

LA GIOVINEZZA DI TINTORETTO

a cura di Guillaume Cassegrain, Augusto Gentili, Michel Hochmann, Valentina Sapienza

lineadacqua



Atti del convegno internazionale di studi
Venezia, Fondazione Giorgio Cini
28-29 maggio 2015



© 2017 lineadacqua edizioni srl
© 2017 Fondazione Giorgio Cini Onlus
ISBN 978-88-95598-73-4

Redazione
Chiara Ceschi, Loredana Pavanello,
Silvia Bandolin

Progetto grafico e impaginazione
MadSans

lineadacqua edizioni srl
San Marco 3716/b
30124 Venezia

Nessuna parte di questo libro può essere
riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma
o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico
o altro senza l'autorizzazione scritta dei
proprietari dei diritti e dell'editore.

SOMMARIO

QUESTIONI DI CATALOGO

- 3 *La giovinezza del Tintoretto: qualche riflessione sullo stato della questione*,
Michel Hochmann
- 19 *I primi committenti del giovane Tintoretto*, Paola Rossi
- 31 *Jacopo Tintoretto 1540-1548: proiezione spaziale e costruzione figurativa*,
Miguel Falomir, Ana González Mozo
- 43 *La "Crocifissione" di Tintoretto a Padova: nuovi dati su tecnica e materiali*,
Alessandro Gatti

ANALISI DELLE OPERE GIOVANILI

- 59 *"zovene d'etae e vecchio de consideration". Tintoret et la question de l'imitation*,
Guillaume Cassegrain
- 69 *L'espressione del giovane Tintoretto e le espressioni della Storia dell'Arte*,
Michele Di Monte
- 85 *Tintoretto's Pleasure Garden with a Maze: an Allegory of Human Life*, Roland Krischel
- 97 *Un percorso negli esordi di Jacopo Tintoretto*, Sergio Marinelli
- 107 *Tintoretto fra i Dottori. Formazione e intenzioni del giovane maestro*, Erasmus Weddigen
- 115 *"Una donna in piedi sta mirando". Vedere "diversamente" nel dipinto di Tintoretto
a Milano*, Loredana Pavanello
- 133 *"... à la Femme n'est rien impossible". La principessa che cavalca il drago: donne, visioni
e riscatti dell'altro mondo*, Valentina Sapienza
- 147 *Il gesto "catturato" nell'immagine*, Anna Maria Cavanna
- 159 *L'Ecce Homo di San Paolo e la bottega tintoretiana negli anni sessanta*, Bernard Aikema
- 171 *Uno per tutti, tutti per uno. Il Ritratto della famiglia Soranzo di San Polo di Tintoretto*,
Isabella La Costa

TINTORETTO E IL MANIERISMO

- 185 *"Come un bronzo che risuona o un cembalo che tintinna". Tintoretto per l'organo di Santa
Maria del Giglio*, Marsel Grosso
- 201 *Favole, sogni e castelli in aria: Tintoretto e l'avanguardia letteraria*, Augusto Gentili
- 209 *The long "giovinanza" of Tintoretto: marginality and mannerism*, Tom Nichols
- 217 Bibliografia, a cura di Loredana Pavanello

UN PERCORSO NEGLI ESORDI DI JACOPO TINTORETTO

Sergio Marinelli



1. Jacopo Tintoretto, *Ritrovamento di Mosè*. Collezione privata
2. Jacopo Tintoretto, *Adorazione dei Magi*. Madrid, Museo del Prado

Il giovane Tintoretto è sempre stato un problema, forse il più grave oggi (ma tutto è relativo) della storia dell'arte. Il giudizio critico sul pittore è ancora, dopo cinque secoli, dopo gli alti e bassi più vertiginosi, tutt'altro che assestato. I critici italiani di formazione longhiana, anche quando non hanno il coraggio di scriverlo, pensano sempre che Tintoretto sia stato un cattivo pittore, ma, purtroppo, neppure questo oggi è il centro del dibattere. Iniziando da una citazione autoreferenziale, non posso non ricordare quanto scrivevo nel 1980: "Le opere [...] firmate o documentate [...] costituiscono un nucleo omogeneo con uno scarto di qualità evidentissimo, a tutti i livelli, con le successive attribuzioni. È impossibile ormai non rilevare che proprio ultimamente la valanga delle attribuzioni si è ingrossata a dismisura, ad opera specialmente di Rodolfo Pallucchini e del suo seguito [...] con il silenzio complice di chi guarda alla storia dell'arte con l'ottica delle riserve di caccia e delle lottizzazioni di potere. Si tratta di opere perlopiù insignificanti, manipolate da restauri antiquariali che arrivano in qualche caso, a giudicare dalle fotografie, a conferire l'aspetto dei falsi moderni, con le quali si cerca di rimpiazzare i mai abbastanza rimpianti fasti commerciali del Greco giovane"¹.

Quella nota, che oggi può sembrare, più che rivoluzionaria, ingenua, non ebbe mai naturalmente nessuna smentita o risposta scritta ma la situazione generale sempre più deteriorata nella passiva accettazione conformistica ha fatto sì che poi, col tempo, alcuni studiosi americani trovassero naturalmente la strada aperta per la loro giustificatissima e originale "specializzazione", che consiste nel ripulire il catalogo evidentemente troppo gonfio e insostenibile dell'artista. Nella storia dell'arte, è noto, ci sono due soli modi tradizionali di emergere, o fare nuove attribuzioni o negare quelle fatte dagli altri. Si è ripresa la figura di

1. Cfr. Marinelli 1980. Le stesse osservazioni sono già contenute nella tesi di laurea (Marinelli 1972-1973). Altre osservazioni su Galizzi sono anche in Marinelli 2007.



3. Jacopo Tintoretto, *Vittoria delle Muse sulle Pieridi*. Verona, Museo di Castelvecchio

un pittore della montagna di Bergamo, Giovanni Galizzi, comunque già noto e pubblicato anche da Paola Rossi per due dipinti firmati, il trittico della *Madonna con i santi Fermo e Rustico* dell'Accademia Carrara di Bergamo (1543) e il *San Marco tra i santi Giacomo e Patrizio* del museo parrocchiale di Vertova (1547), e si è estesa alla sua mano quasi tutta l'attività giovanile di Jacopo Tintoretto fino al grande telero per la Scuola Grande di San Marco, del 1548. La geniale trovata non tiene conto del fatto ovvio che il copista è sempre più fedele all'autore dell'autore originale stesso, che subito evolve e cambia, mentre il copista si fissa su aspetti superati e arcaici anche in epoche successive, naturalmente restando a un livello più basso di qualità pittorica.

Alla ricerca della giovinezza perduta di Jacopo Tintoretto, tra i molti percorsi possibili, ne suggeriamo almeno uno. Con riferimenti che dimostrano la qualità figurativa, e soprattutto la genialità inventiva e fantastica, che si ritrovano poi nelle opere successive più sicuramente autografe e che non si ritrovavano nell'opera di autori precedenti.

La proposta parte da un dipinto col *Ritrovamento di Mosè* (fig. 1), comparso recentemente a un'asta come opera di Bonifacio Veronese². Il dipinto è pubblicato da J.P. Richter³. L'autore vede già acutamente il quadro vivente di un picnic, che ricorda una *fête champêtre* settecentesca. Respinge un'ipotesi orale di Malaguzzi Valeri che si tratti del bozzetto del quadro di Bonifacio a Brera. Nota le affinità con i dipinti attribuiti a Schiavone da Waagen ma nota anche che il dipinto Mond era di non più alto livello qualitativo ("but neither is it on his level"). La scena è costruita come una festa galante all'aperto: tutti i personaggi che vi partecipano sono molto giovani, dal che s'intuisce che forse anche il pittore doveva essere molto giovane.

Nel Veneto lo spirito di queste composizioni veniva dalla cultura giorgionesca e aveva sfiorato i cassoni di Bonifacio. Il pretesto del tema biblico è risolto in una festa campestre laica e mondana. Altrove paralleli iconografici simili si ritrovano nella pittura di Romanino e Callisto Piazza, finanche in Nicolò dell'Abate. E lo

2. Christie's, London, 3 dicembre 2008, lotto 242, attribuito a Bonifacio Veronese, olio su tavola, 41,3 x 71,7 cm. Il dipinto gode di una considerevole letteratura, soprattutto ottocentesca: Blore 1815, p. 77 (Schiavone); Neale 1820, s.p. (Schiavone); *Jones's Views* 1829-1830, I, s.p. (Schiavone); Waagen 1838, p. 275 (Schiavone: "Very graceful in the composition and the heads more animated than usual"); Knight 1840, p. 243 (Schiavone: "the composition is very graceful, and the heads more than usually animated"); Hazlitt 1843, p. LXVIII (Schiavone); Charlton 1847, p. 218 (Schiavone); Foster 1850-1852, V, p. 59 nota ("There are also two [opere di Schiavone] at Burleigh, which may be considered fair examples of his manner"); Waagen 1854, III, p. 404 (Schiavone: "Very graceful in the composition and the heads more animated than usual"); *Sales* 1888, p. 771 ("Schiavone, *The Finding of Moses*, a composition of thirteen figures in a landscape" [veramente 15 col bambino, n.d.a.]). Il dipinto passò probabilmente a una vendita di Christie's il 9 giugno 1888, entrando nella collezione Mond, quindi da Sotheby's a Londra il 6 luglio 1983 e in quell'occasione la sua attribuzione cambiò da Schiavone a Bonifacio. Un'immagine nella Fototeca Zeri di Bologna, scheda 39843, b. 0433, fasc. 2, è sotto il nome di Bonifacio Veronese.

3. Richter 1910, pp. 195-198.

4.



5.



4. Jacopo Tintoretto, *Adorazione dei pastori*. Praga, Galleria del Castello
 5. Jacopo Tintoretto, *Adorazione dei pastori*. Verona, Museo di Castelvecchio

stesso spirito arriva, alla fine, sempre più sofisticato, nella pittura di Watteau. Ai lati dell'immagine una scena di corteggiamento e una di concerto, con tre figure che suonano, si controbilanciano, formando i gruppi più lontani dal significato centrale. Al centro un cerchio più serrato di otto personaggi si dispone intorno a una giovane regina incoronata, severamente vestita di verde cupo, che evoca vagamente i fasti di Caterina Cornaro. Al suo fianco due giovani donne inginocchiate reggono il bambino ritrovato, che è chiaramente la sorpresa, il regalo, della festa. Poi due gruppi in piedi: da una parte una giovane coppia elegantissima, dall'altra un giovane vestito di nero che indica con gesto impacciato ma espressivo la scena del ritrovamento. Dietro di lui altri due uomini conversano più distaccati in secondo piano. Il giovane col vestito chiaro, giallo ocra, e il cappelletto dello stesso colore potrebbe benissimo essere lo stesso Jacopo, forse non ancora ventenne ma già evidentemente somigliante agli autoritratti giovanili di qualche anno più tardi. La persona con cui conversa, apparentemente il più anziano del consesso, per fisionomia ma ancor più per l'abbigliamento, pare un personaggio che ritorna nei teleri di Bonifacio Veronese, identico in quello ora a Brera, da non escludere a questo punto che si tratti dello stesso Bonifacio, anche se questa resta una pura congettura non suffragata da nessuna prova.

Ancora più tintorettesco è lo sfondo paesaggistico, costituito da un bosco cupo, oltre il quale si distendono la città lontana e il profilo delle montagne azzurre. Davanti al bosco passa un torrente sinuoso, che non ricorda minimamente il Nilo della storia, ma pare invece un familiare corso d'acqua delle Prealpi Venete. Una figura femminile appena schizzata di lume bianco, che pesca un oggetto indefinito dall'acqua, è il preambolo, o il primo tempo, della storia. Secondo la teoria, diffusa nel Cinquecento, che il lontano prospettico è un altro tempo del racconto pittorico, precedente o conseguente alla scena più vicina all'osservatore. La sua operazione misteriosa, che si chiarisce solo col seguito in primo piano, poco al disopra di una cascatella, ne fa quasi una figura inquietante e magica, come una fata o una strega. Le sinuosità del torrente, punteggiato apparentemente da figure di anitre, con le rive boschive, suggeriscono una lontana Arcadia, a noi più naturale, meno mitica ma ugualmente intensa di suggestione. Gli alberi neri, con qualche tocco di luce, sono già il paesaggio di Tintoretto, dai cassoni allo sfondo della *Madonna dei Tesorieri*, ai teleri ultimi della Scuola Grande di San Rocco.

I colori degli abiti, forse quasi tutti velluti, sono già quelli sgargianti del manierismo, con i confronti accesi di giallo, porpora, viola, verde cupo, nero. Sono già i colori di Tintoretto. La singolarità è data dall'acconciatura di due donne in primo piano, chiaramente tedesca, come si vede dal confronto con le celebri incisioni di Dürer. Si rivedono i fantasmi delle frequentazioni tedesche del giovane Tintoretto, che hanno già infestato la recente cattiva letteratura sul pittore. Forse era un tocco esotico, forse il committente del dipinto era tedesco. In ogni caso, dall'*Adorazione dei Magi*, del Museo del Prado (fig. 2), che sarà più o meno degli stessi anni, si vede che Jacopo conosce e rielabora le stampe di Dürer.

6.



7.



8.



6. Jacopo Tintoretto, *Entrata di Cristo in Gerusalemme*. Firenze, Galleria Palatina
7. Jacopo Tintoretto, *Entrata di Cristo in Gerusalemme*, radiografia (Editech)
8. Jacopo Tintoretto, *Entrata di Cristo in Gerusalemme*, riflettografia (Editech)

Nel *Ritrovamento di Mosè* la composizione è tanto piacevolmente ingenua quanto già magistralmente calibrata nel suo insieme così da potersi definire, già a prima vista, il capolavoro di un giovanissimo pittore, se non addirittura la sua prova d'esordio. Alcuni elementi, come le figure maschili, la stesura dei velluti porpora, il paesaggio degli alberi neri, le forme delle montagne, sono chiare sigle rivelatrici di Jacopo che qui, come appare nel possibile autoritratto, forse non doveva essere ancora ventenne.

Per due secoli in Inghilterra il dipinto è stato uno dei gioielli della prestigiosa raccolta di Burghley House, archetipo, fin nella edizione della traduzione delle vite vasariane di Foster nel 1864, dello stile allora noto di Schiavone. Evidentemente agli occhi dei conoscitori inglesi del tempo la fase più arcaica dello stile di Tintoretto corrispondeva allo stile di Schiavone.

Il *Ritrovamento di Mosè* è in ogni caso la prova di un momento assai arcaico di Jacopo Tintoretto, quando il pittore si districa tra i modelli di Bonifacio Veronese e Schiavone, senza ignorarne altri, come Dürer e Romanino. Il pittore è qui affascinato, abbagliato, dallo splendido mondo aristocratico, che gli appare come in una favola. Non c'è nulla ancora del naturalismo violento dei grandi teleri successivi, che doveva colpire l'emozione, e lo stomaco, degli osservatori.

Ancora tra le prime opere del giovane Tintoretto va annoverata l'*Adorazione dei Magi*, ora al Prado, pubblicata dallo scrivente nel 2002⁴. Anche qui si vede un giovane artista alle prime armi. La grande capanna, col suo intreccio di muri e di assi, è ancora parzialmente ripresa dalle incisioni di Dürer, ma è poi investita da una forte luce teatrale, che trasfigura di ombre e fasci luminosi il suo disegno geometrico, come sarà ancora nel soffitto dell'*Adorazione dei pastori* della Scuola Grande di San Rocco. Anche un arco tra due dirupi nel fondo, con un passaggio di cavalieri, continua il discorso degli spazi e delle strutture artificiali e sospese. Nell'ultimo riquadro che resta, oltre la capanna, si stacca un frammento di visione, con una catena di montagne blu, risalite di luce bianca, sotto un cielo luminoso giallo. Sono gli stessi accordi, e la stessa pittura, del *Ritrovamento di Mosè*. Solo che, davanti, le figure sono involuppate in un più agitato e impacciato discorso manieristico che presagisce, non lontanissimo, il *Cristo fra i dottori* del duomo di Milano.

Molto illuminanti sull'atteggiamento psicologico e culturale del giovane Tintoretto sono due dipinti, solo attualmente veronesi, primo dei quali è la *Vittoria delle Muse sulle Pieridi* (fig. 3)⁵. L'immagine raffigura il trionfo delle Muse e solo indirettamente le ninfe Pieridi che, punite per il loro ardire nella sfida, secondo il mito raccontato da Ovidio, sono state già mutate in gazze. La genialità e la disinvoltura del giovane pittore si vedono nella sua capacità di

4. Cfr. Marinelli 2002. Per altre opere dello stesso momento si veda ancora Marinelli 2001.

5. Sul dipinto è in corso di pubblicazione la scheda, a cura dello scrivente, nel secondo volume del catalogo del Museo di Castelvechio. Echols e Ilchman (2009b, p. 106) lo attribuiscono a "studio di Tintoretto"; Carradore (in Venezia 2015, p. 358, cat. IX.2), ristabilisce l'attribuzione al giovane Jacopo Tintoretto. Sull'argomento si veda ancora Marinelli, in Venezia 2000, pp. 126-127, cat. 37.

stravolgere e di interpretare il mito. Poiché le gazze sono ladre per definizione, volano via portando nel becco spartiti e strumenti musicali. Ma questo non c'è naturalmente nel racconto di Ovidio. Qui si vede già il pittore immerso nel clima della commedia dell'arte, che inventa per la scena anche "motti faceti" e "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...", secondo le parole di Vasari. Il tema corrisponde alla sua destinazione, essendo il dipinto il coperchio di uno strumento musicale, poi tagliato e integrato per essere trasformato in un quadro rettangolare da cavalletto, e quindi da collezione. Anche questo dipinto era ancora attribuito a Schiavone da Adolfo Venturi (1929) e passò a Jacopo Tintoretto solo con Berenson (1932). Si rileva da subito l'autonomia, e il mancato rispetto, di Tintoretto nei confronti delle fonti letterarie classiche, che si risolve in libertà fantastica e originalità assoluta. Lo stesso atteggiamento si ritrova, nei medesimi anni, nei soffitti veneziani di palazzo Pisani, ora a Modena. Anche in questo caso la qualità della pittura e dell'invenzione poetica impongono l'autografia. Le figure femminili, costruite solo di luce, portano avanti il discorso della pescatrice dipinta nel *Ritrovamento di Mosè*.

Particolarmente esemplare e carico di significati è anche, per dimensione, il maggiore dei dipinti tintoretteschi conservati al Museo di Castelvecchio a Verona, l'*Adorazione dei pastori* (fig. 5), proveniente probabilmente da Santa Croce a Belluno⁶. Una tela che, per il fare pittorico, sembra di poco anteriore alla grandiosa svolta stilistica del 1548. Qui il tema appariva devozionale e scontato.

Il confronto con una variante a Praga (fig. 4), liberata nel restauro da una ridipintura pressoché totale, ma creduta una derivazione amputata e frammentaria, è risultato illuminante per chiarire il procedere del pittore, nella sua logica fantasiosa, disinvolta e imprevedibile. Dovette venire prima, anche se forse di poco, la versione di Praga, che mostra un inconfondibile san Giuseppe accovacciato ai piedi della Madonna col Bambino, davanti agli altri pastori. Ma l'andamento dinamico e oscillante delle altre figure conferiva chiaramente instabilità alla composizione, che tendeva percettivamente a "cadere" proprio dalla parte della Madonna. Affrontando una seconda variante Jacopo sentì istintivamente il bisogno di consolidare la composizione "franante", ma, senza sforzarsi troppo a cambiarla, aggiunse solo un san Giuseppe, ritto, verticale, come figura quinta dalla parte della Madonna, dietro a essa, per frenare l'impressione di caduta delle figure. Il san Giuseppe precedente, con il suo bastone in mano, fu automaticamente declassato così al ruolo conseguente di pastore vecchio e stanco, in posa di riposo, in ogni caso il più autorevole del gruppo dei visitatori. Così Jaco-

6. È in corso di pubblicazione la scheda, a cura dello scrivente, nel secondo volume del catalogo del Museo di Castelvecchio. Echols e Ilchman (2009b, p. 140) attribuiscono le tele di Verona e di Praga allo "studio di Tintoretto" in epoca tarda, dopo gli anni settanta.

po lavorò progressivamente sulle varianti tematiche, con correzioni progressive, come nella serie delle *Adultere*, direttamente sulle tele e non sui disegni.

Un'ultima riflessione porta a un dipinto esposto alla mostra tintorettesca di Firenze del 1994, a Palazzo Pitti, l'*Entrata di Cristo in Gerusalemme* (fig. 6), probabilmente commissionato da Vincenzo Zen, come l'*Adultera Chigi*, che in qualche modo gli fa da *pendant*, avendo la stessa altezza. A catalogo ultimato era pervenuta la documentazione dell'analisi del dipinto, radiografia e riflettografia (figg. 7-8), eseguite da Editech di Firenze, che mostravano significative varianti nel fondo, con una serie di archi in muratura nascosti sotto il fogliame successivamente esteso, che ricordano l'*Adultera* del Museo del Duomo di Milano. Nel primo piano del terreno sotto il Cristo, ora naturale e informe, emerge un tracciato prospettico assonometrico, che poi diventa nel secondo piano convergente. Ancora una volta un momento complesso di ricerca nel percorso instabile, inquieto ed esplosivo del giovane artista⁷.

Da tutti questi esempi emerge l'immagine di un pittore estremamente curioso e inventivo, sostanzialmente poco rispettoso dell'iconografia sacra tradizionale, almeno nel senso rituale e liturgico, così come, alla fine, del magistero della tradizione classica, incorrendo naturalmente di conseguenza, anche per questo, nell'ostilità e nel silenzio della critica conservatrice, quando essa non sia riuscita a stravolgerne e a neutralizzarne i significati⁸.

7. Cfr. Marinelli, in Firenze 1994, pp. 50-51, cat. 5. Echols e Ilchman (2009b, p. 147) considerano il dipinto quale probabile Galizzi e l'*Adultera* di Milano come opera della cerchia di Jacopo Tintoretto. La meditata elaborazione del disegno, con le sue varianti, nel dipinto fiorentino conferma invece sicuramente l'autografia dell'opera.

8. Indubbiamente alcune opere già attribuite a Jacopo Tintoretto, come la *Presentazione al Tempio* dei Carmine a Venezia e la *Presentazione al Tempio* del Museo di Castelvecchio a Verona spettano a Galizzi, ma le attribuzioni di Echols e Ilchman (2009b) sembrano perlopiù casuali, senza alcuna comprensione della qualità pittorica dei dipinti. La prima tela nominata infatti, compositivamente assai infelice, è ancora considerata autografa dai due studiosi americani. A seguire i due americani, nel caso della documentata *Adultera Chigi*, delle Gallerie Nazionali di Palazzo Barberini, è, con superficiale conformismo, Villa, in Mantova 2004, pp. 306-307, cat. 106.