultima Cena*: al 1566 risale la versione per San Trovaso, in cui l'annuncio di Cristo crea un turbine di passione fra gli Apostoli, che si alzano da tavola rovesciando sedie e stoviglie.

Appena collocati al loro posto i dipinti della Sala dell'Albergo, Tintoretto torna a lavorare per la chiesa di San Rocco, nel cui presbiterio colloca tre nuovi teleri. Seguono, in rapida sequenza, altri dipinti religiosi e ritratti di patrizi veneziani.

Tintoretto non cerca di sottrarsi al suc-

cesso, e sa mettere a frutto le congiunture favorevoli: nel corso degli anni Settanta la sua carriera si intreccia strettamente con quella, ormai alla fine, del Tiziano, e con quella del Veronese. Un continuo gioco di relazioni, che vede il Robusti realizzare un crescendo di incarichi: cinque *Filosofi* per la sala della Libreria Marciana (tav. 23), le pale votive dei procuratori, degli avvocatori (magistrati) e della famiglia del doge Alvise Mocenigo, per culminare con i quattro dipinti mitologici ora nell'Anticollegio di Palazzo Ducale (1576; tavv. 24, 25). Dimostrando una capacità non inferiore a quella del Veronese nel dare forma tangibile alle allegorie, Tintoretto si cimenta sul tema della concordia: i corpi dei personaggi sono robusti e torniti, i gesti gradevolmente eloquenti, fino a raggiungere un tocco di appropriata retorica.

Il 2 novembre 1577, il consiglio della Scuola di San Rocco accetta la proposta, formulata da Tintoretto due anni prima, di decorare con tele il soffitto e le pareti della sala grande del primo piano. Avendo come tema generale il sacrificio eucaristico, l'équipe del Tintoretto si mette al lavoro con la consueta foga produttiva: il maestro si impegna in prima persona, e nemmeno il sopravvenire di nuovi, prestigiosissimi impegni lo distrae dalla preminente attenzione per il ciclo della Scuola di San Rocco, ribadendo la "devozion grande ch'io porto a ditta veneranda Fabrica e al glorioso messer San Rocco".

Nel soffitto, eseguito anche questa volta per primo, sono rappresentate scene dell'Antico Testamento (tav. 26), nelle quali Tintoretto sfrutta il punto di vista dal basso verso l'alto per inventare nuove torsioni e fughe prospettiche, sostenute da una vigorosa padronanza delle luci. Lungo le pareti sono invece scene evangeliche, realizzate tra il 1578 e il 1581. Quasi tutte le tele sono impostate su un espediente compositivo di grande effetto: le

scene appaiono illuminate da una fonte di luce naturale esterna al dipinto (paragonabile a quella dell'ambiente in cui si trova lo spettatore) e dall'accendersi, all'interno, di un bagliore soprannaturale. Tintoretto modula e controlla questi effetti con mano felicissima, tale da porre alcune di queste tele fra i suoi massimi capolavori. Con grande delicatezza, ad esempio, lascia che si diffonda un tenero chiarore nella commossa *Adorazione dei pastori*, mentre nel *Battesimo* o nell'*Orazione nell'orto* si assiste a un dardeggiare di folgori divine. Efficacissima è l'ennesima variazione sul tema dell'*Ultima Cena* (tav. 27), con la tavolata spinta verso l'interno del quadro, entro un ambiente di vaste proporzioni. Rispetto alle tele della Sala dell'Albergo, la tavolozza del Tintoretto sembra meno ricca e vivace, a vantaggio di un gioco di luci emozionante.

La decorazione di Palazzo Ducale: la pittura come impegno morale e civile (1578-1594)

Nel 1577 un violento incendio devasta Palazzo Ducale, che già negli anni precedenti aveva subito altri due roghi. Il fuoco che distrugge l'edificio-simbolo della Serenissima, un anno dopo la terribile epidemia di peste che aveva stroncato un quarto degli abitanti di Venezia, appare quasi come il segno della irreversibile crisi della Repubblica.

Tintoretto, che pure è impegnatissimo nell'esecuzione dei dipinti per la Sala Grande di San Rocco e poco più tardi in un ciclo di tele celebrative per il duca di Mantova (i cosiddetti *Fasti gonzagheschi*, oggi a Monaco di Baviera), si mette al servizio dello Stato per dare rapidamente al Palazzo un nuovo corredo decorativo, che sostituisca quello distrutto dal fuoco. A cominciare dal soffitto della Sala delle Quattro Porte (eseguito, fatto inconsueto, ad affresco), Tintoretto avvia un progetto di

grandiose dimensioni, che occuperà gli ultimi anni della sua carriera. Gli è al fianco il Veronese, ma è facile notare come la responsabilità maggiore spetti ai Robusti. Si può anzi aggiungere che la sovrintendenza del Tintoretto sulla maggior parte degli interventi decorativi ufficiali in Palazzo Ducale durante l'ultimo scorcio del Cinquecento porta a una generale omogeneità figurativa, a una sorta di "accademia" un po' monotona. Quando si riconosce l'intervento diretto del maestro, la pittura ritrova accenti sapidi, freschi, ma in generale sembra che il maggior sforzo del Tintoretto in Palazzo Ducale non sia consistito tanto nell'elaborazione di nuove forme creative, quanto nel rapido ripristino di uno spettacolare apparato ornamentale e nell'addestramento di un gruppo di giovani artisti in grado di salvaguardare la tradizione locale.

La sequenza degli interventi della squadra guidata da Tintoretto comprende le decorazioni delle sale del Collegio, dello Scrutinio e del Senato, e soprattutto del grandioso salone del Maggior Consiglio, il luogo di riunione e il cuore politico di tutto il governo della Repubblica. Le tele inserite nel soffitto vengono affidate a quasi tutti i pittori disponibili a Venezia: al Veronese tocca il grande ovale con il *Trionfo di Venezia*, mentre a Tintoretto spettano varie scene, fra cui lo scomparto centrale con il *Trionfo del doge Niccolò da Ponte*, eseguito tra il 1581 e il 1584. Resta aperta l'assegnazione della parete di fondo, per la quale in seguito verrà bandito un concorso.

Pur occupandosi con rigoroso senso civile della rinascita di Palazzo Ducale, Tintoretto accetta numerose altre committenze, alcune delle quali di grande prestigio, come le *Storie di Ercole* dipinte per l'imperatore Rodolfo II. Una di queste, *La creazione della Via Lattea* (Londra, National Gallery) è una delle più felici invenzioni

della pittura profana del maestro.

Dal luglio del 1583 all'agosto del 1587, Tintoretto torna a lavorare per la Scuola di San Rocco: questa volta si tratta di eseguire otto grandi tele per le pareti della sala a pian terreno. L'irruenza tempestosa, la foga luministica che anima le scene della Sala Grande si placa. Un atteggiamento più contemplativo presenta la *Sacra Famiglia* in tutta la spiritualità semplice e intensa di una condizione umile: nell'*Annunciazione*, impostata con un taglio prospettico particolare, Tintoretto moltiplica i dettagli descrittivi che alludono alla povertà della casa di Maria, componendo un interno di commovente modestia. La *Fuga in Egitto* (tav. 28) è ambientata in un paesaggio reso palpitante e vivo dalla delicata definizione luministica. Il rapporto tra figure e natura diventa ancora più intenso nelle tele con *Santa Maria Maddalena* e *Santa Maria Egiziaca* (tav. 29): nel grande scenario di due paesaggi visti all'imbrunire, le sante sono colte in un momento di solitaria meditazione. Tremanti di foglie, riflessi di acque, digradanti lontananze s'accendono liricamente grazie a una luce misteriosa che protegge la loro affascinante solitudine. Vicino ai settant'anni, Tintoretto trova il passaggio più intimamente lirico di tutta la sua produzione.

Nel 1588, terminato da poco questo ciclo di opere importanti, Tintoretto viene chiamato a sostituire il Veronese nell'esecuzione della sterminata tela con il *Paradiso*, sontuoso e scenografico ornamento della parete di fondo della Sala del Maggior Consiglio. Tintoretto esegue questo lavoro faticosissimo con la larga collaborazione di allievi, fra cui il promettente figlio Domenico, ormai vicino ai trent'anni. L'opera è inevitabilmente macchinosa, molti particolari risultano fiacchi, ma l'effetto decorativo è spettacolare.

Mentre la grande tela è ancora in lavorazione, nel 1590, la vita di Tintoretto è

rattristata da un lutto, l'unico in un'esistenza che appare sostanzialmente serena: muore l'amatissima figlia Marietta, pittrice di sicuro talento. Una manciata di capolavori esce dal suo pennello durante gli ultimi due o tre anni di vita: la visionaria immagine di *Cristo sul mare di Galilea* (Washington, National Gallery of Art), tremante di lividi colori cangianti, introduce la serie di tele eseguite per la chiesa di San Giorgio Maggiore. Spicca l'*Ultima Cena* (tav. 31), estremo saggio della grande abilità del Tintoretto nel controllare e indirizzare gli effetti delle luci, è collocato nel presbiterio, di fronte a un'altra tela di tema eucaristico, la *Caduta della manna*. L'ultima opera compiuta dal maestro è probabilmente la *Deposizione nel Sepolcro* (tav. 32), sempre in San Giorgio, in cui lo schianto che piega la Madonna svenuta ripete, quasi in un'eco dolorosa, il corpo disarticolato di Cristo.

Il 31 maggio 1594, dopo due settimane di febbre, Jacopo Robusti muore, e viene sepolto nella prediletta chiesa della Madonna dell'Orto, nella tomba della famiglia della moglie.

L'eredità

Per esplicita volontà testamentaria, l'eredità artistica del Tintoretto è un impegno che viene consegnato ai figli e agli immediati continuatori. Durante quasi tutta la propria attività il maestro ha tenuto intorno a sé una équipe di collaboratori, e questa abitudine si è accentuata negli ultimi anni di vita. Specie durante i lavori di decorazione di Palazzo Ducale, Tintoretto ha assunto il ruolo di coordinatore e di istruttore per le giovani leve dell'arte veneziana. Tutta la generazione di artisti che lavorano a Venezia a cavallo tra il XVI e il XVIII secolo è influenzata dalla maniera del Robusti; man mano che ci si allontana dal diretto contatto con il maestro, però, il riferimento si banalizza in

una replica spersonalizzata.

I critici contemporanei più attenti (Pietro Aretino, Giorgio Vasari) avevano ravvisato un limite nell'arte del Tintoretto, il rischio di scivolare nel virtuosismo, nella ripetitività di formule decorative ad effetto. In questo ostacolo si imbattono in pratica tutti gli emuli del Tintoretto, compreso il migliore di tutti, quel Palma il Giovane che sembrava destinato a raccogliere il testimone dei grandi maestri cinquecenteschi. Domenico Tintoretto tradisce le aspettative del padre: discreto pittore, non riesce però a sollevarsi da una pratica corrieva e opaca.

Intorno al 1640, quando anche gli estremi bagliori del Rinascimento sono ormai spenti, si moltiplicano gli scritti che rievocano la grande stagione dell'arte veneziana. Carlo Ridolfi (autore della prima biografia del maestro) e Marco Boschini sono gli intellettuali più impegnati: per entrambi, Tintoretto forma con Tiziano e Veronese la triade dei sommi pittori della Serenissima. Il Boschini dedica interamente il secondo capitolo della *Carta del navegar pitoresco* alla descrizione di una visita nella Scuola di San Rocco. Gli appunti espressi dai commentatori cinquecenteschi vengono riproposti dagli eruditi dell'età dell'Illuminismo, che tendono a ravvisare difetti e lacune, legati soprattutto alla eccessiva velocità di esecuzione.

Durante tutto il XIX secolo, il "romanticismo" lirico e visionario del Tintoretto trova convinti estimatori soprattutto fra gli artisti: Delacroix e Cézanne non esitano a sottolineare il debito che sentono di avere nei confronti del maestro veneziano.

La grande monografia di Thode, del 1901, segna l'avvio di un'intensa fase di ricerche sul Tintoretto, volte in special modo a far ordine in un catalogo vastissimo e reso confuso dalla frequente presenza di opere dei figli o di altri collaboratori. Gli

studi di Phillips (1911), Mayer (1923), Pittaluga (1925) e Moschini (1931) portano all'importante mostra antologica di Ca' Pesaro (1937), curata da Adolfo Venturi, e alla densa monografia di Coletti (1940). Nel 1946, commentando in un lungo saggio la mostra postbellica dedicata alla pittura veneziana, Roberto Longhi propone un drastico ridimensionamento della figura del maestro. La sua polemica forse risente dell'esaltazione fascista delle "imprese titaniche" affrontate dal pittore. Comunque, l'autorevolezza del giudizio, e soprattutto la stroncatura dell'attività ritrattistica del Tintoretto, rimangono tuttora ostacoli non piccoli per la piena e convinta rivalutazione del Robusti.

Lo studio di Hans Tietze (1948) e la fondamentale ricerca di Rodolfo Pallucchini sulla "giovinanza del Tintoretto" (1950) inaugurano un nuovo periodo di ricerche, indirizzate all'esatta definizione del rapporto del Tintoretto con il manierismo, chiave decisiva per interpretare tutta la sua produzione: un filone critico destinato a sfociare, nel 1981, nella grande mostra di Palazzo Ducale sulla pittura veneta tra il 1540 e il 1590. Dopo le ricerche degli anni Sessanta (fra cui quelle di Tolnay e di Anna Pallucchini sulla Scuola di San Rocco), Pierluigi De Vecchi propone nel 1970 un nuovo catalogo dell'"opera completa" del Tintoretto. Poco dopo cominciano a prendere sostanza le indagini di Paola Rossi e di Rodolfo Pallucchini: nel 1974 vede la luce un corposo volume dedicato ai ritratti tintoretteschi (una risposta a distanza alle critiche di Longhi), e nel 1982 lo scritto sulle "Opere sacre e profane". La bibliografia sul Tintoretto non ha conosciuto, in seguito, nuovi studi di carattere complessivo. C'è da augurarsi che il 1994, anno del quinto centenario della morte del pittore, possa essere l'occasione propizia per un'ulteriore rilettura della sua intensa attività.

Antologia di scritti

In breve tempo che xé stà discipulo, havé imparao pi ca cento che xe nassui maistri. [...] Havé cusì bela idea intel presentar de i gesti, maniere, maiestaie, i scurci, perfili, ombre e lontani e prospettive [...] che si avessé tante mani, co quanto cuor e saver che xe in vu, el non è cossa difficile che la fosse, che non la fassé.

(Andrea Calmo, Lettera al Cocolao de la natura e mestura d'Esculapio e fio adottivo d'Apelle, M. Iacomo Tentoretto dipintor, 1548)

Non è uomo sì poco intrutto ne la virtù del disegno, che non si stupisca nel rilievo de la figura che, tutta ignuda, giuso in terra è offerta a le crudeltà del martiro [*nel Miracolo dello schiavo, ora alle Gallerie dell'Accademia*]. I suoi colori son carne, il suo lineamento ritondo, e il suo corpo vivo, talchè vi giuro, per il bene che vi voglio, che le cere, l'aria e le viste de le turbe che la circondano, sono tanto simili a gli effetti ch'esse fanno in tale opra, che lo spettacolo pare più tosto vero che finto. Ma non insuperbite, se bene è così, che sarebbe un non voler salire in maggior grado di perfezzione. E beato il nome vostro se reduceste la prestezza del fatto in la pazienza del fare. Benchè a poco a poco a ciò provvederanno gli anni, conciosia ch'essi e non altri sono bastanti a raffrenare il corso de la trascuratezza, di che tanto si prevale la gioventù volenterosa e veloce. (Pietro Aretino, Lettera a Jacopo Tintoretto, 1548)

È vivo ancora un pittore chiamato Iacomo Tintoretto, il quale si è diletato di tutte le virtù, e particolarmente di sonare di musica e diversi strumenti, et oltre ciò piacevole in tutte le sue azioni, ma nelle cose della pittura stravagante, capriccioso, presto e risoluto, e il più terribile cervello che abbia avuto mai la pittura, come si può vedere in tutte le sue opere e nè componimenti delle

storie fantastiche e fatte da lui diversamente e fuori dell'uso degli altri pittori: anzi ha superato la stravaganza con le nuove e capricciose invenzioni e strani ghiribizzi del suo intelletto, che ha lavorato a caso e senza disegno, quasi mostrando che quest'arte è una baia. Ha costui alcuna volta lasciato le bozze per finite, tanto a fatica sgrossate, che si veggono i colpi de' pennelli fatti dal caso e dalla fierezza, piuttosto che dal disegno e dal giudizio. Ha dipinto quasi tutte le sorti di pitture a fresco, a olio, ritratti di naturale, e ad ogni pregio; di maniera che con questi suoi modi ha fatto e fa la maggior parte delle pitture che si fanno in Vinezia. E perché nella sua giovinezza si mostrò in molte bell'opere di gran giudizio, se egli avesse conosciuto il gran principio che aveva dalla natura, et aiutatolo con lo studio e col giudizio, come hanno fatto coloro che hanno seguitato le belle maniere de' suoi maggiori, e non avesse, come ha fatto, tirato via di pratica, sarebbe stato uno de' maggiori pittori che avesse mai avuto Vinezia; non che per questo si toglia che sia fiero e buon pittore e di spirito svegliato capriccioso e geniale.

(G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori et architettori*, II ed., 1568)

Costui essendo molto inclinato da natura al disegno, si diede con gran diligenza a disegnare tute le cose buone di Vinegia, e fece gran studio sopra le statue rappresentanti Marte e Nettuno di Iacopo Sansovino, e poscia si prese per principal maestro l'opere del divino Michelagnolo, non riguardando a spesa alcuna per aver formate le sue figure della sagrestia di San Lorenzo, a parimente tutti i buoni modelli delle migliori statue che sono in Firenze. Laonde egli stesso conferma non riconoscere per maestri nelle cose del disegno, se non gli artefici fiorentini, ma nel colore dice avere imitato la natura, e poi parti-

colarmente Tiziano, in tanto che molti ritratti fatti da lui sono tenuti di mano di Tiziano.

(R. Borghini, *Il Riposo*, 1584)

Voglio che tutte le cose pertinenti alla professione mia sieno del mio figliolo Domenico, con questo però, che l'uso di esse, ed in particolar modo di quelle che appartengono allo studio di essa mia professione, mentre staranno insieme da buoni fratelli in pace et amore, sia l'uso di quelle cose comune fra lui e mio fiol Marco. Voglio che mio fio Domenico finisca l'opere mie che restaro imperfette, usando quella maniera et diligentia che ha sempre usato sopra molte mie opere.

(J. Tintoretto, Testamento del 30 marzo 1594)

Il Tintoretto fece conoscere in tante sue fatiche lo sforzo maggiore dell'arte, coll'esprimere le figure sue con erudite forme, pronti atteggiamenti e gran maniera ed energia di colorire, componendo spiritosi pensieri, che sono insuperabili [...]. Si pose anco a disegnare da' corpi naturali, formandone varie attitudini, alle quali dava grazia né movimenti, cavandone ancora infiniti scorci. Talvolta scorticava membra di cadaveri, per vedere la ragione de' muscoli, procurando di accoppiare ciò che osservava nel rilievo col naturale; apprendendo da quello la buona forma, da questi la unione e la tenerezza. Esercitavasi ancora nel far piccioli modelli di cera e di creta, ricercandone accuratamente con le pieghe de' panni le parti delle membra, quali divisava ancora entro piccile case e prospettive composte di asse e di cartoni, accomodandovi lumicini per le fenestre, recandovi in tale guisa lumi e le ombre.

(C. Ridolfi, *Le meraviglie dell'arte*, 1648)

Il Tintoretto, ogni volta che doveva fare un'opera in pubblico, prima andava ad os-

servare il sito, dove doveva esser posta, per vedere l'altezza e la distanza, e poi in conformità di quello, per ben formare i concetti delle Istorie, disponeva sopra un piano alcuni modellini di piccole figurine di cera da lui medesimo fatti, distribuendogli in atteggiamenti serpeggianti, piramidali, bizzarri, capricciosi, vivaci. Ma per ben distribuire tutta la massa applicava gran studio all'artificio del di dentro e del di fuori, col far apparire sempre fierezze di lumi, ombre, riflessi e battimenti; e alle volte, col formar le figure vicine tutte oscure, e gettar in distanza il chiaro, ed altre volte tenendo le figure principali chiare, e mandando in lontano gli oscuri, ed altre volte facendo nascere qualche accidente che lumeggiasse una figura all'opposito dell'altre, per ben concertare le sue opere: licenze pittoresche ed artifici industriosi, nuovi statuti e riforme di nuove leggi alla Pittura; di modo che si vede in questo gran Maestro dell'Arte quella padronia artificiosa non mai veduta in alcuno.

(M. Boschini, *Le ricche minere della Pittura Veneziana*, 1674)

Il Tintoretto più che al decoro pensò al brio, e dal volgo della sua patria, che è forse il più spiritoso d'Italia, trasse esemplari sì per le teste e sì anco per le attitudini; e gli applicò talora a soggetti riguardevolissimi. Vedesi in certe sue Cene qualche Apostolo in guisa che par ravvisarvi i gondolieri del canale, quando al maneggio del remo eretto un de' bracci e inclinato il petto, con certa ingenita ferocia sollevan la testa o per guatare, o per motteggiare, o per contendere. [...] Anche nelle cose dove volle, dirò così, improvvisare, è un maneggio di pennello da gran maestro; e un certo genio originale che qua e là manifestasi nel giuoco della luce, né difficili scorti, nelle capricciose invenzioni, nel rilievo, nell'accordo; e dove avvenga trovare di lui

opere ben mantenute, nella grazia anche delle tinte.

(L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia*, 1795/96)

[*Nell'Ultima Cena di San Giorgio*] Mentre più e più si avvicinano al Cristo e al Cibo divino ch'egli porge gli oggetti e i volti degli Apostoli divengono astrazioni di pura luce ed ombra. Così tutti gli episodi marginali [...]. Così la siderea lontananza delle luci e delle ombre, che avviluppano i tangibilissimi oggetti sulla tavola. Antitesi generatrici di tensione spirituale ad altissimo potenziale. Così il profondo squilibrio delle masse con quell'aggruppamento delle figure intorno alla tavola. Così lo stesso, altrimenti banalissimo, illusionismo della tavola girante, diventa vertigine e acquista senso e finalità poetica; così i sussulti chiaroscurali dell'ambiente; e il fluire o rapido spezzarsi della linea; così lo stridere dei colori. Tutto concorre a formare questa ipertesa atmosfera spirituale di intensa commozione, in una allucinatisima visione dove il reale e l'irreale, il fisico e il metafisico si oppongono e si esaltano a vicenda, e tanto si contrastano che finiscono per convertirsi reciprocamente: fantasmi che s'incarnano e corpi che si svuotano; etere che si rassoda, e materia che svapora.

(L. Coletti, *Tintoretto*, 1940)

Non perciò vorrò io negare al Tintoretto una natura geniale, colma in principio di idee bellissime per favole drammatiche da svolgersi entro la scenografia di luci ed ombre rapidamente viranti. Egli si serviva all'uopo di un teatro di manichini su cui provare quei suoi canovacci luministici. Niente di male in questo. Il male stava nella struttura dei manichini e nel previsto meccanismo dell'azione che ne sprizzava. Quando guardo, e, sospirando, ammiro, rifacendomi all'idea, per così dire, prefi-

gurale, il *Cristo dinanzi a Pilato*, il *Mosè che fa scaturire il fonte dalla roccia* o la *Santa Maria Egiziaca* nel paesaggio, non posso trattenermi dall'immaginare subito che cosa avrebbero sortito codesti motivi nelle mani di un Greco o di un Rembrandt. Com'è, insomma, che il Tintoretto resta al canovaccio e pare qualche volta un Vasari o uno Zuccari di genio e qualche altra un Greco senz'anima? [...] Nè vorrei tacere come io ritenga fermamente augurabile nel caso del Tintoretto una prossima discesa di molti gradini nella scala dei valori; credo anzi sia qui un debito urgente della nostra cultura, un compito certo di bonifica dalla retorica della possanza, della superbravura e anche dell'astuzia.

(R. Longhi, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, 1946)

I tentativi, le curiosità, le esperienze, i momenti di crisi, i dubbi, le incertezze, ed i primi sfolgoranti successi, cioè tutti quegli oscillamenti che caratterizzano la formazione di un artista, nel caso del Tintoretto sono contenuti in una dozzina d'anni: sembreranno forse troppi, rispetto ad altri artisti il cui destino figurativo pare segnato fin dagli inizi. Ma si pensi del resto alla novità, in un certo senso rivoluzionaria, che l'arte tintorettesca è venuta significando nel quadro della pittura veneziana del Cinquecento; e allora si misurerà tutto lo sforzo che è stato necessario all'artista per raggiungere una così nuova posizione di gusto, rinnovando *ex imis* non solo lo strumento linguistico della tradizione veneziana, ma facendone un mezzo docile e personalizzato per l'estrinsecazione d'una fantasia visionaria ed espressionistica: in ultima analisi cambiando il corso di quella stessa tradizione.

(R. Pallucchini, *La giovinezza del Tintoretto*, 1950)

Ecco quello che voleva e che seppe trovare

il Tintoretto: un dramma più libero e più pieno di quel che non fosse nella tradizione veneziana, una plastica più sensuosa e più terrenamente vivente di quel che non fosse nelle platoniche e razionali forme dei fiorentini. Ed allora prese la pasta coloristica di Tiziano, la innervò di uno scatto tortile e del tutto interiore, già pieno di proteste barocche, la sottrasse ad ogni compiacimento di esteriori apparenze, la bruciò nello stesso antico fondo delle metafisiche umane e da questo fondo, con quella materia, cavò la luce: la luce che, se da un lato detonalizzava i colori, li sbiancava (ecco il bianco e il nero, di cui diceva Cézanne" impoverendone la singolare festa visiva, dall'alto lato arricchiva l'opera di una nuova energia di sintesi. Tiziano poteva ancora dare nel colore la magnificenza oggettiva del mondo. Ma il trapasso alla luce operato dal Tintoretto indica il viaggio dello spirito che rientra in se stesso, che abbandona la salutare oggettività delle cose e la fisicità stessa del mondo per tuffarsi negli abissi vorticosi della propria interiorità psicologica.

(D. Formaggio, *Tintoretto*, 1950)

L'opera del Tintoretto muove sovente lungo il confine che separa il virtuosismo dalla tranquilla padronanza dei mozzi formali, lo scaltro sfruttamento di un ricchissimo repertorio della immediata creatività inventiva, l'oratoria e l'abilità suggestiva dalla intuizione e diretta trasmissione dell'emozione. Basta che per un attimo soltanto la tensione s'allenti, che uno dei personaggi perda il "tempo" di un gesto, di una battuta, che i riflettori indugino troppo a lungo su questa o quella parte del palcoscenico e bruscamente il dramma si trasforma in spettacolo, il meraviglioso scade nell'artificio, la passione si cambia in enfasi, la passione nella meccanica ripetizione di un'azione. [...] L'attività del Tintoretto fu indubbiamente intensissima,

ma le opere che contano veramente, anche fra quelle non abbandonate ai collaboratori, sono relativamente poche: non più di trenta o quaranta, oltre ai "cicli" di San Rocco. Nelle altre, qualche improvvisa accensione, l'uso sempre scaltrissimo degli effetti luministici e scenografici, la studiata disposizione dei personaggi, il ritmo serrato dell'azione, qualche pezzo di bravura posso essere ammirati di per se stessi, però non riescono a dar vita alla composizione, a portarla sul piano delle autentiche creazioni dell'artista.

(P.L. De Vecchi, *L'opera completa del Tintoretto*, 1970)

Ci sfilano davanti, questi ritrattati tintoretteschi, i loro stessi nomi ci ricordano gloriose imprese, saggi dogadi e altre cariche ricoperte con onore, ma la loro condizione di personaggi "in vista" non è più motivo di celebrazione eroica, di fiduciosa baldanza, ma si traduce piuttosto in un carico più pesante di esperienza, in una consapevolezza più tragica della fine. E, in questo modo, il Tintoretto sembra anche rivelare la propria posizione nei confronti della inquieta realtà storico-sociale del suo tempo. Quei vecchi magistrati ritratti allo stremo delle loro forze fisiche potrebbero, infatti, alludere alla decadenza stessa della loro classe sociale, latente al di là di una situazione solo esteriormente di floridezza economica e forza politica, e alla crisi di quei valori da loro stessi rappresentati, che il Tintoretto intuisce così come aveva accolto e fatte proprie certe istanze religiose e certe preferenze di gusto del suo tempo.

(P. Rossi, *Jacopo Tintoretto. I ritratti*, 1974)

Nel 1549 il Tintoretto licenzia anche il vasto "telero" con *San Rocco tra gli appestati* per la chiesa omonima. Anche in questo dipinto una doppia illuminazione è il ful-

cro di un vasto gioco scenico: ma a differenza del *Miracolo di San Marco* la scena, immersa nell'oscurità della notte incipiente – al di là della grata in fondo si spengono gli ultimi bagliori del crepuscolo – è illuminata nel fondo dal lume di due torce e in primo piano da quella violenta fantastica luce che penetra lateralmente da sinistra. Per via dell'oscurità dell'ambiente e dell'illuminazione irrealistica che si propaga da un lato, i rapporti di chiaroscuro crescono di intensità: su di essi si basa la feroce dialettica linguistica del "telero". Figura per figura, l'artista sembra si sia sbizzarrito a creare situazioni nuove, ardite, rischiose di movimenti come torsioni, oscillamenti e scorci: uno sfoggio che non è bravura accademica, come nei tardomanieristi romani, ma necessità di una espressione linguistica, che sente quelle forme in funzione del chiaroscuro. Con opere siffatte, tutte rischiate sul filo di una doppia illuminazione che punta sul massimo di luce che squarcia le tenebre, il colore viene messo in crisi.

(R. Pallucchini, in *Da Tiziano a El Greco. Per la storia del manierismo a Venezia*, catalogo della mostra, 1981)

Tintoretto, testimone attento e partecipe dell'esistenza della sua città, vive di volta in volta e fino alle estreme conseguenze nel suo critico divenire il clima politico, sociale e religioso della Serenissima repubblica. [...] Tintoretto non era uomo da dubbi sconvolgenti, come Tiziano: la consapevolezza delle inquietudini e della crisi del suo tempo trova conforto nella sua fede sincera e nella medesima fiducia nel miracolo che animava la folla di popolani e di diseredati per i quali aveva eretto il gigantesco "ex-voto" in San Rocco.

(S. Mason Rinaldi, *La pittura a Venezia nel secondo Cinquecento*, in *La Pittura in Italia. Il Cinquecento*, 1988)



1. Il ratto di Europa,
1541-42, tavola, 126 × 124 cm.
Modena, Galleria Estense.
Insieme ad altre tredici
composizioni mitologiche tratte
dalle "Metamorfosi" di Ovidio,
tutte conservate nello stesso
museo, decorava il soffitto di

una sala del palazzo dei conti
Pisani di San Paterniano.
Importante momento della fase
giovanile del Tintoretto, questa
serie di tele dimostra il precoce
spirito di ricerca di composizioni
virtuosistiche, con scorci e
prospettive di notevole energia.



2

2. Cristo fra i dottori
(La disputa nel Tempio),
1542 c., tela, 197 × 319 cm.
Milano, Museo del Duomo.
Opera significativa per
comprendere i gusti e i
riferimenti culturali del maestro,
ha attraversato una curiosa
vicenda critica: ricordata negli
inventari del XVII secolo, finì

in un deposito del Duomo di
Milano, per essere riscoperta
solo nel 1953. Riconosciuta e
valorizzata due anni dopo da
Francesco Arcangeli, è
diventata un punto di
riferimento per lo studio del
giovane Tintoretto, tanto da
essere ripetutamente esposta in
mostre internazionali. Pur fra le

immane difficoltà di un
artista che non ha ancora
completato il proprio
apprendistato, l'opera mostra il
gusto del Tintoretto, decisamente
orientato verso una potenza
gestuale di richiamo
michelangiolesco e, insieme,
fedele continuatore della
tradizione veneziana.



3

3. Concerto di giovani donne
(La contesa fra le Muse
e le Pieridi), 1544 c.,
tavola, 46 × 90 cm.

Verona, Museo
di Castelvecchio.

*Il supporto e le dimensioni
lasciano pensare che il pannello
fosse inserito in un arredamento.*

*La pennellata fluida, la
brillantezza, l'amabilità del
soggetto ne fanno un prodotto
"di mercato" molto appetibile.
Dalla prima bottega del
Tintoretto uscirono parecchie
opere con simili caratteristiche,
destinate a consolidare la
situazione economica del pittore.*

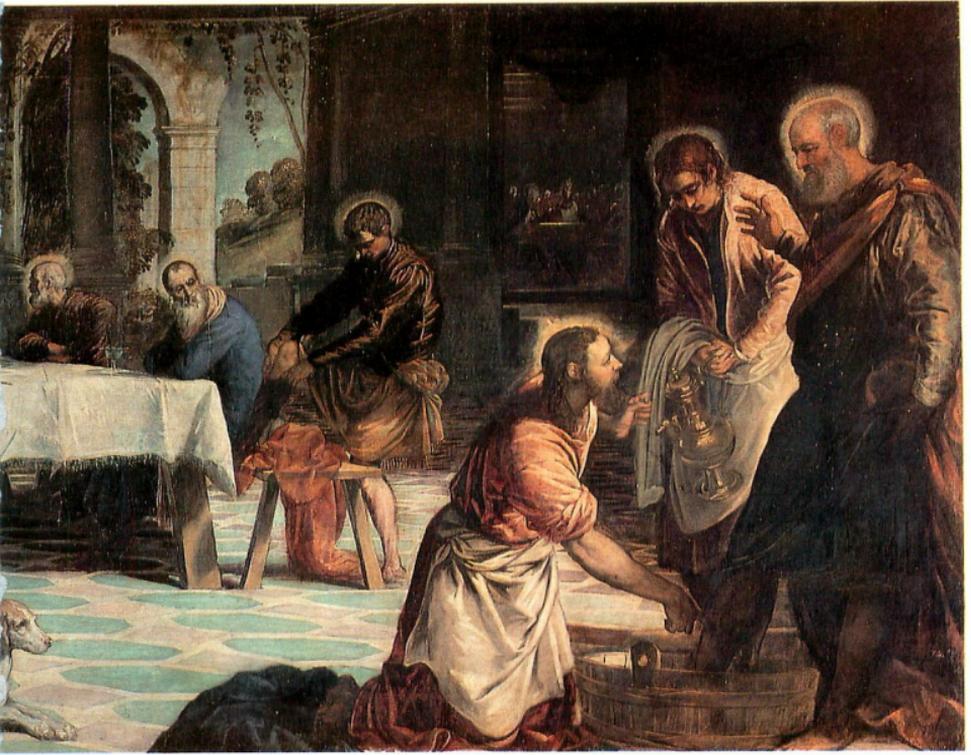


4

4. Lavanda dei piedi,
1547, tela, 210 × 533 cm.
Madrid, Prado.

Eseguita per la chiesa di San Marcuola insieme a un'Ultima Cena tuttora in loco, la tela passò già nel XVII secolo alle collezioni reali inglesi, e da qui a quelle spagnole. Con questo lavoro si chiude per Tintoretto la fase degli esperimenti, e prende decisamente avvio una

carriera indirizzata a imprese grandiose per stile e dimensioni. Il pittore appare in possesso di una aggiornatissima cultura figurativa, espressa fra l'altro nella complessa architettura classicheggiante, ma soprattutto di una spregiudicata espressività, che lo porta a scegliere un'insolita disposizione dei gruppi di figure.

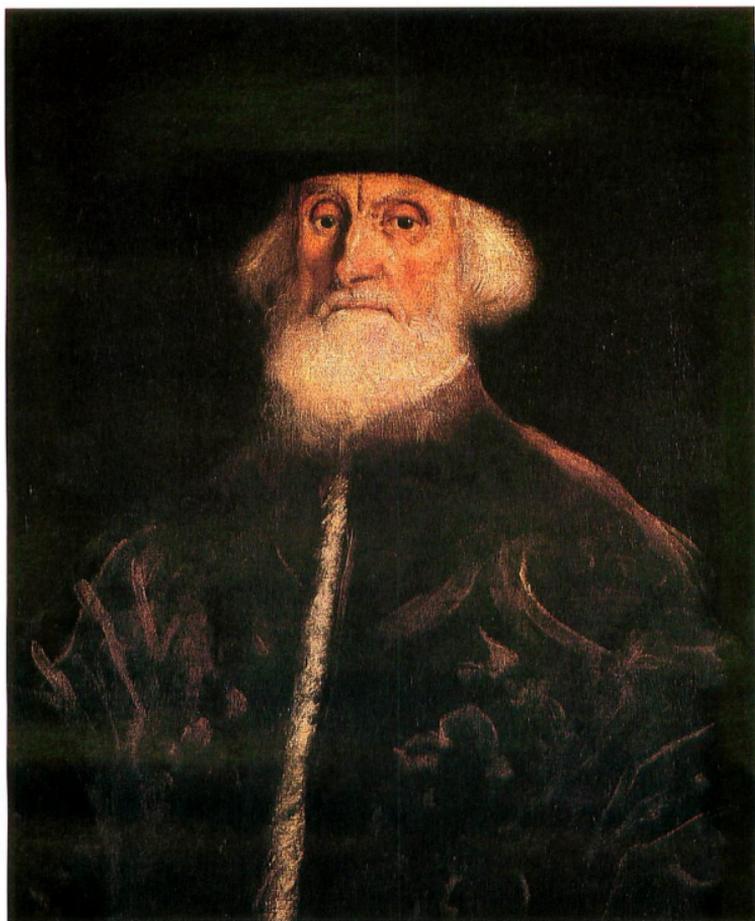






5, 6. Miracolo dello schiavo (Il miracolo di San Marco), 1548, tela, 415 × 541 cm. Venezia, Gallerie dell'Accademia. Salutato con grande entusiasmo da Pietro Aretino e da altri intellettuali, la grande tela era destinata alla decorazione della prestigiosa Scuola di San Marco. Con essa, il trentenne Tintoretto si afferma come l'artista di punta della nuova generazione, e le sue proposte accendono appassionati dibattiti: il senso grandioso e drammatico della scena, il movimento delle masse di personaggi, l'ambiguità tra dettagli di immediato naturalismo e l'atmosfera irrealista del miracolo suscitano alcune critiche. Tintoretto se ne risente, al punto da ritirare la tela e da restituirla solo dopo calde preghiere da parte dei detrattori. Pur sempre fedele al duplice riferimento di Michelangelo e Tiziano, Tintoretto ha ormai individuato una sua propria, inconfondibile, linea espressiva.





7

7. Ritratto di Jacopo Soranzo, 1550, tela, 76 × 60 cm. Milano, Civica Pinacoteca del Castello Sforzesco.

In origine, l'anziano procuratore era affiancato da due tele allungate con i ritratti di membri della famiglia (opere modeste conservate nei depositi dello stesso museo). Si tratta

probabilmente del capolavoro del Tintoretto nel campo della ritrattistica: grazie a una stesura rapida ed espressiva, Tintoretto lascia trapelare l'eccezionale personalità del Soranzo anche attraverso l'evidente degrado fisico. La ricchezza della materia pittorica è paragonabile a quella delle contemporanee opere di Tiziano.





9

8. Sant'Agostino risana gli storpi, 1550 c., tela, 255 × 175 cm. Vicenza, Museo Civico.

Originariamente sull'altare di una cappella gentilizia nella distrutta chiesa vicentina di San Michele. La scena è colma di un senso drammatico, accentuato dalle pose contorte e patetiche degli sciancati. Lo stretto e ripido corridoio prospettico allunga gli spazi in profondità, e consente a Tintoretto scorci inusuali.

9. La creazione degli animali, 1550-53, tela, 151 × 258 cm. Venezia, Gallerie dell'Accademia. Nel 1550 Tintoretto viene chiamato presso la Scuola della Trinità a completare con cinque dipinti un ciclo di storie della Genesi, lasciato interrotto da Francesco Torbido. Quando l'edificio venne demolito per far

posto alla chiesa di Santa Maria della Salute, per le tele cominciò una serie di spostamenti, nel corso dei quali una scena è andata perduta. Nella Creazione degli animali Tintoretto ha saputo accordare il gesto volitivo di Dio Padre, avvolto da una nube di luce, e numerosi, guizzanti "ritratti" di pesci, uccelli e mammiferi.





11

10. La principessa,
San Giorgio e San Luigi,
1553, tela,
226 × 146 cm.
Venezia, Gallerie
dell'Accademia.
Fino al 1937 conservato
nell'Antichiesetta di Palazzo
Ducale. La prima citazione del
dipinto risale al 1557, quando
Ludovico Dolce, sostenitore di

Tiziano, biasima Tintoretto per
la scarsa diligenza dimostrata
nel dipingere l'immagine della
principessa, che il Dolce scambia
per una Santa Margherita a
cavalconi del drago. L'opera
risulta ben calibrata nelle masse
dei personaggi e negli accordi di
colore: Tintoretto, ancora una
volta, sceglie pose contorte e
complicate.

11. San Giorgio
uccide il drago, 1557,
tela, 157 × 100 cm.

Londra, National Gallery.
Il dipinto è passato attraverso
diverse collezioni patrizie
veneziane prima di giungere in
Inghilterra. La ragione del suo
successo di mercato risiede nei
colori smaglianti e luminosi e
nell'eleganza dei gesti dinamici
fra i protagonisti. Suggestivo è
anche il paesaggio, che sfuma in
un'atmosfera nuvolosa.

12. Susanna e i vecchioni, 1557, tela, 146 × 193 cm. Vienna, Kunsthistorisches Museum.
Pur trattandosi di un tema biblico, Tintoretto interpreta il soggetto in modo delicatamente elegiaco: la nostra attenzione non è certo concentrata sui due vecchioni, che fanno capolino alle estremità della siepe fiorita sulla sinistra, ma sul luminoso corpo della fiorente Susanna presso la fontana zampillante. Gli oggetti da toilette della fanciulla sono stesi sul prato, e creano un capriccioso disordine: la luce naturale che filtra nel verde del giardino accresce il fascino di questo capolavoro.







13

13. La piscina probatica (Cristo risana il paralitico), 1559, tela, 238 × 560 cm, Venezia, chiesa di San Rocco. In origine, la grande tela era divisa in due parti, a coprire gli sportelli del grande armadio degli argenti della chiesa: nel '600, le due metà vennero cucite insieme, e il dipinto conobbe altri ritocchi e ampliamenti,

rimossi in occasione della mostra del 1937. L'invenzione tintorettesca è spettacolare: tutte le figure sono portate in primo piano, sotto un basso tetto, e Cristo si trova al centro di una patetica riunione di malati. Domina la scena l'energica figura del paralitico risanato, che afferra il proprio giaciglio infagottato e sembra dirigersi verso chi guarda l'opera.





14

14. *Deposizione dalla Croce*,
1559, tela, 227 × 294 cm.

Venezia, Gallerie
dell'Accademia.

Già nella chiesa dell'Umiltà.

Il tema della Pietà, come quello
dell'Ultima Cena, ricorre
numerose volte nella produzione
di Tintoretto. Per questo,
le varie redazioni possono essere
interpretate come continue
rielaborazioni, attraverso gli
anni, di idee compositive. Qui il
pittore dispone tutte le figure in
un blocco serrato, disposto in
diagonale, con luce radente.



15

15. Pietà, 1563,
tela, 108 × 170 cm.
Milano, Pinacoteca di Brera.
Questa tela è nata per essere
esposta all'aperto, su una
lunetta del cortile delle
Procuratie "de Supra", ma nel
1590 si provvide a ricoverarla
all'interno, e Tintoretto stesso
la restaurò. Limitando al
minimo i colori, e affidandosi
alla forza espressiva della luce,
il pittore riprende alcune idee
michelangiolesche e le traduce
in una commossa intensità
di sentimenti.





17

16, 17. Dipinti per la Scuola Grande di San Marco, 1562-66: Trafugamento del corpo di San Marco, tela 298 x 315 cm. Venezia, Gallerie dell'Accademia; Ritrovamento del corpo di San Marco, tela, 405 x 405 cm. Milano, Pinacoteca di Brera. Per incarico del Guardian Grande, il medico ravennate Tommaso Rangone, Tintoretto

torna a dipingere per la Scuola di San Marco, per la quale nel 1548 aveva eseguito il Miracolo dello schiavo. Il nuovo ciclo comprende tre grandi tele (la terza è il Miracolo del saraceno, alle Gallerie dell'Accademia), e segna un momento di notevole intensità e concentrazione nella carriera del Tintoretto. Il gusto per impostazioni prospettiche inusitate e la disinvoltura con cui gruppi di personaggi si

dispongono nello spazio si spiegano con un "segreto" del pittore: Tintoretto costruiva teatrini di legno con cui studiava e stimulava la scena del dipinto, e vi inseriva pupazzetti di cera e di stoffa, illuminandoli in modo bizzarro. Al centro della tela conservata a Milano compare il ritratto del committente: Tommaso Rangone è inginocchiato accanto al corpo di San Marco, il cui fantasma giganteggia sulla sinistra.



18

18-20. Dipinti per la Sala dell'Albergo, 1565-67: Crocifissione, tela, 536 × 1224 cm; Cristo davanti a Pilato, tela, 515 × 380 cm. Venezia, Scuola di San Rocco. Grazie a uno stratagemma, Tintoretto riesce a battere la concorrenza e ad aggiudicarsi la decorazione della Sala dell'Albergo: inizia così la lunga

attività del pittore per la Scuola Grande di San Rocco, prolungatasi per un arco di ventitre anni.

Le pareti della sala sono rivestite di grandi tele con scene della Passione: l'impaginazione delle scene segue uno schema libero e personale, in cui la sincera, commossa devozione si combina con il desiderio di sperimentare novità e capacità. L'immensa

Crocifissione dimostra la straordinaria capacità di Tintoretto nell'affrontare imprese di proporzioni grandiose. Considerata nel passato un'autentica palestra per i giovani pittori, è servita da esempio per la coerenza dell'insieme e per la infinita varietà dei particolari descrittivi.









21

21. La Madonna dei tesoriери, 1567, tela, 221 × 521 cm. Venezia, Gallerie dell'Accademia. Commissionata dai tesoriери Michele Pisani, Lorenzo Dolfin e Marino Malipiero,

representa i tre magistrati in atto di omaggio davanti al gruppo composto dalla Madonna e dai santi Sebastiano, Marco e Teodoro. Tintoretto ha assunto frequentemente cariche "ufficiali", dipingendo molte tele

per uffici e luoghi di riunioni pubblici. In queste imprese era fiancheggiato dalla ben organizzata bottega, che comprendeva anche i figli Marco, Marietta e Domenico: quest'ultimo è stato il vero erede della tradizione paterna.





22

22. Cristo in casa di Marta e Maria, 1567, tela, 197 × 131 cm.

Monaco, Alte Pinakothek.

L'opera è stata eseguita per una chiesa di Augsburg, testimonianza della fama ormai internazionale del maestro. Il taglio prospettico in diagonale è diventato un criterio compositivo su cui Tintoretto fa sempre più affidamento: le figure si

muovono con libertà nello spazio, sporgendosi in avanti o ritraendosi indietro, sempre seguite da ricercati effetti luministici.

23. Un Filosofo, 1570, tela, 250 × 160 cm.

Venezia, Libreria Marciana.

Fa parte di una serie di dodici immagini di pensatori, di cui

cinque di mano di Tintoretto, disposte lungo le pareti della sala di lettura della Libreria Sansoviniana. Per una volta, non si tratta dunque di una scena narrativa e affollata di personaggi. Tintoretto, in queste espressive tele, dimostra con efficacia la propria capacità di concentrare le torsioni virtuosistiche e gli effetti di luce su una sola figura.





24

24, 25. Arianna e Bacco,
Minerva scaccia Marte,
1576, tele, 146 × 167 cm
ciascuna.

Venezia, Palazzo Ducale.

Nel 1576 Tintoretto esegue
quattro allegorie mitologiche per
l'Atrio Quadrato di Palazzo
Ducale. Le tele, che dal XVIII
secolo si trovano nell'Anticollegio,
sono il più vivo e personale fra i

numerosi interventi di Tintoretto
e dei suoi collaboratori
nell'edificio-simbolo del governo
della Serenissima. Le quattro
allegorie combinano insieme
molti simboli. I soggetti alludono
sempre a momenti di concordia e
di prosperità, i personaggi e i
paesaggi si riferiscono alle
stagioni e ai quattro elementi:
terra, acqua, aria e fuoco.





26

26, 27. Dipinti per la Sala Grande superiore, 1577-78: La caduta della manna, tela, 550 × 520 cm; Ultima Cena, 538 × 478 cm. Venezia, Scuola di San Rocco. Ampliando notevolmente un più modesto programma iniziale, Tintoretto affronta con grande slancio e con un forte impegno

di invenzione di immagini la decorazione del salone principale della Scuola. Le scene bibliche del soffitto (fra cui la Caduta della Manna) hanno come tema conduttore le prefigurazioni del Vecchio Testamento del sacrificio eucaristico: nate per essere viste dal basso verso l'alto, esaltano

l'estro di Tintoretto nella ricerca di effetti prospettici di singolare efficacia. Le tele lungo le pareti, tematicamente legate a quelle della volta ma con scene del Nuovo Testamento, propongono a Tintoretto un non facile problema: la disagiata collocazione fra le finestre e la scarsa illuminazione. Il pittore



27

riesce però a sfruttare questi limiti espositivi, moltiplicando i giochi di luce e le soluzioni suggestive: l'Ultima Cena è una delle meglio riuscite, con l'innovazione della tavolata degli Apostoli spinta lontano dal riguardante. I mendicanti ricordano le attività assistenziali della Scuola di San Rocco.





28, 29. Dipinti per la Sala inferiore, 1583-88:

Fuga in Egitto,
tela, 422 × 580 cm;
Santa Maria Egiziaca,
tela, 425 × 211 cm.

Venezia, Scuola di San Rocco.

Gli ultimi lavori del Tintoretto nella Scuola di San Rocco sono le otto grandi tele del salone a pian terreno. La sensibilità del pittore verso un tipo di devozione semplice e popolare, con toni dimessi e mistici insieme, raggiunge in questa serie di opere accenti di grande poesia. L'impegno del pittore è grande, al punto che il maestro affida in larga parte agli allievi i pur prestigiosi dipinti da eseguire per Palazzo Ducale. Specie nelle scene ambientate nel paesaggio, Tintoretto trova un tono lirico molto raro nella sua produzione, e più in generale nell'arte della seconda metà del Cinquecento. Gli elementi naturali, alberi, acqua, animali, accarezzati da una luce radente ma vibrante, sembrano assumere un'intensità interiore, quasi un'"anima propria". In questo senso, la Santa Maria Egiziaca è stata spesso considerata un prototipo per successivi sviluppi della pittura seicentesca.





30

30. Minerva e Aracne,
c. 1580, tela, 140 × 290 cm.
Firenze, collezione
Contini Bonacossi.
Destinata, insieme a una tela
gemella con Diana ed
Endimione, a decorare il
soffitto di un palazzo per ora
non identificato. Il mito
racconta la contesa al telaio tra
Minerva e la ninfa Aracne,
l'abile tessitrice che la dea

punirà trasformandola in un
ragno. Pur non trattandosi di
un'opera di particolare impegno,
Tintoretto trova idee compositive
brillanti: prendendo spunto dal
punto di vista dal basso verso
l'alto, costruisce l'intera scena
intorno alla complessa e robusta
struttura del telaio, che diventa
in qualche modo un "terzo
protagonista" nella sfida tra le
due donne.





31, 32. Dipinti per San
Giorgio Maggiore,
1592-94:

Ultima Cena, tela,
365 × 568 cm;

Deposizione nel
sepolcro, tela,
288 × 166 cm.

Venezia, San Giorgio
Maggiore.

Le ultime opere del
Tintoretto decorano la
parte absidale della grande
chiesa di San Giorgio, da
poco ricostruita su progetto
di Palladio. L'articolazione
compositiva mediante
gruppi contrapposti di
figure trova nella

Deposizione un'ennesima,
sofferta conferma;

l'Ultima Cena segna
l'estremo sviluppo della
ricerca luministica del
Tintoretto, sviluppata in
questo caso intorno a due
distinte sorgenti di luce.

L'ambigua relazione tra
realtà e miracolo tocca un
momento di intensa poesia e
di profondo misticismo,
specie nelle evanescenti
figure di angeli che
aleggiano nel buio del
Cenacolo.



Bibliografia essenziale

- M. A. Bianchini, *Tintoretto*, Milano, 1964.
- R. Chiarelli, *Tintoretto: la Scuola di San Rocco*, Firenze, 1965.
- A. Pallucchini, *Tintoretto alla Scuola di San Rocco*, Milano, 1965.
- M.M. Salinger, *Tintoretto*, Milano, 1966.
- A. Pallucchini, *Tintoretto*, Firenze, 1969.
- P.L. De Vecchi, *L'opera completa del Tintoretto*, Milano, 1970.
- S. Béguin, P. L. De Vecchi, *Toute l'oeuvre peinte de Tintoret*, Parigi, 1971.
- P. Rossi, *Jacopo Tintoretto. I ritratti*, Venezia, 1974.
- P. Rossi, *I disegni di Jacopo Tintoretto*, Firenze, 1975.
- G. Perocco, *La Scuola di San Rocco*, Venezia, 1979.
- Da Tiziano a El Greco. Per la storia del manierismo a Venezia*, catalogo della mostra, Venezia, 1981.
- R. Pallucchini, P. Rossi, *Tintoretto. Le opere sacre e profane*, Milano, 1982.
- D. Rosand, *Painting in Cinquecento Venice: Titian, Veronese, Tintoretto*, Londra-New Haven, 1982.
- A. L. Lepschy, *Tintoretto observed*, Ravenna, 1983.
- F. Valcanover, *Jacopo Tintoretto e la Scuola Grande di San Rocco*, Venezia, 1983.

Referenze fotografiche
Archivio Electa, Milano
Archivio Scala, Firenze
Artothek, Peisseberg (Ger)
Cameraphoto, Venezia
Marco Ravenna, Correggio (Re)

Stampato per conto della Elemond Arte
a cura della Elemond Impianti Industriali s.r.l.