

A Jeanne Clegg



TINTORETTO

SECONDO

JOHN RUSKIN

un'antologia veneziana

TESTI RACCOLTI E TRADOTTI
CON UNA INTRODUZIONE CRITICA
a cura di EMMA SDEGNO

Marsilio



Scuola Grande di San Rocco.
Studi e Ricerche

COMITATO SCIENTIFICO

Presidente
Irene Favaretto

Giovanna Nepi Scirè
Ignazio Musu
Manlio Miele
Maria Laura Picchio Forlati
Mario Piana
Rosella Mamoli Zorzi

Segretaria
Ester Brunet

Segretaria di Redazione
Maria Giovanna Romanelli

San Polo 3052, 30125 Venezia
tel. 041/5234864
fax 041/5242820
e-mail: snrocco@libero.it

CANCELLERIA

Guardian Grando
Franco Posocco
Vicario
Demetrio Sonaglioni
Guardian da Matin / Cancelliere
Alfredo Baroncini
Scrivano / Conservatore degli Archivi
Gian Pietro Casadoro
1° Decano
Giuliano Zanon
2° Decano
Claudia Salmini
1° Sindaco
Gaetano Guzzardi
2° Sindaco
Livia Pancino
1° Procuratore di Chiesa
Giuseppe Goisis
2° Procuratore di Chiesa
Maria Agnese Chiari
3° Procuratore di Chiesa
Irene Favaretto
1° Aggiunto
Giovanni Sammartini
2° Aggiunto
Gianmario Guidarelli
3° Aggiunto
Loris Costantini

Questa edizione è rimossa dalla scuola grande di San Rocco, è un contributo alle varie mostre e manifestazioni culturali organizzate in Italia e negli Stati Uniti per le celebrazioni del cinquecentenario dalla nascita di Jacopo Tintoretto e del bicentenario dalla nascita di Jon Ruskin dalle seguenti istituzioni:

SCUOLA GRANDE
DI SAN ROCCO IN VENEZIA

FONDAZIONE MUSEI CIVICI
DI VENEZIA

GALLERIE DELL'ACCADEMIA
DI VENEZIA

NATIONAL GALLERY OF ART,
WASHINGTON

GUILD OF ST GEORGE,
SHEFFIELD

PATRIARCATO DI VENEZIA

Ringraziamenti

Per il permesso di pubblicare il manoscritto del *Venetian Notebook 1845*:
The Pierpont Morgan Library, New York
The Ruskin Literary Trustees of the Guild of St George
The Ruskin Foundation

traduzione di
Emma Sdegno

Crediti fotografici

Per il permesso di pubblicare le riproduzioni di opere di John Ruskin, E.C. Burne-Jones, Angelo Alessandri, C.F. Murray, J.M.W. Turner:
The Ruskin Library, Lancaster University
The Ruskin Collection, Museums Sheffield
The Ruskin Museum, Coniston
The Tate Archives, London
Fondazione Musei Civici di Venezia
Gallerie dell'Accademia di Venezia
Patriarcato di Venezia
Scuola Grande di San Rocco in Venezia

in copertina

John Ruskin, Studio da Tintoretto, *Adorazione dei Magi*, Venezia, Scuola Grande di San Rocco, 1852, RFRL

© Scuola Grande Arciconfraternita di San Rocco in Venezia
realizzazione: Marsilio Editori Spa
prima edizione settembre 2018
ISBN 978-88-317-4347-1
www.marsilioeditori.it

*Un sottile rimorso, quasi una sofferenza, sembrava impadronirsi dei viaggiatori che nell'Ottocento giungevano a Venezia, uno degli approdi privilegiati per la conoscenza dell'arte e della storia. Non più capitale di una singolare repubblica: multiforme e liberale, la città era caduta in una condizione di sfinimento economico, degrado sociale, rovina fisica. Il lungo assedio degli imperi: ottomano, francese e austriaco, alla fine aveva avuto la meglio su una struttura politica fondata soprattutto sul commercio e la tolleranza, l'estro e l'innovazione, cioè sui valori della qualità. In quel secolo decisivo solo il Regno Unito aveva condiviso l'anelito degli intellettuali illuministi: George Byron e John Ruskin, ma anche Ugo Foscolo e Giuseppe Mazzini che in nome di una Europa ideale, volevano liberare la Grecia dal Turco e riunire l'Italia, ancora trattata alla stregua di una mera entità geografica. All'itinerario spirituale dei secoli di mezzo verso il Santo Jerusalem, praticato dai monaci e dai crociati, si sostituiva tra il Sette e l'Ottocento, la moda del Gran Tour della conoscenza, con la calata dei gentiluomini verso le fonti della civiltà occidentale: greca, romana, medievale. Nel famoso incipit del suo **bestseller**, *Lettere di Venezia*, John Ruskin addita la città lagunare come la cifra ideale per la convivenza, valida per i suoi concittadini britannici e modello per la costruzione di quel dominio mondiale, che avrà Londra per baricentro. Alla rivoluzione industriale che ne sostanzia la potenza, all'urbanesimo che ne estende l'insediamento, al classicismo inteso come immagine imperiale dello Stato, egli contrappone lo stile gotico, cioè la tradizione popolare dei secoli remoti e insieme l'abilità dell'artigiano e la sapienza dell'agricoltore, quale soluzione corporativa ai conflitti sociali.*

La scoperta del paesaggio e del "pittoresco" che egli ritrova sulle Alpi, assieme alla ricerca dei segreti costruttivi nelle architetture antiche, lo portano a proporre una nuova riunificazione culturale per l'Europa, lacerata nel secondo millennio da conflitti e scismi, pestilenze e secessioni. È questo il senso della sua battaglia per il restauro dell'architettura monumentale e la conservazione delle opere d'arte, da realizzarsi non più attraverso integrazioni capricciose e sostituzioni arbitrarie, ma con il risarcimento rigoroso delle perdite subite e il rispetto dell'identità materiale. Il confronto che egli avvia con gli altri esperti del settore, soprattutto francesi, britannici, tedeschi e italiani, è quindi morale e politico, prima ancora che stilistico e culturale. In tale prospettiva la Venezia bizantina e gotica costituisce per lui un tessuto urbanistico unitario, dove l'armonia non è determinata dai monumenti egemoni, ma dalla coerenza dell'organismo complessivo di acque, calli ed edifici, immersi nella luce e nello spazio. Nella lettera al padre del 24 settembre del 1845 egli manifesta il suo stupore romantico di fronte alla magia di Venezia e al tempo stesso dichiara la sua

sofferenza per la rovina in cui essa versa. Il suo non è un atteggiamento misoneista aristocratico, come da alcuni è stato osservato, ma una critica verso la direzione autodistruttiva, che la modernità vittoriana sembrava aver imboccato nel segno dell'aggressiva rivoluzione industriale.

Tutta l'opera di John Ruskin, composta da scritti, pitture e appelli intende affermare il primato del sentimento artistico, la continuità della cultura quale misura dell'evoluzione. Quanto fosse profetica questa sua intuizione, si può avvertire oggi, osservando i guasti della tecnocrazia, della globalizzazione e del mercantilismo in atto, che tendono a banalizzare gli ideali delle persone e le aspirazioni della comunità. In questo senso il pensiero dell'artista e del polemista britannico appare assolutamente attuale, poiché ci costringe a riflettere sulle problematiche del nostro tempo. In questo contesto di tutela dell'individualità personale e della dignità dell'arte, John Ruskin scopre a Venezia l'opera di Jacopo Tintoretto, la sua ambiguità figurativa, il suo esistenzialismo trasgressivo, il suo impeto impressionista.

Ripudiato il classicismo rinascimentale, giunto nell'Ottocento alla stanca ripetizione accademica, egli sembra ricongiungere il virtuosismo artigianale dell'epoca medievale: bizantina e gotica, con l'espressione dei sentimenti che lo stile barocco persegue, proprio a partire dallo stupefacente illusionismo del grande maestro veneziano.

Il "visitatore" britannico resta impressionato davanti all'oscurità della Scuola Grande di San Rocco, davanti al degrado dei telei che illustrano la Bibbia dell'umanità e tuttavia ne coglie pienamente la grandezza e la tragicità.

I suoi scritti, letti in tutto il mondo, tale era la fama dello scrittore, del pittore e dell'opinionista inglese, sono costitutivi della nascita del mito di Venezia e della fama della Scuola di San Rocco: la Sistina di Venezia.

Sono in definitiva alla base dell'attenzione generale che ha portato le grandi culture dell'Occidente a riconoscersi nella città (una Fenice che cade e sempre rinasce), e a intraprendere le necessarie attività di salvaguardia e di conservazione.

Questo è il debito di gratitudine che tutti (veneziani e non), avvertono nei confronti di una persona tanto illuminata, dotata, generosa.

La presente pubblicazione, che esce in occasione dei grandi eventi organizzati per ricordare i concomitanti centenari del 2019, rispettivamente il secondo e il quinto dalla nascita dei due artisti, intende quindi riproporre, attraverso i testi e i dipinti dell'intellettuale britannico, confrontati con le tele del pittore veneziano, la conoscenza del loro apporto, ancora oggi essenziale per l'identità stessa della nostra comune civiltà. Un vivo ringraziamento a quanti, e sono molti, vi hanno contribuito con passione.

FRANCO POSOCCO

Guardian Grando della Scuola Grande di San Rocco in Venezia

Guardando con gli occhi di un contemporaneo, ci si potrebbe chiedere come accadde che John Ruskin s'innamorasse così subitaneamente della pittura di Tintoretto, scoperto visitando proprio la Scuola Grande di San Rocco nel 1845, in compagnia dell'amico, acquarellista di buona fama, J. D. Harding. Come folgorante fosse stata la passione che lo legò per tutta la vita al grande veneziano, lo spiega lui stesso in tre righe dei Pittori moderni: «Attraversata la galleria superiore ed entrati nella sala della Crocefissione, entrambi ci mettemmo a sedere e alzammo gli occhi: non verso il quadro, ma l'uno verso l'altro, così letteralmente svuotati d'energia che non riuscivamo a reggerci in piedi!»: alle molte apparenti contraddizioni che segnano il lungo itinerario di Ruskin attraverso lo studio e la conoscenza della storia dell'arte europea, ecco venire alla ribalta forse quella più clamorosa, dopo – s'intende – la scoperta e l'amore per Turner! Questo libro è la risposta a questo interrogativo e una guida straordinaria per conoscere un Tintoretto per così dire inedito, visto con gli occhi di un uomo che aveva messo al centro della sua vita non il tema dell'arte per l'arte, ma l'arte intesa come progresso della civiltà, punto d'incontro con l'etica della vita, sostegno universale al bene dell'umanità. Una logica tutta interna a quel movimento di pensiero che lui stesso contribuì a forgiare, cui appartennero suoi cari amici a partire da Dante Gabriele Rossetti, ma anche William Morris che, vicino alla confraternita dei prenaffaelliti, e quasi coetaneo di Ruskin, nutriva di utopia il proprio progetto artistico, aprendo un fronte alle nuove pratiche dell'artigianato, etica ed estetica del lavoro, mistico e concreto insieme, visionario e pragmatico nello stesso tempo. Nell'accogliere nel cuore e nella mente la grandiosità di Tintoretto, Ruskin replicava la sua passione per Turner, anch'egli un outsider nel suo tempo, commovente profeta di una pittura che, pur ancora di là da venire, avrebbe conquistato un posto di grande rilievo nel corso del XX secolo, vicina al caos di Pollock e alle atmosfere di Rothko, preveggenze di una modernità che avrebbe sicuramente trovato in Ruskin un fautore. La pubblicazione di questo volume, curato da Emma Sdegno e sostenuto dall'impegno della Scuola Grande di San Rocco, da sempre punto di riferimento della produzione culturale veneziana, è davvero benaugurante per l'anno appena iniziato, che vede al centro della programmazione della città lagunare proprio le figure di Ruskin e Tintoretto, celebrati in due esposizioni a Palazzo Ducale. Un progetto scientifico che la Fondazione dei Musei Civici ha fortemente voluto per riaccendere la luce, dopo molti anni di silenzio, su aspetti inediti della vita e dell'opera di questi due giganti della storia di Venezia, il primo tenace difensore dell'integrità e della sua bellezza più antica, il secondo artefice di questa bellezza, potente interprete e narratore «dell'Arte dell'Uomo».

GABRIELLA BELLÌ

Direttrice dei Musei Civici Veneziani

«Mi sono sentito più grande [...] assunto in lui».

Questo libro dà avvio alla ricorrenza del quinto centenario della nascita di Jacopo Robusti, detto il Tintoretto. Dopo le anticipazioni della mostra di Colonia e Parigi, le celebrazioni del grande pittore prevedono una serie di importanti iniziative culturali, tra cui tre esposizioni a Venezia e una a Washington, alla cui realizzazione concorrono la National Gallery of Art della capitale statunitense e Save Venice, accanto a istituzioni veneziane: la Fondazione Musei Civici, il Museo Nazionale Gallerie dell'Accademia, la Scuola Grande di San Rocco, la Scuola Grande di San Marco e la Curia Patriarcale. La coincidenza, dunque, oltre che utile e gradita, è del tutto pertinente, poiché sappiamo – grazie agli studi di Anna Laura Lepschy e di Rosella Mamoli Zorzi – quanto furono determinanti gli scritti di John Ruskin per generazioni di lettori di lingua inglese, da Henry James a Bernard Berenson.

Tintoretto rimase al centro degli interessi di Ruskin, insieme a Turner, Luini, Botticelli e Carpaccio, in posizione preminente, come noto, anche rispetto al sommo Michelangelo, per quarant'anni, dall'emozionante rivelazione alla Scuola Grande di San Rocco del 24 settembre 1845 di cui scrive al padre nella lettera che apre il volume, fino all'Epilogo di Pittori moderni (1883) e a Praeterita (1885), in cui afferma che quell'illuminazione determinò il corso dell'intera sua vita, portandolo a scrivere Le pietre di Venezia. Non si tratta, però, solo di merito, bensì anche di metodo. Tutti i dipinti dell'amato pittore sono accuratamente descritti, ma vengono registrate puntualmente anche le loro condizioni di conservazione, a volte penose.

L'itinerario ha inizio con le Gallerie dell'Accademia, dove il critico raccomanda di non farsi distrarre dalla grandiosità dell'Assunta di Tiziano e di rivolgere l'attenzione alla coppia tintorettesca che l'affiancava, nell'allestimento del tempo, l'Adamo ed Eva e il Caino e Abele, superiori, a suo avviso, al ben più noto Miracolo dello schiavo, che sarà, nella stessa sede, il cuore della mostra dedicata alla giovinezza del maestro da settembre 2018 a gennaio 2019. Soprattutto, l'indagine viene condotta a più livelli con il coinvolgimento dell'intera officina ruskiniana, dedita, "capobottega" in testa, a trarre disegni e dipinti da interi quadri o da loro dettagli, a scattare dagherrotipi: per ragioni di studio, di documentazione, per elaborare materiali destinati all'insegnamento.

Tintoretto, così come Bellini, può essere capito solo a Venezia.

È una visita lenta, oltre che accurata, quella che suggerisce il nostro autore, assicurando che se ne può trarre un enorme giovamento: «mi sono sentito più grande [...] assunto in lui, per così dire» (lettera al padre, 25 settembre 1845). Ed è questo invito che volentieri accogliamo, ringraziando la cunatrice e la Scuola Grande di San Rocco, che ha promosso il lavoro.

PAOLA MARINI

Direttrice delle Gallerie dell'Accademia di Venezia

Quest'anno segna l'inizio delle celebrazioni per il secondo centenario della nascita di John Ruskin (1819) ed il quinto centenario della nascita di Jacopo Tintoretto (1518/19). Ruskin fu un ammiratore appassionato dell'opera del pittore, ed è colui che, più di ogni altro, ne ha assicurata la fama nel mondo anglofono. A partire dal suo primo incontro con la sua opera alla Scuola di San Rocco nel settembre del 1845, documentato in una lettera al padre che esprime vera esaltazione, fino agli ultimi anni della sua vita, in cui fece eseguire delle copie delle tele della Scuola e del Palazzo Ducale, l'impegno appassionato di Ruskin per l'arte di Tintoretto non viene mai meno. Portando sull'opera del pittore veneziano uno sguardo tanto sensibile quanto penetrante, ne scrisse pagine magnifiche in Pittori moderni (1846), nelle Pietre di Venezia (1851-1853) con l'Indice veneziano, come pure nella conferenza, On the Relation between Michael Angelo and Tintoret del 1872. Questo nuovo volume pubblicato dalla Scuola di San Rocco e curato da Emma Sdegno è un dono inestimabile per chi ammira i due artisti, poiché raccoglie gli scritti di Ruskin e una selezione di studi di dipinti di Tintoretto, che realizzò lui stesso o commissionò. I testi e le immagini sono situati nel loro contesto dall'introduzione che spiega i rapporti tra le osservazioni di Ruskin su Tintoretto e le sue idee teoriche sulla «immaginazione penetrativa» – la capacità di comprendere un'idea o una cosa nella sua totalità, cogliendone l'apparenza esteriore e insieme l'essenza più intima. Organizzato come una guida, questo libro sarà ormai indispensabile per chiunque voglia studiare i dipinti di Tintoretto attraverso i commenti di Ruskin, che si trovi in viaggio a Venezia o che sia un visitatore "in poltrona".

La National Gallery of Art è lieta di collaborare con la Scuola Grande di San Rocco e con altre istituzioni veneziane per commemorare questo duplice anniversario. In quanto sede della più grande realizzazione di Tintoretto e dell'incontro cruciale di Ruskin con questo importante pittore, la Scuola è parte essenziale nelle iniziative per celebrare queste date importanti: nella prima grande mostra mai dedicata a Ruskin in Italia, John Ruskin. Le pietre di Venezia, nella primavera del 2018 e nella grande mostra di Palazzo Ducale a partire da settembre 2018 poi alla National Gallery of Art di Washington nel marzo 2019, con molte altre mostre, conferenze ed eventi. A cinque secoli dalla sua nascita, la National Gallery of Art è orgogliosa di unirsi alla Scuola Grande di San Rocco per onorare questo artista straordinario, figlio di Venezia e confratello della Scuola.

EARL A. POWELL II

Direttore Nazionale National Gallery of Art, Washington

INDICE

Accostarsi alla figura di Ruskin a Venezia significa spesso riferirsi non tanto al suo pensiero, nella sua ricca e articolata evoluzione, ma ad alcune sue spesso lapidarie affermazioni; sono frequenti le sintetiche valutazioni delle sue teorie che, estrapolate dai suoi testi, hanno finito con l'essere "scritti" su quelle pietre di Venezia di cui l'autore ha diffusamente parlato. C'è quindi il rischio che questo importante critico d'arte finisca con l'essere segnato più dai pre-giudizi che hanno descritto la sua produzione letteraria, invece di essere conosciuto attraverso i suoi testi. L'occasione di questa ricorrenza, che accomuna Ruskin e Tintoretto può portarci ad approfondire la produzione tintoretiana, specie nelle chiese della città attraverso lo sguardo ammirato ed emotivo dell'autore inglese, lasciandoci guidare da lui per mano, in quella Venezia immutabile che Ruskin ci restituisce con la sua espressività autentica, originale e impulsiva. La sua descrizione indugia nei particolari come se l'osservazione fosse accompagnata dallo sfogliare le Sacre Scritture alle quali le scene si ispirano. L'impegno narrativo dello scrittore comunica quell'emozione partecipativa che si dimostra l'aspetto più palese; anche quando si sofferma nelle descrizioni, gli elementi estetici sono resi in modo da suscitare un richiamo alla loro dimensione stupefacente. Il suo intento è didascalicamente descrittivo davanti ai grandi teatri, quasi a fornire a chiunque la lettura di quanto viene ammirato. Se Tintoretto descrive dipingendo, Ruskin dipinge descrivendo, perché utilizza la parola come strumento per consentire di comprendere le opere del pittore, evidenziandone l'estro con la narrazione di ciò che i suoi occhi si soffermano ad ammirare.

Il fascino che Tintoretto suscita in Ruskin, tanto da venire da lui considerato superiore a ogni altro artista, ha forse fondamento in quel realismo e in quell'immediatezza tutta tintoretiana che porta a estrema sintesi il profondo legame tra umano e divino, tra spirituale e materiale, mai contrapposti ma espressi sinteticamente nella logica dell'Incarnazione che il Credo cristiano riconosce. Per questo lo scrittore si sente rapito da Tintoretto, perché quel maestro più di ogni altro evoca la dimensione divina in quella umana e viceversa, l'onnipotenza nella debolezza, l'infinito nel frammento, la luce e l'ombra, la presenza e l'assenza: è la via della bellezza, che lo stesso pittore aveva scoperto come lenta evoluzione, in un cammino paradigmatico nella sua composizione delle Ultime Cene. Lasciamoci guidare in questo percorso perché l'impianto della sua opera vale oggi come in passato, specie per noi spesso così lontani dal mondo biblico ben noto ai due artisti che caratterizza i grandi capolavori delle chiese veneziane.

DON GIANMATTEO CAPUTO

Delegato Patriarcale per i beni culturali, Curia Patriarcale di Venezia

12 **PREFAZIONE**
CLIVE WILMER

14 **NOTA DEL CURATORE** E RINGRAZIAMENTI

18 «MIO CARISSIMO PADRE...»
JOHN RUSKIN

21 **IL PITTORE VENUTO DA UN ALTRO PIANETA:
TINTORETTO E LA SCUOLA GRANDE DI SAN ROCCO**
EMMA SDEGNO

56 **INDICE DEI TINTORETTO
IN VENEZIA**
JOHN RUSKIN

APPENDICI

160 **TRE LETTERE DA VENEZIA, 1845**

162 **TACCUINO, 1845**

165 «EPILOGO» A **PITTORI MODERNI II, 1883**

165 «PRAETERITA», 1885

170 **BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE**

174 **LISTA DELLE ILLUSTRAZIONI**

PREFAZIONE

John Ruskin ci dice nell'autobiografia Praeterita (1885-1889), che fu «[obbligato] allo studio della storia di Venezia» dalla scoperta, nel 1845, del pittore veneziano Jacopo Tintoretto (1519-1594), allora “quasi sconosciuto”. Fu proprio mentre arrivava alla rivoluzionaria conclusione che la più grande epoca dell'arte italiana non era quella di Michelangelo e Raffaello, ma il Quattrocento, che una visita non programmata alla Scuola Grande di San Rocco gli rivelò un artista del periodo successivo il cui lavoro era di una potenza e di una maestà incomparabili. Iniziò dunque a interrogarsi su cosa lo rendesse tanto grande e sulla natura delle sue debolezze. Nel rispondere a questi interrogativi fu portato – scrive Ruskin – a esaminare tutto quanto avrebbe trattato nelle sue opere successive riguardante «le leggi della forza e delle virtù nazionali». In altre parole, fu attraverso Tintoretto che Ruskin giunse alla convinzione che le opere d'arte esprimono molto di più del gusto e degli entusiasmi dell'artista: esse parlano della società in cui nascono e, consciamente o inconsciamente, ne trasmettono i valori e le ansie. Se ora è un luogo comune considerare Tintoretto uno dei grandi maestri del Cinquecento veneziano assieme a Tiziano e a Veronese, lo dobbiamo in buona parte a Ruskin. E tuttavia quello che il grande vittoriano ebbe a dire di lui è ancora ai giorni nostri relativamente poco conosciuto, e la stessa Scuola di San Rocco ha voluto contribuire alla diffusione degli scritti, pubblicando il volume che qui si presenta a cura di Emma Sdegno. Il volume raccoglie tutto quanto Ruskin disse sui dipinti di Tintoretto nell'Indice alfabetico degli edifici veneziani, che conclude il terzo volume delle Pietre di Venezia (1853), aggiungendovi la maggior parte dei brani su Tintoretto disseminati in altri libri di Ruskin. Emma Sdegno, docente di letteratura inglese a Ca' Foscari, è una consorella della Scuola, e companion della Guild of St George, l'associazione utopica fondata da Ruskin nel 1871, il cui scopo è di far rivivere l'economia rurale secondo i principi di equità e solidarietà e incoraggiare l'arte e l'artigianato. Ruskin ha scritto relativamente poco sulle Scuole veneziane, molte delle quali all'epoca non erano più attive. È chiaro tuttavia che dovette ammirarle come esempi rappresentativi delle virtù religiose e sociali celebrate nelle Pietre di Venezia: istituzioni caritatevoli attraverso le quali i cittadini della borghesia veneziana s'impegnavano a svolgere opere di assistenza rivolte ai concittadini meno fortunati. Queste attività sono rappresentate anche nei soggetti dei dipinti di Tintoretto, in cui troviamo l'attenzione a un comportamento etico, la devozione religiosa e la forza morale dell'arte. Negli anni in cui fondò la Guild of St George, Ruskin studiava il quadro di San Giorgio che uccide il drago di Vittore Carpaccio

nella Scuola di San Giorgio degli Schiavoni; ne fece una copia molto accurata e la donò al piccolo museo che istituì per la Guild nella cittadina industriale di Sheffield. Il museo aveva lo scopo di rendere accessibile la bellezza dell'arte agli operai e intendeva dare alle working classes gli strumenti per contrastare, attraverso l'educazione estetica e la pratica manuale, i danni fisici e morali causati dall'industrializzazione. San Giorgio viene a rappresentare per Ruskin la forza dei valori della civiltà contro la distruttività insita nella logica dell'utilitarismo e, in quanto patrono d'Inghilterra e figura fondamentale per la cultura veneziana, il santo assume un importante ruolo simbolico di raccordo tra i due paesi che stavano a cuore a Ruskin. Inoltre, si può ritenere probabile che Ruskin abbia tratto ispirazione dalla Scuola di San Giorgio per la denominazione della sua Guild of St George. Una parte importante dell'impegno della Guild era di far realizzare copie di dipinti dei grandi pittori della tradizione italiana. Per Ruskin, la copia di un dipinto era un atto che permetteva di comprendere l'opera più profondamente, fornendo allo stesso tempo i mezzi per comunicare le virtù dell'arte italiana a persone che non avrebbero mai potuto visitare Venezia – gli operai delle acciaierie di Sheffield ad esempio, il cui senso del bello traspare nella posateria famosa nel mondo. Ruskin fece anche delle copie di dipinti di Tintoretto, ora conservate presso la Ruskin Library di Lancaster, e incaricò giovani artisti di realizzarne versioni accurate per il museo di Sheffield. Il presente volume dà conto anche di questa attività, presentando sia degli studi dello stesso Ruskin – con particolari dalla Crocifissione e dell'Adorazione dei Magi – sia altri realizzati dal giovane Angelo Alessandri (1854-1937?), un pittore incontrato a Venezia che si dimostrò particolarmente adatto a copiare Tintoretto e a dipingere alla sua maniera. La maggior parte delle opere di Alessandri sono ancora conservate nella collezione di Sheffield. C'è pertanto qualcosa di meravigliosamente appropriato nella decisione della Scuola di San Rocco e del suo Guardian Grando, Franco Posocco, di pubblicare questa selezione di scritti di Ruskin su Tintoretto mentre ci avviciniamo all'anno 2019, in cui si celebreranno il quinto e il secondo centenario della nascita di Tintoretto e di Ruskin. La Guild, come la Scuola di San Rocco, è oggi ancora viva e impegnata in attività che s'ispirano alle idee visionarie di Ruskin, radicandole nel presente, senza anacronismi. E guarda ai confratelli e alle consorelle della Scuola come fratelli e sorelle e partecipa con gioia a questo riconoscimento dato al lavoro di Ruskin dalle persone della città che tanto profondamente lo ispirò.

CLIVE WILMER

Master della Guild of St George

NOTA DEL CURATORE

Gli scritti di Ruskin su Tintoretto sono disseminati essenzialmente in tre opere: il capitolo *Sull'immaginazione penetrativa* nel secondo volume di *Pittori moderni* (1846), l'*Indice veneziano* apposto al terzo volume delle *Pietre di Venezia* (1853) e la conferenza *Sulla Relazione tra Michelangelo e Tintoretto* (1872); questi testi diedero un contributo fondamentale alla conoscenza di Tintoretto in Inghilterra, ma dagli inizi del Novecento hanno avuto una diffusione limitata in versioni ridotte, che ne ha comportato una conoscenza imprecisa e parziale. Inoltre, l'*Indice veneziano*, che costituisce l'ossatura di questa edizione, non è mai stato pubblicato in un'edizione italiana delle *Pietre di Venezia*. Dell'*Indice veneziano* si riportano tutte le voci relative agli edifici e alle descrizioni dei dipinti di Tintoretto; sono state eliminate le annotazioni architettoniche, che non ricorrono sistematicamente nell'*Indice* e sono marcate da pregiudizi antirinascimentali, come pure cenni ad altri pittori, anch'essi occasionali. Il fuoco del discorso nell'*Indice veneziano* è Tintoretto ed abbiamo voluto tener fede a questa intenzione, inserendo nella sua struttura le descrizioni tratte dai *Pittori moderni* riguardanti l'*Annunciazione*, il *Battesimo*, la *Strage degli innocenti*, la *Crocifissione*, nella Scuola di San Rocco, la *Presentazione* e il *Giudizio Universale* nella Chiesa della Madonna dell'Orto. L'estrazione delle descrizioni dai *Pittori moderni* necessariamente priva il lettore di una visione d'insieme sull'immaginazione di cui le descrizioni dei dipinti costituiscono le illustrazioni: a questa mancanza si propone di sopperire l'introduzione. Ciascuna descrizione è seguita dall'indicazione del numero del volume dell'opera della Library Edition in 39 volumi a cura di E.T. Cook and A. Wedderburn *The Works of John Ruskin* (1903-12) da cui è tratta: IV per *Modern Painters* 2; XI per *Stones of Venice* 3, XIX per la conferenza *On the Relation between Michael Angelo and Tintoret* del 1872. Le appendici riportano tre lettere dall'epistolario del 1845 al padre, il manoscritto di un taccuino incompleto e non datato, ma presumibilmente risalente al 1845, pubblicato per la prima volta nella sua interezza nell'edizione inglese di questo libro *Looking at Tintoretto with John Ruskin. An Anthology Compiled and Edited with a Critical Introduction*, Marsilio, Venezia 2018.

Questa traduzione ha ricercato la massima aderenza formale oltre che semantica all'originale, facendo così emergere le differenze stilistiche e retoriche tra le descrizioni dei dipinti nell'*Indice veneziano* e nei *Pittori moderni*. I brani, ove giustapposti, evidenziano non solo rivisitazioni e consolidamenti di giudizi sull'opera esaminata, ma anche il diverso quadro argomentativo in cui le

descrizioni si inscrivono. Se i *Pittori moderni* presentano un elaborato impianto retorico fondato su raffinate strategie persuasive, l'*Indice veneziano* è scritto in un linguaggio fattuale, dalla sintassi paratattica e con un uso marcato del trattino, del punto e virgola, della virgola. Mediante la punteggiatura Ruskin indica infatti e circonda le unità visive, isola e mette a fuoco i dettagli del paesaggio e delle figure, connotandone la fattura, il colore, le tonalità. Egli dirige lo sguardo dell'osservatore attraverso una sintassi che tende alla precisa essenzialità del disegno. La traduzione ha cercato di ricreare questo tratto, mantenendo il più possibile la funzione della punteggiatura dell'originale, anche deviando dalla norma dell'italiano.


RINGRAZIAMENTI

I miei primi calorosi ringraziamenti vanno all'Arciconfraternita della Scuola Grande di San Rocco per aver sostenuto generosamente questa pubblicazione e al Guardian Grando, Architetto Franco Posocco, che ha accolto l'idea iniziale con immediato entusiasmo e ad Irene Favaretto per avermi accompagnata nell'iter finale con consigli illuminanti ed affettuosi; un grazie sentito ai membri della Cancelleria e della Scuola che mi hanno seguita con interesse e competenza e a Padre Vittorio Buset per l'assistenza spirituale ed artistica. Desidero ringraziare anche i curatori, gli archivisti e il personale che mi ha aiutata nella ricerca: Stephen Wildman con Jan Shepherd e Diane Tyler della Ruskin Library, Lancaster University, Louise Pullen della Collection of the Guild of St George, Museums Sheffield; Vicky Slowe del Ruskin Museum di Coniston; Thomas Callegaro ed Enrico Zane della Scuola di San Rocco. Sono particolarmente grata a Jeanne Clegg che ha letto attentamente la prima versione inglese del testo dell'introduzione e per tutte le inesaurobilmente preziose osservazioni. Per la traduzione di una prima versione dell'*Indice veneziano* ringrazio Marta Coghetto. Molte sono le persone che, in modo diverso, hanno partecipato all'evoluzione di questo progetto: James Dearden, Stuart Eagles, Kate Cenever, André Héland, Anna Laura Lepschy, Antonio Manno, Sarah Quill, Alberto Sdegno, Paul Tucker, Enrica Villari, Clive Wilmer, Rosanna Mamoli Zorzi. Desidero ringraziare anche i colleghi del Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati, con la direttrice, Maria del Valle Ojeda Calvo, per avermi permesso di dedicare a questo lavoro un congedo di ricerca. Un vivo ringraziamento va infine allo staff di Marsilio Editori, per l'alta professionalità e la disponibilità.



VENEZIA, MERCOLDÌ 24 SETTEMBRE 1845

Mio carissimo Padre,

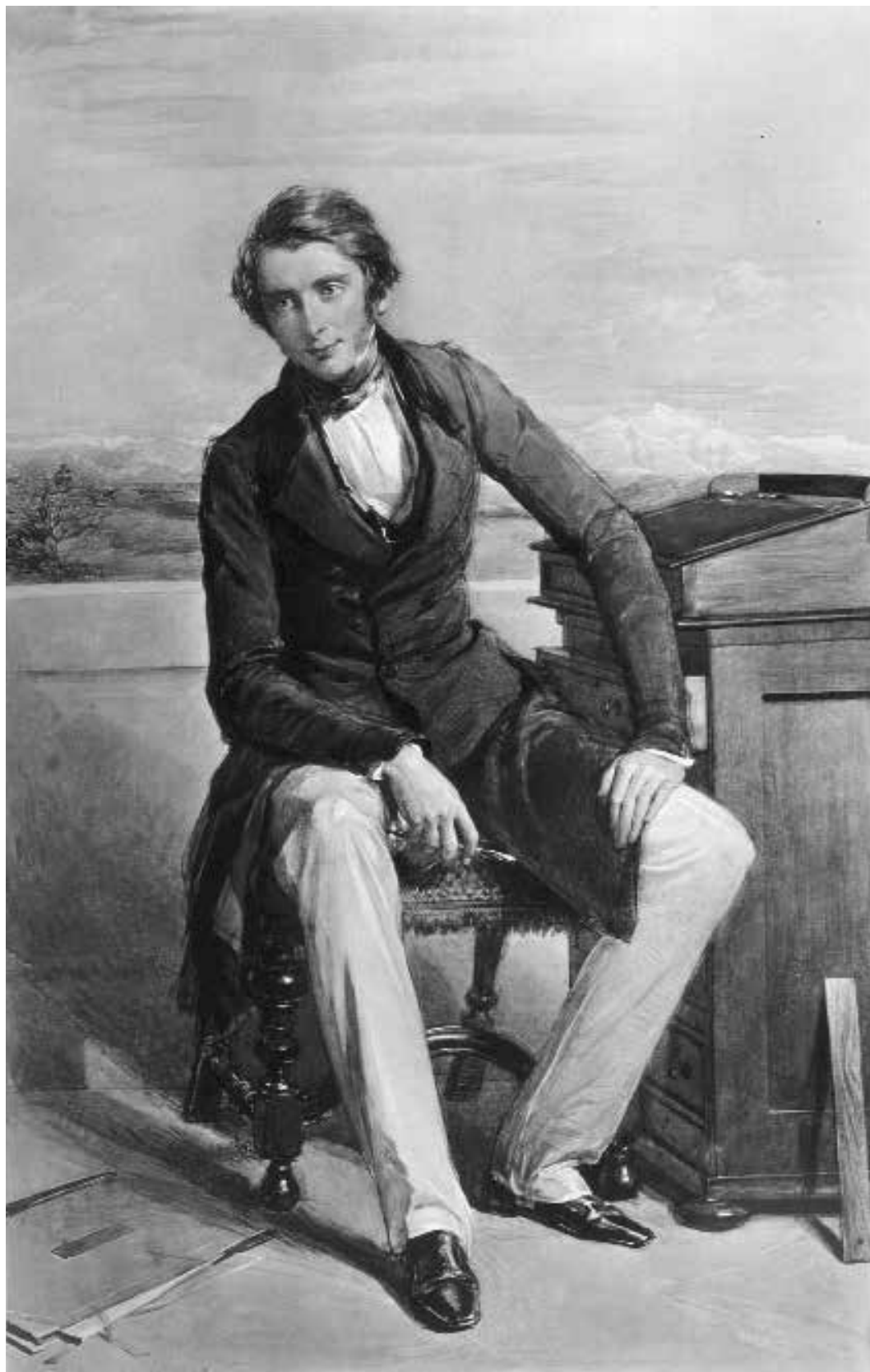
oggi sono stato travolto dal vortice della pittura tanto  che mi potervi annegare. Non mi sono mai sentito completamente annientato di fronte a una mente umana come oggi, davanti a Tintoretto. Vi prego di prendere il mio elenco dei pittori, e di metterlo nella scuola dell'Arte su su in cima e di tirare una grossa riga nera sotto di lui per separarlo da tutti – e metterlo nella Scuola dell'Intelletto, subito dopo Michelangelo. Mi ha completamente svuotato, tanto che alla fine ho potuto solo distendermi su una panca e ridere. Harding ha detto che se fosse stato un pittore di figura, non sarebbe più riuscito a toccare un pennello, che si sentiva come uno scolaretto bacchettato; e non c'è da stupirsi. Tintoretto sembra superare se stesso solo se gli si dà una tela di quaranta piedi quadrati, e allora colpisce come un leviatano e terra e cielo si congiungono. Neppure Michelangelo sa lanciare figure nello spazio come fa lui, e lo spazio che dipinge Michelangelo, vicino a quello di Tintoretto sembra un guscio di noce. Immaginate l'audacia dell'uomo – nella sua Strage degli innocenti una delle madri si getta da un parapetto per sottrarsi al carnefice e precipita con la testa in giù, sulla schiena, tenendo sollevato il suo bambino senza vita. E che resurrezione – le pietre del sepolcro in frantumi volano in aria e vi piombano addosso tuonando, mentre il Cristo risorge circondato da un torrente di angeli, elevandosi al cielo in un turbine, in cui vi perdetevi dieci volte ancora. E poi quel tocco meditativo nella sua terribile Crocifissione – c'è un asino in lontananza, che brucia i resti secchi di foglie di palma. Se questo non è un tocco da maestro, non so cos'altro sia. Quanto alla pittura, credo che fino

a oggi non avessi idea di cosa significasse – quest'uomo vi definisce un personaggio con dieci pennellate, e lo colora con altrettante. Non penso gli ci vogliano più di dieci minuti per inventare e dipingere un'intera superficie. Ed eccolo partire e ammucchiare folla su folla, moltitudini innumerevoli – senza mai fermarsi, senza mai ripetersi – nubi, turbini, fuoco e l'infinità di terra e di mare, niente gli è impossibile – e poi il nobil'uomo ha messo Tiziano, a cavallo, sul lato di un suo grande dipinto, e se stesso sull'altro, ma è Tiziano la figura principale. Così sono i grandi uomini tra loro – senza invidia, lì. Devo calcolare quanti piedi quadrati la sua mente ha ricoperto a Venezia. Tre dipinti fanno più di 4000 piedi quadrati, e ne ho già visti circa 60, tra grandi e piccoli – no, devono essere molti di più, ma non oso dire quanti. Vi ci tornerò oggi – giovedì 24 (o 25) – per iniziare a lavorarci seriamente, ne studierò uno a uno.

Saluti alla mamma.

Al mio sempre carissimo padre,
il suo affezionato figlio,
J. Ruskin

H. Shapiro, a cura di, *Ruskin in Italy. Letters to his Parents 1845*, Clarendon Press, Oxford 1972, pp. 211-213, lettera 132.



George Richmond

Ritratto

di John Ruskin, 1843

RFRL

IL PITTORE VENUTO DA UN ALTRO PIANETA: TINTORETTO E LA SCUOLA GRANDE DI SAN ROCCO

EMMA SDEGNO

1. «Neanche Venezia potrà trattenermi più dello stretto necessario...»¹

L'incontro di John Ruskin con la pittura di Tintoretto ha i caratteri del mito culturale e personale, con una data d'inizio precisa: 23 settembre 1845. Registrato a caldo nelle lettere scritte ai genitori in quei giorni di settembre con particolare enfasi, il momento si presenta come decisivo e trasformativo nella vita del critico inglese. Negli scritti tardi, tuttavia, nell'*Epilogo dei Pittori moderni* II (1883) e nell'autobiografia *Praeterita* (1885), Ruskin rievoca la scoperta del pittore veneziano con poche frasi lapidarie, definendola una «deviazione fatale» che lo avrebbe distolto dallo studio meno pernicioso e a lui più congeniale della pittura di paesaggio. Ma come comprendere valutazioni tanto discordanti «sull'effetto Tintoretto» nella vita e nell'opera di Ruskin?

John Ruskin nacque l'8 febbraio 1819 in una famiglia della media borghesia di origine scozzese; il padre commerciante di sherry coltivava una passione per la letteratura inglese e per l'arte e la madre, di religione presbiteriana, trasmise al giovane una fervida devozione che, nella sua forma intransigente, costituì la lente principale attraverso cui egli lesse le forme dell'arte e della storia fino alla maturità. Nel 1845 John Ruskin, ventiseienne, compì il suo quarto viaggio nel continente, il primo senza i genitori, accompagnato dal domestico John (George) Hobbs e dal fidato Joseph Couttet, guida di Chamonix cui era stato affidato il compito di vegliare sul giovane. Il viaggio durò sette mesi, dall'aprile all'ottobre del 1845, e fu un periodo d'intense scoperte estetiche, intrapreso con il proposito di approfondire aspetti teorici relativi alla rappresentazione del paesaggio negli *Old Masters*, in una ricerca che nel corso del viaggio divenne una vera e propria scoperta dell'arte spirituale o «purista» del Beato Angelico e dei primitivi toscani. L'incontro con Tintoretto avvenne alla fine di questo lungo viaggio, ricostruito attraverso la fitta corrispondenza con i genitori² – che sostituì il diario personale che in questa occasione Ruskin non tenne –, due taccuini di recente pubblicati con il titolo di *Résumé of Italian Art and Architecture (1845)*³ e nove pagine di un altro taccuino⁴, ed appunti che sarebbero stati incorporati nel secondo volume di *Pittori moderni* (1846), di cui si riportano nel nostro testo gli estratti relativi a Tintoretto.

In questo soggiorno italiano Ruskin aveva una missione: portare a compi-

mento quella che doveva essere una grande opera sulla pittura di paesaggio, di cui aveva pubblicato anonimamente nel 1843 il primo volume dal titolo *Pittori moderni, sulla loro Superiorità nell'Arte della Pittura di Paesaggio su tutti gli Antichi Maestri, provata con esempi del Vero, del Bello e dell'Intelligibile tratti dalle opere degli Artisti Moderni, specialmente da quelle di J.M.W. Turner*. Ruskin venne in Italia per studiare il paesaggio nei dipinti degli antichi maestri italiani, la cui rappresentazione, secondo la tesi dichiarata nel sottotitolo del libro, era stereotipata e dunque superata dai moderni e in massimo grado da Turner. Ruskin osservò da vicino, misurò, confrontò, disegnò, schizzò nei suoi taccuini, dipinti, architetture e sculture, addentrandosi nella conoscenza dell'arte italiana con tanta passione e con quell'apertura mentale che avrebbe caratterizzato il suo approccio critico fino alla fine, disponendolo a mettere in questione assunti precedentemente formulati, tanto da giungere a ribaltare il giudizio sulla superiorità dei moderni sugli antichi, eliminando il sottotitolo nei quattro successivi volumi dei *Pittori moderni* pubblicati tra il 1846 e il 1860. Dopo il viaggio del 1845 la tesi di fondo dell'opera monumentale sulla pittura moderna non fu più la superiorità dei moderni sugli antichi, ma ad essa venne sostituito uno studio della categoria della modernità ad ampio raggio sottoponendo a una capillare disamina opere d'arte, biografie, costumi, linguaggi, istituzioni della civiltà europea.

Il viaggio del 1845 fu dunque un punto di svolta per Ruskin, un'esperienza d'iniziazione estetica e di maturazione in cui ogni tappa era una rivelazione. Scese in Italia attraverso Chamonix per la costa tirrenica sostando a Genova, Sestri, Lucca, Pisa, Pistoia, Firenze, Bologna, Parma, Pavia, Milano, Como, tenendo informato il padre su ogni scoperta di opere e di artisti e stilando ripetutamente classifiche di eccellenza che via via modificava. In luglio da Parma elencò gli artisti e le scuole in un ordine che poneva al primo posto la «Scuola dell'Amore» comprendente il Beato Angelico, Pinturicchio, Bellini e Simone Memmi; al secondo la «Grande Scuola dell'Intelletto», con Michelangelo, Giotto, l'Orca-gna, Benozzo Gozzoli, Leonardo, Ghirlandaio e Masaccio; al terzo posto «la Scuola della Pittura in quanto tale», con Tintoretto solo al settimo posto, dopo Tiziano, Giorgione, Giovanni Bellini, Masaccio, Ghirlandaio, Paolo Veronese, e prima di Van Eyck, Rubens, Rembrandt e Velasquez⁵. Il viaggio proseguì trascorrendo l'estate torrida in Val d'Ossola, a Macugnaga, a Domodossola, ad Airolo, sul Faido, per giungere a fine agosto sul Lago Maggiore, dove fu raggiunto dal pittore e acquarellista J. D. Harding, suo ultimo maestro di disegno, che lo aveva introdotto a Turner⁶. Insieme visitarono Baveno, Desenzano e Verona, disegnando «in completa sintonia» scene di paesaggio (*infra*, p. 165)

e arrivando finalmente a Venezia il 10 settembre. E Venezia si rivelò, in modo inatteso, il culmine e l'apice del viaggio. Ruskin portava con sé la prima edizione dell'*Handbook for Travellers in Northern Italy* pubblicata da John Murray nel 1842, di cui seguì l'itinerario indicato e alla cui riedizione del 1847 egli partecipò con contributi significativi⁷. Le prime guide di Murray incoraggiavano i viaggiatori a comunicare all'editore correzioni e commenti in fogli prestabiliti, e un carteggio del 1845 documenta la quantità d'informazioni, di annotazioni, di consigli e di critiche che Ruskin trasmise a Murray⁸. Ruskin, nel compiere il viaggio, ebbe dunque modo di riflettere sulla fruibilità e sulla diffusione delle sue scoperte presso i contemporanei, tanto che la comunicazione va considerata un aspetto importante del viaggio del 1845, come documentano la corrispondenza e i taccuini. E questo aspetto caratterizzerà in modo significativo tutte le opere di Ruskin, e in particolar modo quelle forme sperimentali e provocatorie di guide che scrisse negli anni tardi, dalle *Mattinate fiorentine* (1875), alla *Guida ai principali dipinti nell'Accademia di Belle Arti di Venezia* (1877), al *Riposo di san Marco* (1877-1884).

Le idee estetiche di Ruskin si formarono nei primi anni quaranta, attraverso alcune letture fondative e la frequentazione di artisti quali John Severn, che avrebbe sposato la cugina Joan, George Richmond e il fratello Tom. George Richmond era stato discepolo di William Blake e aveva introdotto Ruskin, allora ventenne, ai coloristi veneziani e probabilmente ai primitivi toscani⁹. Quanto alla sua passione per l'arte medievale, questa fu alimentata dal libro del cattolico Alexis-François Rio, *De la Poésie chrétienne dans son principe, dans sa matière, et dans ses formes* (1836) che Ruskin portò con sé in viaggio e a cui si riferiva di frequente negli appunti e nelle lettere¹⁰.

Il soggiorno a Venezia doveva essere inizialmente molto breve: il 24 agosto da Baveno Ruskin scrisse alla madre: «Ho fretta di tornare a casa – anche da un posto tanto bello – vado a Venezia solo perché prima di scrivere *devo* vedere dei dipinti, ma verrei di corsa a Denmark Hill»¹¹. Nella lettera ricordava ancora i primitivi toscani: la «dolce scrittura» di Simone Memmi nel Camposanto a Pisa, le figure del Beato Angelico che «come visioni ci guardano dall'alto» nel chiostro di San Marco e «i dolci putti, vivaci, allegri e santi» di Mino da Fiesole; si diceva soddisfatto dei progressi – «ora disegno quasi come un architetto» – e di essersi esercitato nel copiare il disegno del Beato Angelico – «il più bello fatto da mano umana» – e quello vigoroso e audace di Tintoretto e di Tiziano¹². Concludeva la lettera assicurando la madre che sarebbe tornato a casa nel giro di quattro settimane: «neanche Venezia potrà trattenermi più dello stretto necessario, vado solo per scrivere *a nice book* di cui non ci sia da vergognarsi»¹³ – un



libro, dunque, che nelle intenzioni doveva avere un tono meno polemico del primo volume dei *Pittori moderni*. Sta di fatto che Ruskin fece ritorno dopo dieci settimane, con taccuini fitti di appunti e schizzi sull'architettura veneziana e sulla pittura e che solo a Baveno non immaginava di raccogliere.

Se il culmine della visita risulterà essere l'incontro con Tintoretto, di cui diede conto dettagliatamente nelle tre lettere al padre del 23, 24, 25 settembre 1845, va notato che si trattò di un avvicinamento preceduto da un lento processo di "acclimatamento" che lo avrebbe portato a capovolgere il giudizio iniziale sulla città. Nella lettera del 10 settembre, appena giunto all'Hotel Europa, registrava la delusione amara di trovare laguna e città tagliate a metà dalla ferrovia e la città "dilapidata" dall'ultima visita di 5 anni prima,

con due terzi dei palazzi *in riparazione* – e sappiamo bene cosa questo voglia dire – ma non c'era scelta, non stavano più in piedi – cadono a pezzi come foglie di un autunno arrivato troppo in fretta. Si vede solo qualche barca – c'è morte e silenzio ovunque – tranne che sulle impalcature e sui muri da intonacare¹⁴.

E in questa desolazione spiccavano lungo il Canal Grande "inopportuni" *lampioni a gas*. Seguiva la *lamentatio* sullo sfascio della città una dichiarazione di resa, suo malgrado, alla bellezza, con un ossimoro che caratterizza l'immagine della Venezia romantica da Byron in poi¹⁵ e che tornerà ripetutamente nell'immaginario decadente:

Ma quello che mi rende ancora più triste è che la divina bellezza del luogo ancora inviolato attorno alla Salute e alla Piazzetta mi ha colpito intensamente come non mai. Sono stato lì sui gradini della porta nel silenzio e nel buio assoluti – l'acqua è immobile al chiaro di luna, non un luccichio di stelle, come se Venezia fosse in fondo al mare, meravigliosa oltre il pensabile¹⁶.


La bellezza di Venezia lo rendeva triste e lo attraeva a sé, impedendogli di tornare a casa. Nelle lettere successive, scritte quasi quotidianamente, Ruskin dava un resoconto del decadimento degli edifici, di Ca' Foscari, del Palazzo Ducale, della Basilica di San Marco. Le lettere  un catalogo di rovine che si aggravava ogni giorno, solo di notte la città gli si  rivelava integra la sua bellezza: «Venezia di notte appare com'è veramente, senza segni di decadenza né di riparazione»¹⁷. Fino a questo momento la sua attenzione era rivolta alla città e agli edifici, solo il 20

John Ruskin

Vele di barche da pesca

Venezia, 1845, RFRL

24

settembre troviamo un cenno a qualche pittore, a Giovanni e  Gentile Bellini. Se della pittura riteneva di non avere più da scoprire molto, ora dimostrava una disposizione benevola verso la città: aveva trovato chiese bellissime sulle isole e i veneziani più amabili e operosi degli altri italiani¹⁸. Va precisato che Venezia aveva affascinato Ruskin sin dal viaggio del 1841, ma, come osserva Jeanne Clegg, si trattava essenzialmente della Venezia di Turner: un paesaggio «di luce, di colore e di contorni monumentali» e dai particolari infinitamente «belli e strani»¹⁹. Ora, nel 1845, questo luogo onirico, «fuori dal tempo, fuori dal mondo» esercitava il suo potere di seduzione per generare un nuovo senso di responsabilità²⁰. «Mi spiace che vi aspettiate che io lasci Venezia così presto», scriveva alla madre, «ed ancor più non poterlo fare – vi assicuro che la miseria che vedo ovunque mi costringe a fermarmi: ogni ora si distrugge quello che per me più conta, e devo fare quel che posso per salvarne qualcosa»²¹. La lettera successiva, scritta la mattina del 23 settembre, comunicava al padre



25



la frustrazione nel disegnare la Ca' d'Oro mentre «veniva abbattuta a martellate» e aggiungeva: «la bellezza dei frammenti che restano è inimmaginabile e – proprio ora che sto imparando ad apprezzarla, e a far qualcosa che potrà tenerne memoria – mi si distrugge davanti agli occhi»²².

L'attenzione di Ruskin era soprattutto rivolta all'architettura, a quelle rovine in frammenti di bellezza inconcepibile, alle quali dedicò negli anni successivi *Le sette lampade dell'architettura* (1849) e *Le pietre di Venezia* (1852-1853). Ma il giorno dopo scrisse al padre del suo ingresso nella Scuola di San Rocco in questi termini:

Sono stato completamente sopraffatto oggi da un uomo che mi era prima d'ora in realtà sconosciuto – Tintoretto. L'avevo sempre considerato un buon pittore, abile ed energico, ma non avevo la minima nozione della sua enorme potenza [IV.XXXVII]²³.

E il giorno successivo scrisse la lettera che fa da prologo a questa introduzione. Un passaggio repentino per chi solo tre mesi prima aveva posto Tintoretto nella terza classe, «la Scuola di Pittura in quanto tale».

La potenza sovrumana di Tintoretto gli s'impose prepotentemente, segnando gli scritti che documentano a caldo il suo incontro con il pittore. Lo stato di degrado dei palazzi veneziani e della Scuola di San Rocco e la «enorme potenza» di Tintoretto sono espressi con toni vividi anche nella lettera a Joseph Severn dei giorni

John Ruskin
Ca' d'Oro,
settembre 1845, RFRL

26



immediatamente successivi al suo ingresso in San Rocco. Ruskin vi esprimeva preoccupazione per lo stato di degrado della città e della Scuola, e per la noncuranza delle istituzioni, rievocando l'incontro con un Tintoretto «ultraterreno», al cospetto del quale i moderni diventavano pressoché invisibili:

siamo una razza del tutto diversa da quella degli uomini del passato; viviamo nei salotti, non nel deserto; e lavoriamo alla luce di candelabri, non del vulcano [...]. Sono stato perfettamente prostrato negli ultimi due tre giorni dalla conoscenza di Tintoretto; da allora mi sento come se fossi stato introdotto a un essere venuto da un pianeta un milione di miglia più vicino al sole, non un semplice pittore di questa Terra. Quanto alle cosette dei nostri della Royal Academy, ci sarebbe da fermarsi subito. Se ne potrebbe fare un mosaico, forse; e ci vorrebbe una buona lente d'ingrandimento, e bella grande, perché Tintoretto li possa guardare dalla sua altezza, stando in equilibrio su una gamba sola come fanno i gondolieri (IV.394).

Nella *querelle* personale di Ruskin tra antichi e moderni l'incontro con Tintoretto segnò un momento cruciale che avrebbe determinato un cambiamento di atteggiamento, come scrisse al padre il 10 ottobre:

È stata quella canaglia di Tintoretto a mandarmi all'aria tutti i piani –

John Ruskin
Plenilunio sulla laguna,
Venezia, 1849, RFRL

27



Charles Fairfax Murray
Studio da Tintoretto
Bacco e Arianna (PDV), RMC

Charles Fairfax Murray
Studio da Tintoretto
Mercurio e le Grazie
(PDV), RMC

mi ha mostrato dei campi dell'arte totalmente nuovi e cambiato i miei sentimenti in molti riguardi – o almeno li ha resi più profondi – da ora in poi lavorerò diversamente. Non mi stanco mai di vederlo, e più lo guardo e più diventa meraviglioso²⁴.

In questo periodo Ruskin stava maturando una nuova disposizione verso la pratica e la funzione del disegno: la consapevolezza di essere «l'ultimo a registrare una bellezza condannata alla rovina» lo portava ad analizzare mentalmente e a fissare minuziosamente i frammenti dell'ornamentazione degli edifici²⁵. E copiò particolari di dipinti di Tintoretto nel suo primo ingresso a San Rocco: la parte centrale della *Crocifissione* e uno dei magi e cherubini dell'*Adorazione dei Magi* – dipinto che dovette interessarlo tanto da farne altre due copie nel 1852. Le lettere raccontano al padre come Tintoretto gli insegnò a disegnare, ma anche cosa avviene al pittore quando penetra il suo soggetto e cosa succede allo spettatore davanti all'opera d'arte, toccando le questioni che avrebbe approfondito nel secondo volume dei *Pittori moderni* sulla «immaginazione penetrativa» in un capitolo scritto sotto l'impulso della recente scoperta di Tintoretto.

2. Una caverna immensa, oscura, infinita, piena di tesori inesauribili: la «immaginazione penetrativa» nella Scuola di San Rocco

Il segno che Tintoretto lasciò nell'opera di Ruskin è evidente nel cambiamento di stile e di orientamento della sua ricerca dopo il 1845: un confronto tra il primo volume dei *Pittori moderni* (1843) ed il secondo, scritto in parte dopo il soggiorno a Venezia, rivela il passaggio da un interesse preponderante per la pittura di paesaggio a uno per quella religiosa degli *Old Masters*²⁶. Recentemente Paul Tucker, chiarendo che la ricerca condotta da Ruskin sulla pittura religiosa era già avviata nel primo volume, riconosce tuttavia che:

l'esperienza dell'incontro con Tintoretto a Venezia sembra aver portato la discussione della bellezza su un piano nuovo e forse sollecitato un (ulteriore) ripensamento delle categorie [...]. Da una facoltà “popolare” e “inesatta”, motivata dall'affetto piuttosto che dall'intelletto, l'Immaginazione sembra ora trasformata in un organo profetico, generativo del Sublime²⁷.



Tucker ritiene che solo uno studio dettagliato dei manoscritti permetterà realmente comprendere se e quanto la concezione dell'immaginazione nel secondo volume dei *Pittori moderni* possa dirsi in relazione diretta con il viaggio del 1845²⁸. Non è questa la sede per dar conto di un esame attento dei manoscritti, ci limiteremo a notare che i trenta fogli scritti a mano che compongono il capitolo *Of Imagination Penetrative* sembrano effettivamente rivelare dettagli significativi del passaggio vorticoso di Tintoretto²⁹. In questo importante capitolo dei *Pittori moderni* Ruskin formulò la sua teoria presentando i dipinti nella Scuola Grande di San Rocco come gli esempi massimi dell'arte visionaria del pittore. Scritte con uno straordinario vigore grafico, le pagine sono letteralmente un'esplosione di pensieri che si moltiplicano, richiedendo altre lingue di carta attaccate con la ceralacca per poter fissare e contenere quanto la mente del critico, accesa dall'incontro con il pittore, ora poteva concepire. Si tratta di un testo nel complesso molto lavorato, composto da fogli di diversi colori, appunti evidentemente scritti in vari momenti e collazionati insieme, dove le descrizioni delle scene di Tintoretto sono quasi tutte su carta uguale, giallina.

Nella lunga sezione d'apertura, Ruskin esponeva le caratteristiche della «immaginazione penetrativa» di marca romantica, ampliandone in modo significativo e originale la portata profetica. L'artista in quanto profeta e sacerdote ha un ruolo attivo nell'esegesi del testo sacro. Nella tradizione della Patristica medievale, ripresa anche dal Protestantismo evangelico, le Scritture devono essere lette nello stesso Spirito che le ha ispirate: e questa fedeltà all'origine è attribuita da Ruskin in massimo grado a Tintoretto. Nella sezione si riscontrano inserzioni e cancellazioni di natura omogenea e coerente. Si nota innanzitutto che il capitolo inizia con riferimenti letterari e che le aggiunte, fatte presumibilmente in un secondo momento, sono costituite da esempi tratti dalla pittura di Tintoretto. Un'aggiunta significativa riguarda il potere

John Ruskin
Studio della porzione
centrale della **Crocifissione**
di Tintoretto (SGSR),
particolare, 1845, RFRL

30

profetico dell'immaginazione, che viene rappresentato attraverso metafore del profondo:

La sua funzione e dono è la capacità di andare alla radice, poiché la sua natura e dignità dipendono dall'afferrare sempre il cuore delle cose. Allontanate la mano dal loro battito e cesserà di essere profetica; non guarda negli occhi, non giudica dalla voce, non descrive i tratti esteriori; tutto ciò che afferma, giudica, o descrive, lo afferma dal didentro. (iv.251)

La metafora del profondo è sviluppata e amplificata da un'altra figura della creatività: il genio nella bottiglia che giace sul fondo del mare per secoli prima di essere portato alla luce: «apre bottiglie che giacciono sigillate in fondo al mare da millenni, e ne fa uscire i Geni». Immagine che richiama poi la caverna di tesori, aperta e sconfinata, cui si accede da una porta invisibile nella roccia, altra eco delle *Mille e una notte*:

È l'*Apriti Sesamo* di una caverna immensa, oscura, infinita, dove sta disseminato un tesoro inesauribile di oro puro; ciascuno di noi può girovagare al suo interno e raccoglierne i pezzi, a tutti è dato di farlo; ma aprire la sua porta invisibile nella roccia, può solo farlo l'immaginazione. (iv.252)

Sembra plausibile supporre, anche alla luce della lettera del 24 settembre al padre, che la descrizione della caverna buia piena di tesori che si scorgono gradualmente nel buio una volta che l'occhio si sia abituato alla carenza di luce, si riferisca proprio alla Scuola di San Rocco, a quello scrigno prezioso della cui oscurità parlavano i viaggiatori contemporanei e Ruskin stesso³⁰. La «porta» dell'immaginazione, attraverso cui il pittore aveva avuto accesso alle visioni delle Sacre Scritture, verrebbe così a coincidere col portone d'ingresso della Scuola di San Rocco che introduce il visitatore nelle immense profondità in cui il prezioso tesoro si trova «disseminato». Se l'oscurità è elemento necessario della «immaginazione penetrativa», come dirà Ruskin ripetutamente nel capitolo, la Scuola di San Rocco con i suoi dipinti che emergono dal buio ne sarebbe dunque la materializzazione. Figura stessa dell'immaginazione, la Scuola si presenterebbe allora come la camera oscura della mente del Tintoretto che al visitatore è dato di penetrare ed esplorare. Il concetto chiave su cui Ruskin fonda la sua teoria della «immaginazione penetrativa» è infatti la *suggestiveness*, la capacità di suggerire, di evocare, propria dell'artista religioso, e anche del critico che ne abbia ripercorso il processo creativo. L'artista, a partire dalla parola del testo, ricostruisce la scena dell'episodio

31



sacro nei suoi particolari letterali, il critico ritrova nel dipinto tutta la catena di associazioni che il pittore, fissando l'immagine nell'immediatezza della visione, ha lasciato nell'ombra. La suggestione vive e si alimenta dell'oscurità, la quale diviene essa stessa elemento compositivo attraverso l'uso del chiaroscuro. L'oscurità dello spazio che circonda il dipinto è dunque parte della composizione, e il chiaroscuro è l'elemento essenziale del linguaggio spirituale di Tintoretto. La «suggestività» è l'illuminazione dell'esegesi – quell'accennare con un tratto alla verità della storia sacra rendendola presente – ed è anche caratteristica del linguaggio visivo di Tintoretto, che non rappresenta, ma accenna, evitando di mettere in scena manifestazioni di atrocità e innalzando invece la drammaticità della scena attraverso l'elisione e lo spostamento, come nella *Strage degli innocenti* e nella *Crocifissione*. È la profonda conoscenza dei testi sacri che dà «autorità e necessità» alla nozione potenzialmente aperta e di «suggestività» (IV.261). Ruskin studia i dipinti nel dettaglio e ne legge quasi sempre infallibilmente l'iconografia, grazie a una familiarità con le Sacre Scritture coltivata in seno all'Evangelismo Protestante, giungendo in qualche caso significativo, come nel *Battesimo di Cristo*, a ritrovare più di quanto il dipinto non rappresentasse effettivamente, completandolo con i segni riportati alla luce dal racconto del Vangelo di Giovanni³¹.

La suggestività di Tintoretto dipende anche da quel suo linguaggio distintivo che fa largo uso del registro umile. Nell'attenzione ai poveri, agli ultimi, Ruskin vede il segno della fedeltà letterale alla Parola evangelica riflessa nell'edificio stesso che

John Ruskin
Studio da Tintoretto
Adorazione dei Magi
(SGSR), "Magi e cherubini",
1852, RFRL



accoglie l'opera del pittore: la Scuola Grande di San Rocco con la sua vocazione di istituzione caritatevole. Già Marco Boschini nella sua *Carta del navegar pitoresco* (1660) aveva notato nella povertà evangelica un tratto caratterizzante la pittura di Tintoretto:

quela beata Cena
De carità no' de virtude piena,
E l'humiltà de quel divin Messia.
Quel Dio, che tuto doma, e tuto reze,
Se umilia in povertà, senza ambition
Coi Discepoli santi in devotion.
Soto poveri teti, humile teze³².

E ai nostri giorni Tom Nichols parla di un linguaggio che fonda una «iconologia della povertà», sostenendo che «la rappresentazione "positiva" che Tintoretto fa dell'uomo malato e abbandonato non è paragonabile a quella di nessun altro pittore veneziano del suo tempo»³³. Ruskin osserverà nell'*Indice veneziano* come mendicanti, poveri, storpi, popolino parti non marginali del quadro, e talvolta siano in primo piano rispetto al Cristo, come nell'*Ultima Cena* di San Giorgio Maggiore o di San Rocco, a costo di produrre nel dipinto «un effetto sgradevole». Anche nell'*Annunciazione* e nell'*Adorazione dei Magi* le letture di Ruskin si

John Ruskin
Studio da Tintoretto
Adorazione dei Magi
(SGSR), particolare, 1845,
RFRL



fondano sul valore evangelico della povertà di Cristo. Ma in particolare, nota Ruskin, il valore dell'umiltà e della povertà è trasmesso da Tintoretto nella cura con cui egli dipinge gli animali umili: le due colombe ai piedi dell'*Adorazione dei Magi*, e più ancora l'asino della *Fuga in Egitto*: «qui una delle figure principali è l'asino. Non ho mai visto gli animali più nobili – leoni, leopardi, draghi – rappresentati in modo tanto sublime quanto questo animale domestico» (*infra*, p. 102); e attribuirà una centralità narrativa all'asino chino sulle foglie di palma, in secondo piano nella *Crocifissione* a San Rocco, vero e proprio “colpo da maestro” (*infra*, p. 142).

La «immaginazione penetrativa» si manifesta nella sua dimensione profetica anche nei rimandi ai testi sacri che Ruskin indica come la fonte ispiratrice dell'artista, ma anche attraverso i versi di salmi che egli intreccia nella trama del discorso, spesso senza segni di giuntura³⁴. Questi ampliano i rimandi, portando il lettore inglese in un contesto a lui noto, ma anche aggiungendo echi e suggestioni che pongono i vari dipinti sotto coloriture diverse. È un sottofondo di musica e di canto sacro che accompagna la lettura del quadro. Lungi dall'essere un riferimento occasionale, i richiami ai salmi nelle descrizioni dei dipinti sono frequenti: voce collettiva del salmista udita dall'artista nel momento creativo e che giunge allo spettatore nell'atto di contemplarla. Non vanno tanto, dunque, considerati come allusioni, citazioni, ma piuttosto come invito a partecipare all'atto profetico. *L'Annunciazione* è un primo esempio, particolarmente rappresentativo. Utilizzando la formula contrastiva che costituisce la struttura

John Ruskin
Studio da Tintoretto
Adorazione dei Magi
(SGSR), 1852, RFRL

portante dei due primi volumi dei *Pittori moderni*, Ruskin contrappone la versione del Beato Angelico – che lo colpì moltissimo e che copiò alcune settimane prima a Firenze – a quella di Tintoretto nella Scuola di San Rocco che avviene nel vestibolo di un palazzo in rovina, in mezzo al rumore di una Venezia umile e operosa. A ciascuna è associato un salmo che l'accompagna e ne amplifica i rispettivi tratti: il 23 – salmo di «purissima essenzialità» e dolcezza per il Beato Angelico³⁵ – il 118, pieno di vita e di movimento³⁶, per Tintoretto.

La complessa costruzione retorica del capitolo dei *Pittori moderni*, che possiamo cogliere nei brani inseriti in questa edizione, risulta evidente nel suo farsi attraverso un confronto con i testi presenti nel *Taccuino* (*Appendice*, pp. 162-164) che porta annotazioni probabilmente del 1845³⁷, sul *Paradiso* a Palazzo Ducale, sulla *Rappresentazione di Maria al Tempio* e sul *Giudizio Universale* nella chiesa della Madonna dell'Orto, elaborando una prima impressione dei dipinti che avrebbe sviluppato nel capitolo sulla «immaginazione penetrativa».

Un brano particolarmente rappresentativo è la descrizione del *Giudizio Universale* della Madonna dell'Orto. Nel *Taccuino* vengono già registrati gli elementi caratterizzanti il dipinto per Ruskin: il richiamo dantesco con la barca di Caronte, l'impeto della pittura, il movimento vorticoso e concitato, le suggestioni visive. Ma nei *Pittori moderni* vengono enfatizzati questi tratti, rendendo più evocativa e meno dettagliata la descrizione, in modo che in primo piano ci sia quella *suggestiveness* (termine non ancora presente nel *Taccuino*) che si manifesta nella potenza che trasforma e infonde vigore all'episodio dantesco, alterandolo nell'immediatezza della creazione. Se nel *Taccuino* Ruskin indica gli elementi caratterizzanti il dipinto: il risveglio delle anime, il tempo che intercorre tra la morte e il giudizio «in cui il bene e il male sono ancora indistinti», nei *Pittori moderni* è rappresentato l'atto del risveglio dei corpi, in cui le ossa faticosamente si ricompongono, i corpi si levano. In entrambe i testi è marcata la carnalità e la sacralità del corpo, rese non solo nella descrizione delle anatomie, ma anche nel tumulto della scena, che evoca la visione del corpo mistico del Paradiso: «correnti di atomi di vita che circolano nelle arterie del cielo». Infine, nei *Pittori moderni* come nel *Taccuino* «il fiume dell'ira di Dio» è identificato con le acque dell'oceano, riconoscendo così il riferimento a Venezia. Ci si trova in una scena di apocalisse veneziana: il diluvio si scatena in tutta la sua violenza terribile sulla laguna. Ma nei *Pittori moderni* la descrizione minuziosa dei dettagli ci porta nel vivo della scena, svolgendone tutta la suggestività attraverso un uso marcato di verbi al presente: «come pipistrelli che escono dalle tane, dalle caverne e dalle ombre della terra, le ossa si raccolgono e i cumuli di fango si sollevano, battendo e aderendo in anatomie a metà impastate, che strisciano, e sussultano, e lottano



tra le alghe putride; l'argilla ancora incollata ai capelli coagulati, e gli occhi pesanti ancora chiusi dalle tenebre della terra, come il cieco che andò un tempo alla piscina di Siloe» (*infra*, p. 88). Di Tintoretto Ruskin coglie dunque pienamente l'attualizzazione del racconto biblico: la rivelazione si radica nel luogo presente, investita dalla voce della profezia nell'essenziale drammaticità della vita quotidiana, come nell'*Annunciazione*, nel *Battesimo*, nell'*Ultima Cena*.

3. Turner, «la vecchia volpe»

Un'influenza non dichiarata eppure significativa può aver portato Ruskin al portone di San Rocco. È infatti con tono trionfale che, nella lettera al padre dell'11 ottobre, Ruskin comunicava di aver trovato, davanti a Tintoretto, i segni del passaggio di Turner:

Mi sono accorto che la “vecchia volpe” come Harding chiama Turner, ha preso più dall'aia di Tintoretto di tutti gli altri pittori messi assieme. Trovo che abbia mangiucchiato da lui da ogni parte. È l'unico pittore che Turner abbia studiato con devozione. Di solito trovo Turner nella natura, ma alla fine l'ho scovato qui ai piedi di Gamaliele⁸.

Ruskin vedeva dunque in Tintoretto il primo maestro di Turner, un'influenza determinante come lo fu Gamaliele per San Paolo. I numerosi richiami al rapporto tra i due pittori che si rintracciano nell'*Indice veneziano* acquistano un rilievo particolare se messi in relazione alle poche righe di questa lettera, dove

John Ruskin
Studio da Tintoretto
Miracolo di san Marco
(GAV), 1849-1850, RMC

John Ruskin, attr.
Studio da Tintoretto
Santa Maria Egiziaca,
(SGSR), RMC



J.W.M. Turner
Bozzetto da Tintoretto
La Crocifissione (SGSR),
1819, TATE

J.W.M. Turner
Bozzetto da Tintoretto
Strage degli innocenti
(SGSR), 1819, TATE

la paternità di Tintoretto si rivela come una scoperta folgorante. Tim Hilton, uno dei massimi biografi di Ruskin, suppone che nell'inverno del 1844-1845 gli incontri tra Turner e Ruskin fossero frequenti ed orientati al viaggio in Italia che il giovane stava per intraprendere. Se non è possibile sapere l'argomento preciso delle loro conversazioni, sostiene Hilton, siamo certi però che dovesse riguardare i luoghi e le opere da vedere³⁹. È peraltro noto che Ruskin nel viaggio del 1845 si fosse ispirato per la tecnica del disegno al *Liber Studiorum* di Turner⁴⁰.

Studi recenti del taccuino di viaggio *Road to Rome* tenuto da Turner in Italia nel 1819 hanno portato all'attenzione della critica schizzi estremamente schematici ora identificati come disegni di dipinti nella Scuola di San Rocco e in particolare della *Crocifissione* nella Sala dell'Albergo⁴¹. Di recente è stato confermato che ventuno di questi schizzi riprendono opere di Tintoretto, diciotto delle quali nella Scuola di San Rocco⁴². Questa identificazione può fornire qualche dato importante relativo alle conversazioni che avrebbero avuto Ruskin e Turner nel periodo immediatamente precedente il viaggio del 1845. Nel soggiorno italiano del 1819 Turner era interessato a Tintoretto al di sopra di tutti gli artisti, per l'uso del colore e del chiaroscuro⁴³. I segni del taccuino, spesso quasi illeggibili, rivelano quanto attentamente, e privatamente, Turner avesse studiato il pittore veneziano. Essi riproducono i maggiori dipinti su cui Ruskin stesso si sofferma: *l'Annunciazione*, *l'Adorazione dei Magi*, *la Fuga in Egitto*, *la Piscina Probatica*, *la Presentazione di Gesù al Tempio (Circoncisione)*, *l'Assunzione di Maria*, *la Strage degli innocenti*, *Cristo davanti a Pilato*, *la Moltiplicazione dei pani e dei pesci*, *l'Erezione del serpente di bronzo*, *Mosè fa scaturire l'acqua dalla roccia* oppure *Giona esce dal ventre della balena*, *la Raccolta della manna*, *Elia nutrito dall'angelo*⁴⁴.

Sembra dunque altamente plausibile che Turner, nella sua tipica maniera criptica, abbia fatto cenno alla Scuola di San Rocco e a Tintoretto, lasciando così delle tracce che poi Ruskin avrebbe seguito e trovato significative, che, insomma, la scoperta di Tintoretto sia da mettere in relazione a più o meno esplicite indicazioni di Turner. Numerosi sono i riferimenti a un confronto puntuale quanto originale tra i due pittori e le loro opere che affiorano nell'*Indice veneziano*.

4. *L'Indice veneziano*, un itinerario tintoretiano

Sette anni dopo l'ingresso a San Rocco, nel 1853, veniva pubblicato il terzo ed ultimo volume delle *Pietre di Venezia*. Il libro si chiudeva con ben dieci appendici seguite da quattro indici: un *Indice dei nomi*, un *Indice dei luoghi*, un *Indice tematico*, e infine un *Indice veneziano*⁴⁵. La posizione testualmente marginale di quest'ultimo l'ha sostanzialmente oscurato all'attenzione dei lettori e dei critici;

inoltre, rimosso da varie *Travellers' Edition*, le fortunate riedizioni abbreviate delle *Pietre di Venezia*, l'*Indice veneziano* non è mai apparso in traduzione italiana. La cosa è paradossale, se si considera che il testo risulta essere esteso, autonomo e compiuto, con i requisiti che Ruskin, proprio nella nota introduttiva all'*Indice*, attribuiva a una guida artistica: «Ho cercato di rendere l'indice [...] il più possibile utile al viaggiatore, indicando solo le opere degne della sua attenzione», e annunciava di aver «cercato di fornire abbondanti note sui dipinti di Tintoretto, poiché sono molto danneggiati, difficili da leggere e completamente trascurati da chi scrive di arte». L'*Indice veneziano* presenta in ordine alfabetico gli edifici di valore in Venezia e riporta osservazioni tanto dettagliate sulle opere di Tintoretto da poter essere considerato effettivamente una «guida tintoretiana». Ruskin ne registra lo stato di conservazione, gli aspetti formali e cromatici, in un discorso che si propone esaustività e oggettività, esprimendo giudizi di valore, acuti, divertenti, severi, studiando i dipinti anche come rivelatori dello stato mentale del pittore. La natura testuale, dell'*Indice* favorisce questo stile diretto, informale, che sarà una caratteristica delle guide *sui generis* che Ruskin scriverà negli anni tardi. L'intenzione di rendere l'*Indice* una guida di pratica utilità per il visitatore è particolarmente evidente nella lunga sezione dedicata alla Scuola Grande di San Rocco. Ruskin descrive ben quarantuno dipinti, procedendo sala per sala parte da quella inferiore per finire con la *Crocifissione* nella Sala dell'Albergo. Un'evidenza della straordinaria attenzione dedicata alla Scuola sta nelle quattro piante delle sale che Ruskin inserisce con titolo o soggetto quasi sempre correttamente identificato⁴⁶, frutto di uno studio «serissimo» – «quadro per quadro», come dirà nella lettera del 24 settembre al padre – che si offre al visitatore in una forma indubbiamente innovativa per l'epoca⁴⁷. Gli schemi rivelano un'attenzione centrale all'esperienza della visione delle opere nel contesto per il quale furono composte: il visitatore è portato così a orientarsi nello spazio della Scuola e a percepirlo come parte del percorso di comprensione dell'opera. Ruskin sembra dunque coglierne la dimensione globale e partecipativa, accompagnandoci in un'esperienza intima e totale, anche accennando a letture interconnesse. Un esempio ci è offerto dalla Sala dell'Albergo. Giunti infatti all'ultima sala, egli indica le figure allegoriche sul soffitto, non seguendo l'ordine consecutivo generalmente proposto, ma invitando lo spettatore a portare lo sguardo da un lato all'altro, tracciando così un ordine dinamico di lettura che procede per corrispondenze frontali. Il visitatore si trova quindi a guardare alternativamente i due lati del soffitto. Inoltre, mi sembra significativo che egli scelga di non chiarire l'identità di queste figure – riconosciute come allegorie delle Scuole dallo stesso *Handbook* di Murray del 1847⁴⁹ – per



non distogliere l'attenzione dello spettatore dalle scene principali della Sala dell'Albergo che rappresentano la Passione di Cristo. È dunque sull'immensa **Crocefissione** che si conclude la visita, lasciandoci letteralmente senza parole al cospetto dello straordinario dipinto. Con un'ellissi radicale, infatti, ci troveremo da soli davanti a essa: «Devo lasciare che il dipinto compia la sua opera sullo spettatore, perché è oltre ogni analisi e al di sopra di ogni lode» (*infra*, p. 142). Se nei *Pittori moderni* Ruskin aveva dato un'ampia lettura narrativa e iconografica del dipinto, il silenzio che qui ora sostituisce al commento, carico di senso. Mi sembra, infatti, che ci inviti a una «fruizione attiva» del dipinto, per usare una definizione di Melania Mazzucco⁵⁰, lasciandoci compiere un'esperienza di contemplazione estetica individuale dopo la lunga iniziazione alla lettura.

Altra novità dell'*Indice veneziano* è l'attenzione allo stato di conservazione dei dipinti, aspetto generalmente taciuto dalle guide contemporanee, che fornisce oggi informazioni interessanti sulle condizioni ambientali degli edifici nel medio Ottocento. L'*Indice* compie dunque una ricognizione dei Tintoretto in Venezia che può ben dirsi inedita e significativa per l'ambito e per la qualità dell'operazione di censimento effettuata di prima mano⁵¹. Le letture dei singoli dipinti si rintracciano gli interessi costanti e profondi di Ruskin per Tintoretto: per il linguaggio del chiaroscuro e la funzione creativa del buio ambientale, per quella sua “rozzezza” d'esecuzione, indagata a fondo come cifra stilistica, ma anche come segno d'affaticamento nervoso. Egli studia l'uso compositivo che fa il pittore dell'oscurità degli spazi, notando come i dipinti siano talvolta completati dal buio in cui si trovano immersi – «nella maggior parte dei casi si tratta d'immensi schizzi, eseguiti per trasmettere, con l'ausilio della penombra, l'effetto di opere finite» (*infra*, p. 98). In alcuni casi egli riprende un'idea di fondo del capitolo dei *Pittori moderni* sull'oscurità come elemento congeniale al pittore immaginativo, il

E. C. Burne-Jones

Studio da Tintoretto

Incontro della Vergine

con santa Elisabetta (SGSR),

1862, RFRL

40

quale crea una scena nell'immediatezza con cui la visione gli si presenta lasciando indeterminate alcune parti che l'oscurità completerà. Ma talvolta le osservazioni sull'illuminazione sollevano interrogativi che non trovano risposta: Ruskin nota che alcuni dipinti nei posti bui sono fatti con cura, sono opere quasi finite, mentre la *Pregghiera nell'Orto*, bene in vista, sembra dipinto frettolosamente. Nell'*Indice veneziano* egli vuole soprattutto censire, registrare, accennando – senza trarre conseguenze – alla possibilità che ci possano essere ragioni diverse, non solo ambientali e pratiche, per una pennellata più o meno rapida.

Se Jean-Paul Sartre attribuì la “rozzezza” di Tintoretto alle leggi del mercato che imponevano ritmi di lavoro massacranti a questo «campione dell'utilitarismo liberista»⁵², lo studio storico-sociale ad ampio raggio di Tom Nichols vi vede la cifra stilistica di un linguaggio che declina in tutte le sue forme la gloria della povertà. Nelle sue opere, e in special modo in quelle della Scuola di San Rocco, secondo Nichols: «Tintoretto sviluppò quella che potremmo definire una “rozzezza” espressiva, qualità che i suoi contemporanei, più avvezzi alla lussureggiante pittura a olio degli antichi maestri veneziani, dovettero avvertire come un'austera limitazione tecnica capace di esprimere pienamente quello che era l'interesse principale del pittore, ossia il valore sacro della povertà»⁵³. Per Ruskin questa “rozzezza” costituiva il mistero e la cifra più specifica di Tintoretto. La esaminò con minuziosità e chiese negli anni tardi ai giovani pittori a cui commissionò delle copie di renderla con fedeltà. Le osservazioni vengono anche messe in relazione alla stato di conservazione e alla bassa qualità della pittura, fattori che rendono i dipinti più attaccabili dalle condizioni ambientali, dalla siccità e dall'umidità. Egli considerò con attenzione le cause della loro vulnerabilità: l'acqua che scorreva lungo le cornici di dipinti della Scuola e il sole che ne colpiva alcuni. Probabilmente si riferiva anche ai danni arrecati dalle bombe lanciate da palloni aerostatici, le prime della storia, che si abbattono su Venezia nell'estate del 1849 e colpirono pesantemente la Scuola Grande di San Rocco dal 29 luglio al 9 agosto, sfondando il soffitto della Sala Superiore e danneggiando gravemente la *Raccolta della Madonna* e l'*Erezione del serpente di bronzo*⁵⁴. Le condizioni che Ruskin descrive della Scuola sono quelle che poté vedere nei suoi soggiorni a Venezia dal novembre 1849 al marzo del 1850, del 1851 o, ancora, nel lungo soggiorno veneziano dell'inverno del 1852 poiché, come si legge nei registri delle sedute di Cancelleria, i lavori di restauro all'edificio furono approvati nell'aprile del 1850 e realizzati dopo il 1852, mentre quelli dei dipinti furono intrapresi solo dopo il 1855⁵⁵.

Lo studio dei caratteri distintivi dei dipinti si sofferma minuziosamente sulla rappresentazione del paesaggio – valorizzando così un aspetto a cui, come nota Cesare de Seta, la critica tintoretiana non ha ancora dato il giusto rilievo

41



vo⁶⁶ – e sull’uso del colore: entrambi convergenti nell’interesse per la pittura di Turner. Numerosi segni del confronto con Turner affiorano nell’*Indice veneziano*. Esplorando le vie misteriose della creatività, Ruskin individuava una «strana somiglianza» tra Turner e Tintoretto: entrambi imprevedibili, nel modo di «sentire profondamente un soggetto» e nel dipingerlo di conseguenza. Le annotazioni sull’uso della luce in Tintoretto, in alcuni casi significativi, rinviano direttamente a Turner. Il pavone invaso dalla luce e privo quindi di colore nell’*Adorazione dei pastori* suscita l’associazione al particolare di una marina di Turner: «questo procedimento è esattamente analogo a quello che segue Turner quando priva del colore le bandiere delle navi nel *Gosport*» (*infra*, p. 114). E, ancora, notava tratti comuni ai due pittori, l’asistematicità, ad esempio, nel registrare ogni effetto naturale: il paesaggio che Ruskin amava tanto dell’*Ascensione* era «stranamente ambientato in una piccola vallata d’erba e fango attraversata da un torrente, come ce ne sono nei pressi di Maison Neuve nel Giura», e il diminuire dei riflessi nelle larghe masse della sponda superiore era reso in modo tanto “scientifico” da ricordare Turner. Della *Tentazione* elogia la potenza e la cura, sebbene sia a grandi linee, il forte effetto di luce che comporta un «colore attenuato» – «l’esempio più stupefacente della sua percettività» – e le pietre in primo piano – «le più belle rocce mai dipinte prima di Turner». L’attenzione al paesaggio di Tintoretto, alla sua rappresentazione, è costante. Nel porre a confronto *Il sogno di Giacobbe* con l’*Ascensione* Ruskin dice che in quest’ultimo la natura era più vigorosa e che probabilmente nel dipingerla Tintoretto aveva portato sulla tela le impressioni di una recente passeggiata in collina.

Angelo Alessandri
Studio del **Paradiso** di
Tintoretto (PDV), “Gruppo
con san Girolamo”, 1880,
RCSM

42

Ruskin esaminò, come pochi critici mi risulta abbiano fatto, l’uso che Tintoretto fece del colore, lo osservava, si direbbe, con occhio “turneriano”. Vi leggeva la valenza simbolica radicandola nelle Sacre Scritture: la descrizione di *Mosè che colpisce la roccia* è illuminante nella sua analisi dettagliata dell’aspetto materico e simbolico. Le figure, di Mosè e molte di quelle in primo piano, sono nel loro insieme di colore scuro e caldo, con il nero e il rosso prevalenti, mentre le lontananze, d’oro brillante con un tocco di blu, sembrano aprirsi «come uno squarcio di cielo azzurro dopo la pioggia». Del colore notava un uso espressivo che rendeva la forza principale del fatto rappresentato – «gioia e refrigerio dopo il dolore e il calore bruciante» – la funzione narrativa e la «autonoma potenza»:

L’azzurro non è quello del cielo, ma è ottenuto da strisce azzurre sulle tende bianche che brillano al sole; e davanti a queste tende si vede la grande battaglia contro Amalek di cui si dà il racconto nel resto del capitolo, e per la quale gli Israeliti trassero tutta la forza dai ruscelli che sgorgavano dalla roccia di Horeb. Considerata solo per la pittura, per l’opposizione di luce fredda e ombreggiatura calda, è uno dei più notevoli brani di colore della Scuola, e la grande massa di fogliame che ondeggia a sinistra sulle rocce sembra elaborata con il potere più alto e la più sublime invenzione (*infra*, pp. 127-129)

Penetranti sono le osservazioni sul colore in quasi ogni dipinto, sulle corrispondenze accese tra le figure e il Padre, ad esempio, come nel san Paolo nel *Martirio di santo Stefano* a San Giorgio Maggiore, o nella *Raccolta della manna* a San Rocco, dove il colore è insieme dato narrativo e presenza sacramentale. Qui il bianco e il grigio delle tende nel chiarore diafano del mattino rendono infatti, con fedeltà letterale, l’ora del giorno della caduta della manna nel racconto biblico, ma sono anche parte del bianco dominante, di cui la Divinità stessa è costituita, segno del pane dell’Eucarestia. Egli notava poi che Tintoretto era l’unico pittore a utilizzare effetti di luce e trasparenze per accrescere la sublimità delle figure e la sua tendenza a subordinare la forma degli oggetti ai rapporti di luce e ombra nelle lontananze, come nell’*Erezione del serpente di bronzo*. E infine osservava che alcuni suoi dipinti possono essere visti come puri «brani di colore».

L’*Indice veneziano* è il più esteso riconoscimento da parte di uno scrittore straniero a Tintoretto nell’Ottocento. Un riconoscimento che dal piano del contenuto s’irradia su quello simbolico. Se infatti *Le pietre di Venezia* – dando

Angelo Alessandri
Studio del **Paradiso** di
Tintoretto (PDV), “Gruppo
con san Girolamo”, 1880-1881,
RCSM

43



corpo e voce a un diffuso senso di perdita e di distruzione che la città incarnava nel medio Ottocento – hanno contribuito a fondare il mito della città lagunare⁵⁷, nella loro estesa articolazione comprendente l'*Indice*, il libro stabilisce l'associazione tra Venezia e il "suo" pittore. Come nota Anna Laura Lepschy Tintoretto è spesso identificato con Venezia nell'immaginario culturale, fino ad esserne sineddoche⁵⁸. Così, la rassegna dettagliata dei Tintoretto di Venezia, posta nella parte eccentrica e conclusiva del libro dedicato all'architettura veneziana, sembra contrarre e fissare, anche testualmente, il pittore con le sue opere nella figura retorica della parte per il tutto.

5. il dipinto più riflessivo al mondo: il *Paradiso* e le copie

Negli anni successivi alla pubblicazione delle *Pietre di Venezia*, l'interesse di Ruskin si rivolse nuovamente ai primitivi toscani, si dedicò con rinato vigore a Giovanni Bellini e "scoprì" la pittura di Vittore Carpaccio, mentre Tintoretto dovette recede-

Angelo Alessandri
Studio del **Paradiso**
di Tintoretto (DPV),
"San Gregorio,
sant'Agostino, santa Monica
e altri santi",
1880-1881, RCMS

Angelo Alessandri
Studio del **Paradiso**
di Tintoretto, "David",
1883, RFRL





re sullo sfondo. Tuttavia vi ritornò nel 1871, nell'ultima di una serie di conferenze sugli *Elementi della Scultura* tenute a Oxford come primo Slade Professor of Art. La conferenza dal titolo *On the Relation between Michael Angelo and Tintoret* pone a confronto il *Paradiso* di Tintoretto di Palazzo Ducale e il *Giudizio Universale* di Michelangelo nella Cappella Sistina. Inizialmente era sua intenzione dedicare l'atteso e prestigioso ciclo di conferenze interamente al *Paradiso*, così scrisse infatti alla madre: «Ho deciso di dedicare le cinque conferenze ad Oxford quest'autunno ad *un solo* dipinto, il *Paradiso* di Tintoretto. Soggetto troppo vasto, tutt'altro che troppo ristretto» (xx.LI). Ma alla fine cambiò programma, tenne le prime quattro conferenze sulla numismatica, mettendo a confronto incisioni su antiche monete greche e fiorentine, e concluse il ciclo con il *Paradiso*. La tesi di fondo della conferenza è deliberatamente provocatoria e controversa: nel suo consueto argomentare contrastivo, Ruskin attaccava Michelangelo per esaltare Tintoretto, considerando il pittore veneziano più scultore di Michelangelo nel concepire le figure, riferendo quel particolare, diffuso dai primi biografi Carlo Ridolfi e Marco Boschini, secondo cui Tintoretto usava statuine di cera per studiare i rapporti della forma nello spazio e gli effetti di luce prima di comporre⁵⁹. Nel complesso non rendeva giustizia a Michelangelo, il quale veniva a rappresentare i mali del Rinascimento che Ruskin considerava all'origine della decadenza della modernità. Sta di fatto che la conferenza ha molti riferimenti impliciti che andrebbero indagati, uno di

Angelo Alessandri
Studio del *Paradiso*
di Tintoretto (DPV), "Adamo
ed Eva con santi", 1883, RCMS

46

questi, messo in luce da Jeanne Clegg, è l'attacco alla politica museale britannica e in particolare all'Ashmolean Museum di Oxford che aveva di recente acquistato disegni di Michelangelo e di Raffaello⁶⁰; un altro può riguardare la lezione che Tintoretto trasse da Michelangelo, suo dichiarato maestro, di cui Ruskin era consapevole come dimostra anche una lunga nota al capitolo sulla «immaginazione penetrativa» di *Pittori moderni* che pone a confronto proprio la «prestezza» di entrambi (iv.283-286n); infine, va ricordata la pratica del pittore veneziano di disegnare statue di Michelangelo o modellini da queste⁶¹, particolare riferito dai primi biografi e dunque noto a Ruskin, che darebbe al suo definire Tintoretto «più scultore» del fiorentino un senso più preciso e circostanziato. Ma lasciando questo tema a future ricerche, noteremo qui come la conferenza riveli l'importanza che il grande *Paradiso* venne ad assumere per Ruskin negli anni tardi. Se infatti quando lo vide la prima volta, Ruskin diede nel *Taccuino* del 1845 una descrizione dai toni tiepidi, nell'*Indice veneziano* lo definì «chef-d'œuvre di Tintoretto» e «quanto di più prezioso Venezia possiede», e nella conferenza del 1872: «il dipinto insieme più meditato e più potente al mondo» (xxii.105). Nella conferenza opponeva «il mucchio di corpi scuri, ripiegati e convulsi nello spazio» di Michelangelo, figura della frattura rinascimentale tra uomo e mondo, al *Paradiso* di Tintoretto, visione di un ordine cosmico ricomposto. Ruskin concludeva identificando nel dettaglio le figure del dipinto che costituiscono le gerarchie angeliche. Nominando le singole individualità che componevano le moltitudini celesti, egli gradualmente dispiegava le grandi dimensioni del dipinto e la forma concentrica in cui le figure erano disposte, vedendovi infine il culmine dell'atto creativo di Tintoretto: l'«apocalisse dell'intelletto» che si realizzava nella visione del «dramma minuto e singolare della storia di spiriti separati giunta alla perfezione» (xxii.103).

Ma l'interesse autentico per il *Paradiso* non si risolve in questo scritto, bensì va ricercato nelle varie copie di dettagli che Ruskin commissionò negli anni ottanta dell'Ottocento. Dagli anni settanta Ruskin aveva promosso una complessa attività di riproduzione di opere commissionate a giovani artisti inglesi e italiani⁶². La «copia» andava così assumendo per Ruskin una funzione conoscitiva ed educativa, come spiegava, nel 1872, in *Ariadne Florentina*:

i copisti che comunemente affollano le nostre gallerie europee con cavalletti e tavolozze sono, quasi senza eccezione, persone troppo stupide per essere pittori e troppo pigre per essere incisori. I veri copisti – uomini capaci di mettere la loro anima nell'opera di un altro – lavorano a casa, nelle loro stanzette, sforzandosi affinché quel che fanno sia d'interesse per tutti gli uomini (xxii.388).

47



La finalità che muoveva il copista a riprodurre l'opera d'arte era dunque duplice: «conservare traccia» ed «educare le masse»⁶⁵. La copia rispondeva da un lato all'urgenza che Ruskin sentiva di preservare il patrimonio artistico che si andava distruggendo sotto i suoi occhi, dall'altro al progetto educativo delle *working classes* che Ruskin, con altri contemporanei, andava promuovendo. Progetto che intendeva rendere accessibili dipinti di grandi artisti in musei dedicati, come quello di Sheffield fondato dalla Guild of St George nel 1872. Ruskin commissionò copie di dipinti, di particolari di architetture, ma anche

Angelo Alessandri
Studio da Tintoretto
Santa Maria Egiziaca
(SGSR), 1885, RCMS

Angelo Alessandri
Studio da Tintoretto
San Sebastiano (SGSR),
1885, RCMS

di luoghi naturali a una cerchia di giovani artisti italiani e inglesi, quali Angelo Alessandri, Giacomo Boni, Raffaele Carloforti, Frank Randall, Charles Fairfax Murray, John Wharleton Bunney, T.M. Rooke⁶⁴, tra i quali egli diffuse le proprie idee sull'arte e una sensibilità acuta per la conservazione. Colui che realizzò le copie da Tintoretto e da Carpaccio fu soprattutto Angelo Alessandri, promettente studente all'Accademia di Belle Arti di Venezia. Ruskin riteneva che il giovane avesse una particolare affinità con i due pittori e che una sintonia di fondo fosse requisito indispensabile per un copista. Alessandri realizzò sei copie di particolari del *Paradiso: Gruppo con san Girolamo*, 1880; *San Luigi, santa Margherita e san Giorgio*, 1883; *Studio di Davide*, 1883; *Adamo ed Eva circondati da santi*, 1883; *Gruppo con san Girolamo*, 1880-1881; *San Gregorio, sant'Agostino, santa Monica ed altri santi*, 1881.

Nel 1885 scriveva ad Alessandri di voler far copiare i dipinti della Scuola di San Rocco:

Niente sarebbe per me più prezioso [...] – fate proprio come volete per finirli tutti, basta che non cominciate dall'*Ador. dei magi* – né dalla *Strage degli innocenti*, né dall'*Annunciazione* di cui non mi piace la Madonna – degli altri fate esattamente quello che volete o che è possibile fare⁶⁵.

L'imponente progetto fu realizzato solo in minima parte con gli acquerelli su carta di *Santa Maria Egiziaca*, di *San Sebastiano* e della *Fuga in Egitto* del 1885, nel 1889 – contravvenendo alle richieste di Ruskin – Alessandri dipinse anche l'*Annunciazione*, e infine nel 1891 il *Martirio di santo Stefano* di San Giorgio Maggiore.

Le copie erano accompagnate da una fitta corrispondenza in cui Ruskin impartiva lezioni di disegno e giudizi. Indicazioni particolarmente precise riguardavano il colore e la rapidità di esecuzione di Tintoretto, su cui si era tanto soffermato nei *Pittori moderni* e nell'*Indice veneziano*:

Pensa sempre per prima cosa al colore, e quando l'*hai trovato, fermati* [...] quando prendi il pennello – e lo intingi nel colore, ricorda sempre, la *linea* sarà buona applicazione e *alla* fortuna; ma il COLORE che darai dev'essere Giusto, – anche a discapito del resto⁶⁶.

Inoltre, Ruskin raccomandava ad Alessandri di non «lavorare» troppo la tela, di mantenersi fedele a Tintoretto, riproducendo quella sua stessa «rozzezza»: «penso che possiate sviluppare le vostre capacità più rapidamente schizzando gli arrangiamenti di colore e le linee principali delle forme e delle azioni, invece di



cercare sempre di finirlo»⁶⁷. Ruskin dimostrava ancora quell'interesse per il pittore che lo spingeva a carpirne il segreto. Copiare era un atto critico: significava entrare nella mente del pittore, nella sua carne e compiere un processo d'immedesimazione che lo portava ad acquisire quegli strumenti tecnici e mentali che gli consentivano di ricostituire l'atto creativo. Ma non solo: se copiare era la via per entrare nello spirito dell'artista, era anche un atto di responsabilità verso Venezia. Il degrado che nel 1845 lo indusse a restare e ad agire per la città e per la sua arte, lo portò negli anni tardi a passare il testimone a giovani artisti inglesi e italiani impegnati nella conservazione di quel patrimonio fragilissimo che egli vedeva rappresentato dai quadri di Carpaccio, dei Bellini e di Tintoretto.

Angelo Alessandri
Studio da Tintoretto
Fuga in Egitto (SGSR),
1885, RCMS

Angelo Alessandri
Studio da Tintoretto
Martirio di santo Stefano
(CSGM), 1891, RCMS





Negli anni tardi Ruskin tendeva a oscurare il suo rapporto con Venezia. La sua autobiografia, *Praeterita*, sorprendentemente indica Rouen, Ginevra e Pisa come i “centri” della sua vita (xxxv.180) e fa solo un rapido cenno a Venezia, evocando con autoironia il suo primo ingresso a San Rocco, come «la fatale avversità» che lo aveva scaraventato nel «mare maggiore» delle scuole della pittura veneziana. Come spiega Francis O’ Gorman, *Praeterita*, «scritta sull’orlo della malattia mentale»⁶⁸, procede per omissioni – tacendo quei momenti «il cui ricordo non gli dava gioia» – e i cui temi ricorrenti sono «la perdita, il fallimento della ricerca della gioia e l’impossibilità di recuperarla dal passato»⁶⁹. Venezia certamente rappresentava per Ruskin, al massimo grado, l’oggetto del desiderio e il sentimento di dolore per una bellezza che si nega – tanto che l’amore infelice degli ultimi anni per la giovanissima Rose La Touche e la battaglia per la conservazione si sovrappongono, divenendo l’uno figura dell’altra. Non c’è dunque da stupirsi che il lungo capitolo veneziano della sua vita non sia stato scritto, e neppure forse che l’unico riferimento sia attraverso Tintoretto, a confermare così, e a rinsaldare quell’identificazione tra il pittore e la sua città.

La reticenza di *Praeterita* va dunque messa in prospettiva e considerata in relazione alle numerose attività che Ruskin intraprese per Venezia negli anni 1870-1880. I diari e la corrispondenza tuttora largamente inediti, con le tante copie

Angelo Alessandri
Studio da Tintoretto,
Annunciazione (SGSR),
1889, RCMS

che commissionò a giovani pittori, dimostrano una costante attenzione alla vita e all’arte della città, che richiede di essere ulteriormente studiata assieme agli scritti coevi, da *Fors Clavigera* alle guide all’Accademia e a San Marco⁷⁰.

Potremmo allora affermare che Tintoretto resta una presenza focale per Ruskin, nella sua liminalità, un po’ com’è l’*Indice veneziano* per le *Pietre di Venezia*. E se il pittore si è trovato ad occupare un posto a parte nell’estetica di Ruskin, alterando piani e gerarchie, questo può essere dovuto, come nota Denis Donoghue, alla natura inclusiva del suo senso della bellezza: «niente su cui la sua immaginazione era pronta a operare gli sembrava una trasgressione»⁷¹, e rispondeva adattando gerarchie e categorie alla potenza della sua chiamata.

1. Shapiro, *Ruskin in Italy*, cit., pp. 211-213, lettera 132.

2. Il carteggio, composto da 158 lettere, è pubblicato in Shapiro. Una selezione in traduzione italiana è in John Ruskin, *Viaggio in Italia*, a cura di Attilio Brilli, Mondadori, Milano 2002.

3. John Ruskin, *Résumé of Italian Art and Architecture (1845)*, a cura di Paul Tucker, Scuola Normale Superiore di Pisa, Pisa 2003.

4. Pubblicato in estratti nella Library Edition, riportato qui per la prima volta integralmente in *Appendice*.

5. Shapiro, *Ruskin in Italy*, cit., pp. 143-145, lettera 85.

6. Tim Hilton, *John Ruskin: The Early Years*, Yale UP, New Haven and London 1985, p. 63.

7. Elsa Damien, *Ruskin vs Murray: Battles for Tourist Guidance in Italy*, in «Nineteenth-Century Contexts», 32:1, 2010, pp. 19-30.

8. Paul Tucker, “Right Conclusions”: *Seven Unpublished Letters (1845-46) from John Ruskin to John Murray*, in «Bollettino del CIRVI», 33-34, XVII, 1-11, 1996, pp. 105-151.

9. Jeanne Clegg, *Ruskin and Venice*, Junction Books, London 1981, pp. 51-52.

10. *Ibid.*, p. 52; Hilton, *John Ruskin: The Early Years*, cit., p. 93. Si veda anche Tucker, *Résumé*, cit., pp. XLIV-XLV. Francis-Alexis Rio, *De la Poésie chrétienne dans son principe, dans sa matière et dans ses formes*, Hachette, Paris 1836.

11. Shapiro, *Ruskin in Italy*, cit., p. 187, lettera 113.

12. *Ibid.*

13. *Ibid.*

14. Shapiro, *Ruskin in Italy*, cit., p. 198, lettera 121.

15. Clegg, *Ruskin and Venice*, cit., p. 28; sulle influenze romantiche in Ruskin si veda anche Robert Hewison, *Ruskin on Venice*, Yale UP, New Haven and London 2009, pp. 51-57.

16. Shapiro, *Ruskin in Italy*, cit., p. 199, lettera 121.

17. *Ibid.*, p. 205, lettera 125.

18. *Ibid.*, pp. 208-209, lettera 129.

19. Clegg, *Ruskin and Venice*, cit., pp. 43-48.

20. *Ibid.*, p. 58.

21. Shapiro, p. 208, lettera 129.

22. *Ibid.*, pp. 209, lettera 130.

23. *Ibid.*, p. 210, lettera 131. Già Marco Boschini, tra i primi biografi di Tintoretto, notava una reazione simile nel pittore Alessandro Varotari: «Soleva el Varotari dir cusì: | Co’ arrivo in sto Salon più che divin, | Devento un’oca, un zane, un mezetin; | Stago oto dì, | che no’ xè ben de mi», Boschini, *La carta del navegar pitoresco. Dialogo tra un Senator venetian dele tante, e un professor de Pitura, soto nome d’Eccellenza, e de Compare, Comparti in 8 Venti*, Baba, Venetia 1660, p. 100.

24. Shapiro, *Ruskin in Italy*, cit., p. 221, lettera 145.

25. John Unrau, *Ruskin and St Mark’s*, Thames and Hudson, London 1984, p. 19; Donata Levi e Paul Tucker, *Ruskin didatta. Il disegno tra disciplina e diletto*, Marsilio, Venezia 1997, p. 89 e segg.

26. Michael Wheeler, *Ruskin's God*, Cambridge UP, Cambridge 1999, pp. 52-53; Shapiro, *Ruskin in Italy*, cit., p. xviii.

27. Tucker, *Introduzione*, a "Resumé", cit., p. xxvi.

28. *Ibid.*

29. John Ruskin, *Modern Painters II*, Ms Pierpont Morgan Library MA, pp. 393-397.

30. Sull'illuminazione della Scuola Grande di San Rocco si veda: *From Darkness to Light. Writers in Museums 1798-1898*, a cura di Rosella Mamoli Zorzi e Katherine Manthorne, Open Books Publishers, Cambridge 2018.

31. Emma Sdegno, *Reading the Painting's Suggestiveness: Remarks on a Passage of Ruskin's Art Criticism*, in *The Dominion of Dada. Papers from the Ruskin Workshop Held in Pisa and Lucca, 13-14 May 1993*, a cura di Jeanne Clegg e Paul Tucker, Brentham Press, St Albans 1994, pp. 100-114.

32. Boschini, *La carta del navigar pitoresco*, cit., p. 116. Ruskin cita Boschini nella recensione all'*History of Painting* di Sir Charles Eastlake [xii.290].

33. Tom Nichols, *Tintoretto's Poverty, New Interpretations of Venetian Renaissance Painting*, a cura di Francis Ames-Lewis, Birkbeck College, University of London, Dept. of History of Art, London 1994, pp. 99-110, p. 106.

34. Nell'edizione della Library Edition i riferimenti sono identificati in nota, in questa edizione sono ripresi e completati con qualche ulteriore rimando.

35. Gianfranco Ravasi, *Il Libro dei Salmi. Commento e attualizzazione*, EDB, Bologna 2015, 3 voll., 1: 428.

36. *Ibid.*, II: 421.

37. Ipotesi avanzata da Lindsay Stainton, Assistant Curator del Iveagh Bequest, Kenwood, in una lettera a Herbert Cahon data 9 marzo 1973 e conservata con i manoscritti. Si veda anche Tucker, *Introduzione*, in "Resumé", cit., p. xviii.

38. Shapiro, *Ruskin in Italy*, cit., p. 223, lettera 146.

39. Hilton, *John Ruskin: The Early Years*, cit., pp. 82-83.

40. Levi e Tucker, *Ruskin didatta*, cit., p. 89. Si veda anche Hilton, *John Ruskin: The Early Years*, cit., p. 82.

41. *Turner and Venice*, a cura di Ian Warrell et al., Tate Britain, London 2003, pp. 59-61.

42. Nicola Moorby, *Copies of Paintings in the Scuola Grande di San Rocco, Venice*, March 2010, *J.M.W. Turner: Sketchbooks, Drawings and Watercolours*, a cura di David Blayney Brown, Tate Research Publication, December 2012, <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/jmw-turner/joseph-mallord-william-turner-copies-of-paintings-in-the-scuola-grande-di-san-rocco-venice-11138732> [consultato il 20 novembre 2017].

43. Martin Butlin e Evelyn Joll, *The Paintings of J.M.W. Turner*, Yale UP, New Haven and London 1984, pp. 404-405.

44. John Gage, *Colour in Turner: Poetry and Truth*, Studio Vista, London 1969, p. 91.

45. La Library Edition non riporta i primi tre, ma li incorpora nell'indice generale del volume 39.

46. In nessuna delle guide da me consultate (si veda *Bibliografia*) sono presenti piante delle sale. Ruskin identifica i soggetti correttamente, ho notato solo l'errore dell'inversione della posizione di due dipinti nel soffitto della Sala Superiore (pianta 3: n. 33 *Elia nutrito dall'angelo* invertito con n. 35 *Eliseo moltiplica i pani*). L'errore, non segnalato nella Library Edition, è stato corretto nella pianta qui riprodotta.

47. Sulla necessità che una guida sia chiara e utile, Ruskin scriveva a Murray il 15 giugno 1845: «La principale utilità di una guida – permettere di trovare quello che si vuole, è, per un viaggiatore che ha fretta – completamente perduto nelle vostre guide – per la loro disposizione cronologica. Dovreste dirgli dove sono i dipinti – e lui potrà – se lo desidera – cominciare dai più antichi. Il primo giorno avevo tra le mani la vostra guida – ma per guadagnare tempo ho dovuta lasciarla e comprarne una in vendita sul posto – che riporta l'ordine in cui si trovano i dipinti – e non quello cronologico», Tucker, "Right Conclusions", cit., p. 113.

48. Il coinvolgimento del visitatore negli spazi della Scuola di San Rocco è stato ampiamente esplorato da Astrid Zenkert, *Tintoretto alla Scuola di San Rocco, La Scuola Grande di San Rocco a Venezia. Testi*, a cura di Franco Posocco e Salvatore Settis, (*Mirabilia Italiae*, 15), Franco Cosimo Panini, Modena 2008, pp. 85-159, p. 100 segg.

49. *Handbook for Travellers in Northern Italy*, Murray, London 1847, p. 357.

50. Melania Mazzucco, *Jacomo Tintoretto e i suoi figli. Storia di una famiglia veneziana*, Rizzoli, Milano 2009, pp. 195-96. La lettura dei dipinti della Sala dell'Albergo che Mazzucco propone ricrea un coinvolgimento totale e insieme intimo negli eventi rappresentati: «Ognuno di quei quadri pretendeva una contemplazione silenziosa, e un dialogo con il divino. I personaggi di Tintoretto – e Tintoretto stesso – parlano faccia a faccia con Dio, in un colloquio diretto, quasi privo di mediatori. Dio ti guarda e ti interroga. La tua reazione è la tua risposta».

51. Dei soggetti che non riesce a identificare Ruskin dà talvolta titoli intuitivi in inglese o in italiano: *Cattle piece* [Bestiame], per *San Rocco benedice gli animali* nella chiesa di San Rocco e, nella stessa chiesa, *San Rocco in campo d'armata*, in italiano – «così chiamato dal sacrestano» – per *La cattura di San Rocco*.

52. Jean-Paul Sartre, *Le Séquestré de Venise, Situations*, iv, Gallimard, Paris 1964, pp. 291-346, p. 314.

53. Nichols, *Tintoretto's Poverty*, cit., p. 109. Si veda anche Tom Nichols, *Tintoretto: Tradition and Identity*, Reaktion Books, London (1999) 2015, pp. 187-192.

54. Cancelleria 16 ottobre 1849, n. 23. *Sedute di Cancelleria 1806-1849*.

55. Nella seduta di Cancelleria del 7 marzo 1852 si decise che il restauro fosse a carico erariale. Nei verbali del 29 luglio e 30 ottobre 1855 l'ordine del giorno ancora riporta i restauri dei dipinti della Sala Superiore.

56. Cesare de Seta, *Tintoretto è Venezia anche se non dipinge Venezia*, in *Venezia e Moby Dick*, Neri Pozza, Vicenza 2016, pp. 68-82, p. 81.

57. Un'immagine ricorrente della distruzione di Venezia era la città sommersa dalle acque, come in apertura alle *Pietre di Venezia*, un'altra prevedeva che dovesse scomparire in seguito al prosciugamento della laguna. John Pemble, *Venice Rediscovered*, Clarendon Press, Oxford 1995, pp. 114-115.

58. La frase di Jean-Paul Sartre a conclusione del suo famoso saggio: «La ville et son peintre n'ont qu'un seul et même visage» (*Le Séquestré de Venise*, cit., p. 346), ha contribuito a fissare quest'associazione nell'immaginario contemporaneo. L'identificazione ha tuttavia una lunga storia, che dipende dalla sostanziale assenza di opere di Tintoretto nelle gallerie

d'Europa a causa delle loro grandi dimensioni, che rendeva possibile vederle soprattutto a Venezia. Si veda Anna Laura Lepschy, *Davanti a Tintoretto. Una storia del gusto attraverso i secoli*, Marsilio, Venezia 1998, p. 9.

59. Boschini, *Carta del navigar pitoresco*, cit., pp. 139-40; anche citato in Lepschy, *Davanti a Tintoretto*, cit., pp. 49-50.

60. Clegg, *Ruskin and Venice*, cit., pp. 143-144.

61. Claus Virch, *A Study of Tintoretto After Michelangelo*, in «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», 15 (1956), pp. 11-16.

62. L'attività di Ruskin di committente ed autore di copie di dipinti è complessa. L'argomento è stato trattato da Jeanne Clegg, *John Ruskin's Correspondence with Angelo Alessandri*, *Bullettin of the John Rylands University Library of Manchester*, vol. 60, n. 2, pp. 404-33, ripubblicato in *Ruskin, Venice and Nineteenth-Century Cultural Travel*, a cura di Keith Hanley e Emma Sdegno, Cafoscarina, Venezia 2010, pp. 69-107, e attende di essere ampliato, tenendo conto delle nuove attribuzioni.

63. *Ibid.*, p. 85.

64. Paul Tucker, *Introduzione*, John Ruskin, *Guida ai principali dipinti nell'Accademia di Belle Arti di Venezia*, Electa Milano 2014, pp. 40-41.

65. Lettera non pubblicata, trascrizione di Jeanne Clegg; la traduzione è mia.

66. Clegg, *John Ruskin's Correspondence with Angelo Alessandri*, cit., p. 79, lettera 32 del 24 aprile 1881; Clegg nota che Ruskin aveva un'alta considerazione del senso del colore di Alessandri e della sua capacità di fare una pittura *bright*, luminosa.

67. *Ibid.*, p. 80, lettera 28, del 28 gennaio 1881.

68. John Ruskin, *Praeterita*, a cura di Francis O' Gorman, Oxford UP, Oxford 2012, p. xx.

69. *Ibid.*, p. x.

70. Questo importante lavoro di ricostruzione è stato compiuto da Paul Tucker nella sua già citata edizione della *Guida ai Principali Dipinti nell'Accademia di Belle Arti di Venezia*.

71. Denis Donoghue, *Ruskin, Venice, and the Fate of Beauty*, in *Ruskin e Venezia. La bellezza in declino*, a cura di Sergio Perosa, Olschky, Firenze 2001, pp. 5-35, p. 20.

INDICE DEI TINTORETTO IN VENEZIA

Ho cercato di rendere l'indice che segue il più possibile utile al viaggiatore, indicando solo le opere degne della sua attenzione. Il suo interesse, vigorosamente stimolato dalla freschezza di ogni impressione e reso più intenso dal sacro incanto di associazioni che una lunga familiarità con gli oggetti fatalmente logora, è cosa troppo preziosa per essere sconsideratamente sprecata; e poiché è fisicamente impossibile vedere e comprendere più di una certa quantità di opere in un dato tempo, l'attenzione riservata, in una città come Venezia, a opere di secondo piano non è solo sprecata, ma in realtà dannosa – «confonde la memoria e spegne l'interesse per le cose di cui è un dovere gioire e che è una disgrazia non ricordare». Il lettore non deve temere di essere ingannato da qualche omissione; ho rigorosamente indicato ogni esempio caratteristico, anche degli stili che disprezzo, e ho fatto riferimento a Lazari¹ quando le informazioni in mio possesso non erano sufficienti: ma se chi legge vuole

darmi fiducia, se davvero ama la pittura, gli consiglierò di dedicare la sua attenzione principalmente alle opere di Tintoretto, di Paolo Veronese e di Giovanni Bellini; tutto ciò, ovviamente, senza trascurare Tiziano, ma ricordando comunque che questi può essere studiato a fondo in quasi tutte le grandi gallerie d'Europa, mentre Tintoretto e Bellini possono essere giudicati *solo* a Venezia, e Paolo Veronese, sebbene gloriosamente rappresentato dalle due grandi tele del Louvre², e da molte altre presenti in tutta Europa, non può essere del tutto apprezzato finché non lo si vede all'opera a Venezia tra gli straordinari soffitti a cassettoni. Ho cercato di fornire abbondanti note sui dipinti di Tintoretto, poiché sono molto danneggiati, difficili da leggere e completamente trascurati da chi scrive di arte. Non so esprimere lo stupore e l'indignazione che ho provato nello scoprire nella guida di Kugler³ una cattiva *Cena*, dipinta per i monaci di San Trovaso probabilmente in un paio d'ore e per due

zecchini, citata come opera caratteristica del maestro; proprio come quegli sciocchi che citano qualche strofa di *Peter Bell* o *The Idiot Boy* come rappresentativa di Wordsworth⁴. Infine, prego il lettore di osservare che le date attribuite agli edifici elencati in questo indice, sono quasi senza eccezione congetturali [...].
[*]. 1881. Il ritardo nella pubblicazione del secondo volume della *Travellers' Edition* è dovuto al mio desiderio di completare questo indice per renderlo più facile da utilizzare. Ma mi accorgo che ormai, non appena comincio a parlare di qualcosa da qualche parte mi ritrovo altrove; alla fine, per disperazione, pubblico l'indice quasi com'era, evitando solo di ripetere che tale chiesa o tale opera sono "senza importanza"². Il viaggiatore moderno molto probabilmente saprà dirlo da sé. Nell'ultima edizione della *Guide to Northern Italy* di Murray, ho trovato che al visitatore si spiega come vedere in un solo giorno quanto c'è d'importante a Venezia, ma al viaggiatore che ha meno fretta,

si accorda una settimana. Il Baedeker concede invece «3-4 giorni». [XI.359-436]

1. Vincenzo Lazari e Pietro Selvatico, *Guida artistica e storica di Venezia e delle isole circconvicine*, Paolo Ripamonti Carpano, Venezia 1852.

2. Le due tele del Louvre sono *Le nozze di Cana* e *La cena in casa di Simone, il Fariseo*.

3. Franz Kugler, *Handbook of the History of Painting, Part One: The Italian Schools* a cura di Charles Eastlake, trad. Lady Eastlake, John Murray, London 1842.

4. William Wordsworth (1770-1850), poeta romantico molto amato da Ruskin e citato di frequente nelle opere per una visione della natura percepita con l'innocenza dell'infanzia. Versi da *The Excursion* compaiono nell'esergo di *Pittori moderni. Peter Bell e The Idiot Boy* sono componimenti controversi, scritti contemporaneamente alle *Ballate liriche*, spesso oggetto di critiche e derisione.

ACCADEMIA DI BELLE ARTI

Notate sopra l'ingresso i due bassorilievi raffiguranti san Leonardo e san Cristoforo, notevoli soprattutto per il taglio crudo in epoca così tarda, 1377; gli archi trilobati sopra i bassorilievi sono insoliti, con i loro timpani curvi e le piccole croci nei cerchi che riempiono i trilobi. In genere il viaggiatore è troppo colpito dall'imponente *Assunta* di Tiziano per fare veramente attenzione alle altre opere della Galleria. Che si chieda, in tutta franchezza, quanto la sua ammirazione dipenda dal fatto che è il dipinto più grande della sala, e dalle masse accese di rosso e blu; si convinca che, in realtà, un dipinto non è migliore perché è più grande o i suoi colori sono sgargianti; e sarà allora più disposto a darsi da fare per scoprire i meriti delle opere più profonde e solenni di Bellini e di Tintoretto. Una delle opere più straordinarie della Galleria è la *Morte di Abele*, di Tintoretto, a sinistra dell'*Assunta*; *Adamo ed Eva*, a destra, le è di poco

inferiore; entrambi sono esempi più caratteristici del maestro, e per molti aspetti anche opere migliori, del tanto decantato *Miracolo di san Marco*. Tutte le opere di Bellini in questa sala sono di grande bellezza ed interesse. Nella sala grande, quella che contiene la *Presentazione della Vergine* di Tiziano, il viaggiatore dovrebbe esaminare attentamente tutte le opere di Vittore Carpaccio e di Gentile Bellini, che rappresentano scene dell'antica Venezia; sono piene di architetture e di costumi interessanti. *L'Orazione nell'orto* di Marco Basaiti è un bell'esempio di pittura sacra. I Tintoretto in questa sala sono tutti di second'ordine, ma la maggior parte dei Veronese sono buoni, e i più grandi sono magnifici.* [* 1877. Lascio questa voce com'è stata originariamente scritta; il sesto capitolo del *Riposo di san Marco* contiene ora notizie accurate su tutti i dipinti che il viaggiatore avrà il tempo di guardare.] [XI.316]

Caino e Abele

Il miracolo dello schiavo (o
Miracolo di san Marco)



CARMINI, CHIESA DEI

Chiesa di grande interesse della fine del XIII secolo, ma molto alterata e rovinata. La navata, le cui prime colonne e i primi capitelli di pura forma tronca sono inalterati, crea un effetto molto bello; il portico laterale è di una bellezza singolare, decorato con sculture bizantine circolari e sostenuto da due colonne i cui capitelli sono gli esempi più arcaici della pura forma a rosa che io abbia visto a Venezia. C'è un Tintoret-

to glorioso sopra il primo altare a destra entrando in chiesa: la *Circoncisione di Gesù*. Non conosco testa di anziano più bella o più pittoresca di quella del sommo sacerdote. Il chiostro è pieno di tombe notevoli, quasi tutte datate; una tomba, del XV secolo, sulla sinistra entrando, è interessante per il colore rimasto sulle foglie e sui fiori delle rose scolpite. [XI.365]

CASSIANO, CHIESA DI SAN

Crocifissione

Chiesa assolutamente da non perdere. Contiene tre Tintoretto, di cui una *Crocifissione* tra le più belle d'Europa. L'edificio in sé non ha niente che meriti attenzione, fatta eccezione per lo stipite di una vecchia porta (conservata nell'edificio rinascimentale che si affaccia sul canale), citata tra gli esempi di stipiti bizantini [*Pietre di Venezia*, vol. 1]; e il visitatore può quindi prestare tutta la sua attenzione ai tre dipinti del presbiterio.

1. *Crocifissione*

Sulla sinistra dell'altare maggiore. È confortante trovare un dipinto di cui ci si è presi cura, e in una luce mal distribuita ma viva, tanto che quel che si vede si vede bene. È anche in condizioni migliori della gran parte dei dipinti nelle gallerie, ed è notevole per il modo strano e nuovo di trattare il soggetto. Sembra sia stata dipinta più per il piacere dell'artista, che nel tentativo elaborato di comporre; l'orizzonte è talmente basso che lo spettatore deve immaginarsi disteso sull'erba, o meglio, tra i rovi e il folto delle erbe selvatiche, di cui il primo piano è interamente composto. In mezzo a questi, la tunica di Cristo senza cuciture è caduta ai piedi della croce; le rose rampicanti e le erbe incolte sono gettate qui e là sulle sue pieghe di un cremisi ricco ma pallido. Dietro e visibili attraverso di esse, emergono contro il cielo le teste di una truppa di soldati romani; e, sopra di loro, le lance e le alabarde formano una sparuta foresta che si leva contro le nuvole orizzontali. Le tre croci sono poste all'estremità destra del dipinto, e il centro è occupato dai carnefici, uno dei quali, in piedi su una scala, riceve dall'altro la spugna e la tavoletta con l'iscrizione INRI. La Madonna e san Giovanni sono all'estrema sinistra, magnificamente dipinti, come tutto il resto, e tuttavia secondari. Di fatto, sembra che tutta l'intenzione del pittore fosse di rendere il principale secondario, e quello che è secondario, principale.

Guardiamo prima l'erba, e poi la veste scarlatta; e poi il gruppo di lance sul fondo, e poi il cielo, e alla fine di tutto la croce. Come brano di colore, il quadro è notevole per la sua estrema modestia. Non vi è una sola tinta veramente piena o accesa, eppure il colore è ovunque dilettevole; non il minimo tocco che non sia delizioso. Ed è particolarmente interessante notare qui, avendo questo dipinto conservato la sua freschezza iniziale, che Tintoretto, come quasi tutti i grandi coloristi, quando dipingeva la vegetazione evitava i verdi chiari. Per gli alberi in ombra usa spesso dei verdi tendenti al blu scuro, ma qui, dove l'erba è in piena luce, è tutta nelle varie tonalità del marrone somnesso, particolarmente dove incrocia la tunica cremisi. Il trattamento dell'insieme è della sua maniera più nobile; e considero questo dipinto di valore inestimabile. È stato pulito, credo, qualche anno fa, ma senza danni, per quanto lo possa essere una tela sottoposta a un tale processo.

2. *La Resurrezione*

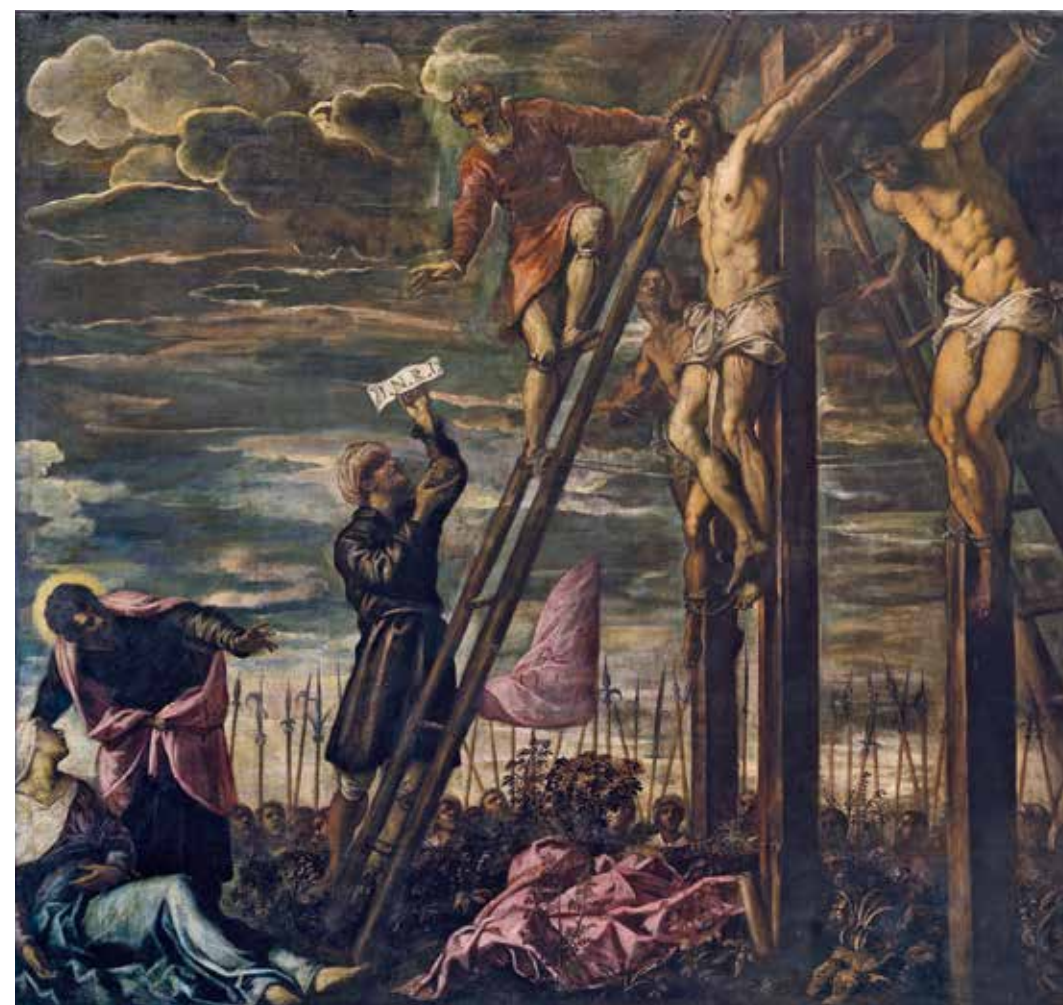
Sopra l'altare maggiore. La parte inferiore del dipinto è interamente nascosta da un tempio in miniatura, alto circa un metro e mezzo, posto sopra l'altare; certamente un affronto che Tintoretto non si aspettava, poiché salendo i gradini e osservando la parte del dipinto al di sopra del tempio, si può vedere che le figure della parte inferiore sono le più elaborate. È strano che il pittore non si sia mai dimostrato capace di concepire questo soggetto con un minimo di potenza, e in questo caso sembra incredibilmente impacciato da vari modelli e convenzioni. Qui non dipinge la Resurrezione, ma dei santi della chiesa cattolica che pensano alla Resurrezione. A un lato della tomba c'è un vescovo vestito di tutto punto, dall'altro una santa, che non so chi sia; al di sotto di lei, un angelo suona l'organo e un cherubino aziona lo soffietto; altri cherubini volteggiano in cielo, con dei

fiori; la concezione del tutto è un cumulo di stranezze rinascimentali. È, inoltre, dipinto in modo troppo carico, elaborato e rifinito all'eccesso; le forme dei cherubini sono terribilmente pesanti e volgari. Non posso fare a meno di pensare che questo dipinto sia stato in qualche modo restaurato, ma in alcune parti c'è ancora una grande forza. Se è davvero un Tintoretto non ritoccato, è un esempio assai curioso di un'opera fallita per eccesso di lavoro a un soggetto che non ispirava l'artista; il colore è caldo e aggres-

sivo, e lo si sente ancora più penosamente nel contrasto con la grandiosa moderazione e castità della *Crocifissione*. Il volto dell'angelo che suona l'organo è molto elaborato; come pure quello dei cherubini in cielo.

3. *La discesa all'Adè*

Sul lato destro dell'altare maggiore. Molto danneggiato, ma c'è poco da rammaricarsene. Nessun dipinto mi ha lasciato tanto perplesso, è trascurato ovunque, e anche





La Resurrezione
di Cristo e i santi
Cassiano e Cecilia

Discesa al Limbo



decisamente scadente in alcuni punti, ma non come lo è un'opera moderna; la figura principale, tuttavia, di Eva, è stata rifatta oppure è opera di un apprendista, come d'altronde, sospetto lo sia quasi tutto il resto del dipinto. Sembra quasi che Tintoretto stesse male quando lo ha abbozzato, che l'abbia continuato un cattivo apprendista, e che poi l'abbia finito lui stesso in fretta e furia: ne ha avuto di certo a che fare; chi altro oltre a lui sarebbe stato capace di rifiutarsi di ricorrere all'abituale banda di spettri con cui i comuni pittori riempiono la scena? Bronzino¹, ad esempio, copre la tela con ogni sorta di mostri che potesse inventare la sua fiacca immaginazione. Tintoretto vi ammette solo un Adamo un po' smarrito, una graziosa Eva, due o tre veneziani in abito di corte, in una nube di fumo, e un Satana con i tratti di un bel giovane, riconoscibile solo per gli artigli ai piedi.

Il dipinto è scuro e molto rovinato, ma sono sicuro che non vi sono spettri né demoni. La qual cosa corrisponde in pieno all'estro di Tintoretto, ma riduce notevolmente l'interesse di un'opera per altri aspetti insoddisfacente. Una volta potevano forse produrre una certa impressione i raggi che colpiscono la parte alta della caverna, così come quell'erba strana che spunta in basso, il cui carattere infernale è indicato dal suo essere tutta aggrovigliata; ma ora si riesce a distinguere così poco di queste parti, che non vale la pena di perdere tempo con un'opera certamente indegna del maestro, e di cui questi probabilmente non ne ha mai vista gran parte. [xi.366-368]

¹. Presso gli Uffizi di Firenze.

La moltitudine di opere di diversi maestri che copre le pareti di questo palazzo è così grande che il viaggiatore si sente spesso stremato e confuso. Farebbe meglio a ignorarle e a prestare attenzione solo a quelle che seguono* [* 1877. Lascio questa voce del Palazzo Ducale come l'ho scritta in origine. Tutto è cambiato o confuso ora, credo: e il testo sarà utile ora solo ai viaggiatori che avranno il tempo di correggerlo per proprio conto se necessario.]

Paradiso

In fondo alla Sala del Maggior Consiglio. Mi è stato impossibile contare il numero di figure in questo dipinto, i cui gruppi sono talmente intricati che è difficile nella parte superiore distinguere una figura dall'altra; ma ne ho contate centocinquanta d'importanti solo in una metà; cosicché, essendocene altrettante in posizioni subordinate, il numero totale non può essere inferiore a cinquecento. Credo che sia, tutto sommato, lo *chef-d'œuvre* di Tintoretto; sebbene l'opera sia così vasta che nessuno si dia la pena di leggerla, e per questo si preferiscono ad essa dipinti meno straordinari. Io stesso non sono riuscito a studiarne che alcuni frammenti, tutti eseguiti nella sua maniera migliore; ma all'osservatore affrettato sarà d'aiuto sapere che tutta la composizione è divisa in zone concentriche, rappresentate l'una sull'altra, come gli anelli di una cupola, attorno alle figure di Cristo e della Madonna, che si trovano nel punto centrale e più elevato: le due figure sono di estrema dignità e bellezza. Tra ogni zona o cintura delle figure più vicine, si vede un cielo bianco in lontananza pieno di spiriti fluttuanti. Il dipinto è nel complesso mirabilmente preservato ed è la cosa più preziosa che Venezia possiede. Ma non la possiederà ancora a lungo; poiché i suoi accademici, trovando l'opera troppo diversa dalle loro, dicono che manca d'armonia e la ritoccheranno secondo la loro idea di perfezione. [XI,371-368]

Oggi concluderò con un breve resoconto dello schema del *Paradiso* di Tintoretto per dimostrarvi perché lo ritengo il dipinto insieme più meditato e più potente al mondo. In alto al centro c'è Cristo, chino sul globo terrestre, che è di cristallo scuro. Cristo è incoronato come da un'aureola di sole, e tutto il dipinto è illuminato da questa luce che discende da cerchio a cerchio tra le nubi e tra gli spiriti in volo o seduti in trono.

La Madonna, un po' più in basso e a qualche distanza da lui, è in ginocchio. È incoronata da sette stelle ed inginocchiata su una nube di angeli, le cui ali diventano di un color fuoco rubino nel punto in cui sono vicine a lei. I tre grandi arcangeli, che s'incontrano dai tre lati, volano verso Cristo. Michele tiene alte la bilancia e la spada. È seguito dai Troni e dai Principati della Terra, come lo indica l'iscrizione – *Throni, Principatus*. Gli spiriti dei Troni portano bilance; e quelli dei Principati globi scintillanti: sotto le ali dell'ultimo di questi ci sono quattro grandi dottori e legislatori: sant'Ambrogio, san Girolamo, san Gregorio, sant'Agostino, e dietro di lui sua madre, che lo osserva, sua gioia suprema in Paradiso. Sotto i Troni, ci sono gli Apostoli, con san Paolo un po' separato dal resto, nel punto più basso e tuttavia principale; sotto san Paolo c'è san Cristoforo, che tiene un enorme globo sormontato da una croce; ma per indicarlo come il portatore di Cristo, non potendolo portare in Paradiso sulle spalle, Tintoretto ha proiettato sul globo il riflesso, fatto di stelle scintillanti, del sole attorno alla testa di Cristo. Tutta questa parte del dipinto si è mantenuta di un colore splendente, – i quattro dottori della Chiesa hanno mitre e cappe d'oro; tranne il cardinale, san Girolamo, in rosso scarlatto, con il petto nudo che risplende dell'ardore di una vita nobile, – il rosso più scuro dell'abito spicca contro un'aureola bianca.

Di fronte a Michele, Gabriele vola verso la Madon-

na, portando in mano il giglio dell'Annunciazione, enorme e con tre petali. Sopra di lui, e sopra Michele, in maniera uguale, si estende una nube di angeli bianchi, con l'iscrizione «Serafini»; ma il gruppo che segue Gabriele, corrispondente ai Troni che seguono Michele, porta l'iscrizione «Cherubini». Sotto di essi ci sono i grandi profeti, e coloro che anche hanno cantato e annunciato le gioie o le affezioni del loro tempo: Davide, Salomone, Isaia, e Amos che fu uno dei pastori¹. Davide ha un colossale salterio d'oro posato orizzontalmente sulle ginocchia; dietro di lui due angeli gli dettano il canto, guardando in su verso Cristo; ma dal gruppo dei cherubini si stacca un angelo vigoroso che si precipita verso Salomone, apre un libro e lo appoggia sulla testa del re, che guarda in giù assorto e non si rende conto di niente; alla sinistra di Davide, separato dal resto dei profeti, come Paolo dagli apostoli, c'è Mosè, in una tunica scura; in piena luce, molto lontano dietro di lui, Abramo, che cinge Isacco con il braccio sinistro, e vicino a lui, una pallida sant'Agnese. Di fronte, più vicino, scura e colossale, c'è la figura gloriosa di santa Giustina da Pa-

dova; poi, appena più in basso, santa Caterina, e lontano sulla sinistra, in alto, santa Barbara appoggiata alla sua torre. Di fronte, più vicino, vola Raffaele; e sotto di lui, c'è il riquadro con il gruppo degli Evangelisti. Sotto di loro, a sinistra, Noè; a destra, Adamo ed Eva, entrambi fluttuano senza il sostegno di nubi o di angeli; Noè salvato dall'Arca, che tiene sopra di sé, ed è da qui che Salomone, con raccoglimento, guarda in giù. Il viso di Eva è, forse, il più bello che Tintoretto abbia mai dipinto – in piena luce, ma con gli occhi scuri. Adamo le fluttua vicino, fondendosi in un'oscurità fitta di ali, e delimitata dal contorno di foglie di fico. Molto più in basso, al di sotto di queste, al centro nella parte inferiore del dipinto, si eleva l'angelo del mare, in preghiera per Venezia; poiché Tintoretto concepisce il Paradiso come se esistesse qui e ora, non in un futuro a venire. Avevo inizialmente scambiato il soffice angelo del mare per la Maddalena, poiché è sostenuto da tre angeli per ciascun lato, come la Maddalena nei disegni antichi, per il verso: «c'è gioia davanti agli angeli di Dio per un solo peccatore che si converte»². Ma la Maddalena





Paradiso,
particolare

Assedio di Zara

è a destra, dietro santa Monica; e sullo stesso lato, ma più in basso di tutti, Rachele, tra i suoi figli divenuti angeli, ora raccolti attorno a lei per sempre.

Non esito ad affermare che questo dipinto è di gran lunga la più preziosa tra tutte le opere d'arte di qualsiasi tipo esistenti al mondo oggi; ed è, credo, prossima alla distruzione definitiva; poiché si dice che l'angolo della Sala del Gran Consiglio sarà presto ricostruito; e la rimozione del dipinto e più ancora la sua ridipintura ne comporteranno la distruzione. Avevo pensato di fare il possibile per salvarlo, lanciando un appello a Londra alle persone che in generale s'interessano alle arti; ma la recente desolazione di Parigi ci ha abituati alle distruzioni³, e non ho dubbi che mi si risponderebbe che Venezia deve badare a se stessa. Ma ricordate, almeno, che vi ho portato testimonianza oggi dei tesori che dimentichiamo, mentre ci trastulliamo con i miseri giocattoli e le arti insignificanti o meschine del nostro tempo. Forse è arrivato il tempo d'imparare a non guardare più ai sogni dei pittori per conoscere il Giudizio Universale, o il Paradiso. L'ira del Cielo non potrà essere più a lungo, penso, fatta

oggetto di scherno per il nostro divertimento; e il suo amore non potrà essere sempre disprezzato dal nostro orgoglio. Credetemi, tutte le arti e tutti i tesori sono fatti e custoditi solo per gli uomini che hanno scelto prima di tutto, nei loro cuori, non la maledizione di Dio, ma la Sua benedizione. Ora la nostra Terra è ingombra di rovine e il Cielo è coperto di nubi di morte. Non possiamo esaminarci con saggezza ora, evitando di doverci divertire con i dipinti dei giudizi a venire⁴? [XXII.104-108]

2. Assedio di Zara

Primo dipinto sulla destra, entrando nella Sala dello Scrutinio. È un semplice quadro di battaglia, in cui le figure sono lì a dozzine, come le frecce. Vi sono grandi meriti, e tanta invenzione da far pensare che Tintoretto ne abbia eseguito lo schizzo; ma se l'ha effettivamente dipinto, l'ha fatto con la disposizione del pittore d'insegna che risponde alle richieste di un locandiere ambizioso. Sembra che gli sia stato chiesto di rappresentare tutti insieme i momenti della battaglia; e che abbia sentito che, se avessero avuto uomi-





Trionfo di Venezia,
regina del mare

ni, frecce e navi in quantità, i committenti sarebbero stati pienamente soddisfatti. Il dipinto misura circa trenta piedi per quindici.

4. Affreschi del soffitto della Sala delle Quattro Porte

Un tempo d'una magnificenza indescrivibile, ora sono semplici relitti (l'intonaco si stacca a grandi lembi) che meritano tuttavia uno studio più serio⁵.

5. Cristo deposto dalla Croce⁶

In fondo alla Sala dei Pregadi⁷. Uno dei dipinti più interessanti della Venezia del mito, con due dogi raffigurati accanto al corpo di Cristo; di fattura molto nobile; eseguito, tuttavia, per produrre un effetto a distanza, ed è dal lato opposto della sala che lo si vede meglio.

6. Venezia, regina del mare

Compartimento centrale del soffitto della Sala dei Pregadi. Notevole per il movimento dei grandi flutti verdi, e per l'audacia dell'intera concezione, nonostante sia impreciso e poco curato, e per molti aspetti indegno del maestro. Da notare il modo in cui ha usato le forme fantastiche delle alghe, secondo il suo amore per il grottesco.

7. Il doge Loredan in preghiera alla Vergine⁸

Nella stessa sala. Dal colore pallido e malaticcio, è comunque una grande opera; da studiare, più che per i suoi meriti, per il piacere di vedere cosa un grande artista può fare "su richiesta" quando è stanco di quel che gli viene ordinato.

8. San Giorgio e la principessa

Oltre al *Paradiso*, ci sono solo altri sei dipinti a Palazzo Ducale, per quanto ne so io, che Tintoretto eseguì in maniera accurata; e questi sono tutti di qualità eccel-

sa. I più finiti sono nell'Anticollegio; ma i più solenni e caratteristici del maestro sono due oblungi, fatti per riempire i compartimenti alle pareti dell'Antichiesetta: entrambi lunghi circa otto piedi per sei, direi, della sua maniera più quieta e più nobile. C'è assai poco colore, essendo il tono prevalente un grigio-marrone contrapposto al grigio, al nero e a un ruggine molto caldo. Il colore è in strati molto sottili, il tono è perfetto e non ci sono ridipinture. Il primo raffigura san Giorgio e il drago⁹, soggetto trattato in maniera nuova e curiosa. La figura principale è la principessa, che siede a cavalcioni sul collo del drago, tenendolo con un nastro di seta a mo' di briglie; mentre san Giorgio la sovrasta da dietro, la mano posta sopra la sua testa come se volesse benedirlo oppure acquietare il drago con il suo potere divino, e un monaco, sulla destra, osserva con sguardo grave. Il drago non ha alcuna espressione né vitalità, ma i bagliori bianchi dell'occhio sono terribili. Tuttavia l'insieme è perfettamente simbolico e non vuole raffigurare la principessa nell'atto di cavalcare davvero il drago, ma piuttosto presentarla in quell'atteggiamento di vittoria assoluta sul grande nemico in cui l'ha portata san Giorgio. Indossa un ricco abito ampio di un rosso spento, ma la sua figura è piuttosto sgraziata. San Giorgio indossa un'armatura e vesti grigie e ha un bel volto; la sua figura è completamente scura contro il cielo in lontananza. Un bozzetto del quadro si trova a palazzo Manfrin.

9. Sant'Andrea e san Girolamo¹⁰

In questo dipinto, *pendant* del precedente, l'uso del colore è ancora più limitato. È quasi interamente marrone e grigio: marroni le foglie di fico e di ulivo, marroni le facce, marroni gli abiti, e marrone anche la grande croce che tiene sant'Andrea. Non vi è di fatto nulla che si possa chiamare colore, a eccezione del grigio del cielo, che in alcuni punti si avvicina



70



71



PAGINE PRECEDENTI

Sant'Andrea
e san Girolamo

San Luigi, san Giorgio
e la principessa

Nozze di Bacco e Arianna

72

un poco all'azzurro, e di un'unica macchia di un rosso-mattone sporco nelle vesti di san Girolamo. E tuttavia la grandezza di Tintoretto emerge appieno in particolare nel trattamento delle tinte sommesse. Darei tutti i quadri piccoli di Tintoretto a Venezia dipinti a colori vivaci per pale d'altare in cambio di questi due quadretti marroni e altri due che sono all'Accademia, anch'essi perfettamente marroni nel tono generale: *Caino e Abele* e *Adamo ed Eva*. Perché non ho mai visto quadri che si avvicinino tanto alla grisaglia e che nondimeno siano brani deliziosi di colore. Non so se sia corretto identificare uno dei santi con sant'Andrea. Regge una grande croce di legno che si erge contro il cielo. San Girolamo sta reclinato ai suoi piedi, contro la roccia sopra la quale spuntano stupende foglie di fico e rami d'ulivo. Ogni linea è studiata con la cura più squisita, ma è nondimeno tracciata con grande libertà.

10. *Bacco e Arianna*

Il più bello dei quattro dipinti di Tintoretto che occupano gli angoli dell'Anticollegio. Un tempo uno dei più nobili al mondo, ma ora penosamente sbiadito dal sole a cui nulla impedisce di battere tutto il giorno. Tuttavia, per il disegno delle foglie attorno alla testa di Bacco e per la grazia aerea della figura femminile sopra di lui, il dipinto resterà sempre interessante, ammesso che non venga ridipinto. Gli altri tre Tintoretto nella sala sono belli e fatti con cura, ma molto inferiori al *Bacco*; e il *Vulcano e i Ciclopi* è uno studio, singolarmente misero e volgare, di modelli ordinari.

14. *Matrimonio di santa Caterina*

Nella stessa sala¹¹. Dipinto inferiore, ma la santa Caterina è veramente squisita. Si noti il modo in cui il velo le cade sulle forme, lasciando intravedere il cielo, come una cascata alpina cade sulla roccia di

marmo.

Ci sono altri tre Tintoretto alle pareti della sala, tutti inferiori, ma potenti. Notate in particolare la pittura delle ali del leone, e il colore del tappeto, in uno dei dipinti più vicini al trono, *Il doge Alvise Mocenigo in adorazione del Redentore*.* [*]. Ho avuto la gioia di acquisire il primo schizzo di questo dipinto, a Venezia (per lungo tempo in possesso del signor Nerly): ora donato alla mia scuola di Oxford, dopo essere stata l'opera più venerata a Denmark Hill, fino alla morte di mio padre.]

Il soffitto è interamente di Paolo Veronese, e il viaggiatore che ami veramente la pittura dovrebbe poter venire in questa sala ogni qualvolta che ne abbia voglia e passarvi le mattinate estive piene di sole, vagando qua e là liberamente nell'Anticollegio e nella Sala dei Pregadi, per poi andarsi a riposare sotto le ali del leone accovacciato ai piedi del *Doge Mocenigo*. Nient'altro gli permetterà di entrare tanto profondamente nel cuore di Venezia. [xi.373-376]

1. *Amos* 1:1.

2. *Luca* 15:10.

3. Allusione alla Comune di Parigi del 1871.

4. «Se però ci esaminassimo attentamente da noi stessi, non saremmo giudicati» (1Cor 11:31).

5. I soggetti sono immagini emblematiche dell'impero veneziano: Zeus dona a Venezia l'impero del Mare; Padova; Treviso; il Friuli, ecc.

6. *Cristo morto adorato dai dogi Pietro Loredan e Marcantonio Loredan*.

7. Detta anche Sala del Senato.

8. Ora attribuito a Palma il Giovane.

9. Dal 1937 alle Gallerie dell'Accademia di Venezia.

10. Dal 1928 alle Gallerie dell'Accademia di Venezia.

11. Sala del Collegio.

73

FELICE, CHIESA DI SAN

Si dice che contenga un Tintoretto che posso presumere, se non è stato ritoccato, sia molto bello, stando a quanto dice Lazari del soggetto, *San Demetrio armato*, con un membro della famiglia Ghisi in preghiera. Altrimenti, la chiesa non è interessante. [x1.377]

GIORGIO MAGGIORE, CHIESA DI SAN

Edificio che deve il suo effetto interessante soprattutto alla posizione isolata, che lo rende visibile per un ampio tratto di laguna. Il viaggiatore dovrebbe notare, in particolare sulla facciata, il modo in cui gli architetti del Rinascimento (del cui stile la chiesa è un ben noto esempio) cercarono di adattare alle esigenze del tempo le leggi che avevano loro stessi stabilito. [...] L'interno della chiesa è come una grande sala riunioni e non meriterebbe un momento d'attenzione, se non contenesse alcuni dipinti di grande valore, ovvero:

1. *Raccolta della manna*

A sinistra dell'altare maggiore. Uno dei paesaggi più notevoli di Tintoretto. Un fiume scorre in un paese di montagna, disseminato di palme e di arbusti: la congregazione è da lungo tempo nel deserto, impegnata in varie occupazioni piuttosto che a raccogliere la manna. Un gruppo forgia il ferro, un altro macina la manna nel mulino, un altro fa scarpe, una donna cuce, altre fanno il bucato; l'intenzione principale di Tintoretto è evidentemente di mostrarci la continuità

con cui viene mandato il cibo celeste. Un altro pittore avrebbe mostrato il popolo nell'atto di raccogliere la manna e di stupirsi. Tintoretto ci fa ricordare subito che sono stati sfamati «per quarant'anni»¹. È un dipinto di grandi dimensioni, ricco d'interesse e di potenza, ma dall'effetto dispersivo e non ha nulla che colpisca all'infuori del paesaggio elaborato.

2. *Ultima Cena*

Di fronte al precedente. I due dipinti, i cui soggetti illustrano il sacrificio della messa, sono stati eseguiti per il posto in cui si trovano. L'*Ultima Cena* è notevole per l'estrema familiarità con cui il soggetto in generale è trattato: è rappresentato come una cena affollata in una locanda italiana di second'ordine, le cui figure sono tutte relativamente poco interessanti. Tuttavia, il carattere sacro del soggetto ci viene ricordato non solo dalla luce che emana la testa di Cristo, ma anche dal fumo del lampada sospesa sul tavolo, il quale, salendo, si trasforma in una moltitudine di angeli, tutti dipinti di grigio, il colore del fumo; e così aggroviglia-

ti e intrecciati tra loro che si distinguono appena dal vapore da cui sono formati, visi spettrali e ali diafane che occupano gli spazi tra i volti ben riconoscibili dei discepoli. L'idea è altamente caratteristica del maestro. Il dipinto è stato gravemente danneggiato, ma mostra ancora miracoli di abilità nell'espressione della luce delle candele fusa con quella del crepuscolo. I vari riflessi e mezzetinte della stanza debolmente illuminata si uniscono ai raggi della lampada e a quelli che emana il capo di Cristo, fanno brillare i vetri e i metalli sopra la tavola e, sotto di essa, si allungano sul pavimento per andare a morire nei recessi della stanza.

3. *Martirio di vari santi*

Pala del terzo altare della navata sud. Quadro di medie dimensioni, ora decisamente sgradevole, a causa del rosso violento in cui si è modificato il colore dell'aure-

ola dell'angelo in alto. È stato dipinto frettolosamente e manifesta la potenza dell'artista solo nell'energia della figura di un carnefice che tende l'arco, e nella magnifica naturalezza con cui le altre figure sono messe insieme in gruppi cruenti di ogni sorta, in modo improbabile. Pietre e frecce volano a caso nell'aria.

4. *Incoronazione della Vergine*

Quarto altare della stessa navata. Dipinto più per i ritratti che sono nel fondo che per la Vergine in alto². Un buon dipinto, ma piuttosto controllato per Tintoretto, e molto danneggiato. La figura principale, in nero, è ancora, comunque, molto bella.

5. *Resurrezione di Cristo*

Al termine della navata nord, nella cappella accanto al coro. Un altro dipinto fatto soprattutto per i ritrat-



Ultima Cena

Ultima Cena,
particolare

ti che contiene³, e di cui va notata la freddezza della concezione generale; i colori una volta sono stati, tuttavia, gai e delicati, con molto lilla, giallo e blu. La bandiera che il Salvatore tiene in mano era un tempo brillante come la vela di una barca da pesca veneziana, ma tutti i colori sono diventati freddi e la pittura ora è più grezza che brillante; è solo un relitto di quel che è stato, il fondo è tutto coperto di gocce di cera.

6. Martirio di santo Stefano

Pala d'altare nel transetto nord. Il santo, in un sontuoso abito da prelado, inginocchiato in primo piano e perfettamente sereno, sembra aver appena terminato di dire messa. Le pietre gli grandinano attorno e il terreno è ricoperto da uno strato denso, come il letto di un fiume. Per terra tra le pietre, alla destra del santo, c'è un libro, distrutto, ma aperto su una pagina strappata da due o tre pietre. La libertà e la naturalezza con cui il foglio è sgualcito sono caratte-

ristiche del maestro come lo sono i tratti principali; nessuno tranne Tintoretto avrebbe accartocciato così un foglio; ma ancora più tipica di lui è l'idea, poiché quel libro è chiaramente la storia di Mosè che Stefano stava raccontando e le pietre che l'hanno strappato mostrano come la furia cieca degli ebrei, uccidendo Stefano, violasse la loro stessa legge. Nella parte superiore del dipinto ci sono tre figure: Cristo, il Padre e san Michele. Cristo si trova alla destra del Padre, come lo ha visto Stefano; ma in questa parte la concezione manca di dignità. Al centro, che è il secondo piano del dipinto, tre o quattro uomini scagliano delle pietre con un vigore del gesto tipico di Tintoretto e, dietro di loro, vi è una folla immensa e confusa, tanto che ci si chiede dove sia san Paolo; ma ben presto constatiamo che, di fronte alla folla, e quasi esattamente al centro del quadro, c'è una figura seduta a terra, molto nobile e serena, con degli indumenti gettati di traverso sulle ginocchia. È vestito





Martirio di santo Stefano

in un intenso rosso e nero. Anche il Padre in cielo è vestito di rosso e di nero, e le due figure sono i centri cromatici dell'intera composizione. Non si può lodare abbastanza la raffinatezza dell'idea di far arretrare questo san Paolo non ancora convertito, in modo da separarlo dall'interesse principale della scena, e tuttavia di indicare la dignità alla quale sarebbe stato successivamente elevato investendolo dei colori che, in questo dipinto, non si trovano che nella veste che vela la forma del Signore. È anche un esempio interessante del valore che il pittore trovava solo nel colore: un altro artista avrebbe ritenuto necessario esaltare il futuro apostolo con un atteggiamento o un'espressione di particolare dignità. Invece, la postura del personaggio è certamente nobile, ma discreta, poiché non è su questo che fa affidamento Tintoretto: egli ritiene che la figura si nobiliti facendone una nota di colore.

Converrà anche osservare come Tintoretto sia audace nel trattamento, immaginando il terreno coperto di pietre e lasciando il martire in apparenza illeso. Un altro pittore avrebbe ricoperto Stefano di sangue, componendo sul suo volto un'espressione di dolore. Tintoretto non lascia dubbi su come sia morto santo Stefano e riempie l'aria di uno sfrecciare di pietre, e tuttavia sceglie di non rendere l'immagine ripugnante o dolorosa. Il viso del martire è sereno e radioso, e lasciamo questo dipinto ricordandoci solo che «si addormentò». [XI.381-384]

1. Una rievocazione dell'*Esodo* 16:35.
2. San Benedetto e papa Gregorio.
3. Membri della famiglia Morosini.

GIOVANNI E PAOLO, CHIESA DI SAN*

Madonna dei Camerlenghi

[*. Nel testo mi sono sempre riferito a questa chiesa chiamandola semplicemente “San Giovanni e Paolo” e non “Santi Giovanni e Paolo”, proprio come fanno i veneziani.]

Chiesa notevole, sebbene il suo gotico non sia in niente paragonabile a quello nordico, o a quello di Verona. Il portale occidentale è interessante come una delle ultime manifestazioni del disegno gotico nel passaggio al rinascimentale, molto ricco e bello

nel suo genere, specialmente per la ghirlanda di fiori e di frutta che forma la modanatura principale. La statua di Bartolomeo Colleoni, nella piazza accanto alla chiesa, è certamente una delle opere più nobili d'Italia. Non ho mai visto nulla che le si avvicini per l'animazione, il vigore del ritratto e la nobiltà delle linee. Il lettore avrà bisogno della guida di Lazari per compiere il percorso della chiesa, piena di monumenti interessanti. Ma ora desidero dirigere l'attenzione

su due dipinti in particolare, oltre al celebre *Pietro martire*³, ovvero:

1. *Crocifissione*

Sulla parete della navata sinistra, appena prima di svoltare nel transetto². È un quadro di quindici piedi di lunghezza per undici o dodici di altezza. Non credo che il *Miracolo di san Marco*, né la grande *Crocifissione*, alla Scuola di San Rocco, abbiano richiesto

a Tintoretto un impegno maggiore di quanto non sia stato necessario per eseguire quest'opera relativamente piccola, che è ora del tutto trascurata, coperta di sporco e di ragnatele e spaventosamente danneggiata. Come brano di colore e di chiaroscuro è assolutamente meraviglioso. Delle figure che compongono il quadro, una cinquantina in tutto, non ce n'è una che anche solo minimamente danneggi o tenda a sopraffare le altre; non una piega delle vesti, non una



pennellata di cui si possa fare a meno. Tutte le virtù pittoriche di Tintoretto si trovano al massimo grado in questo quadro: il colore intensissimo e insieme delicatissimo; la disposizione assolutamente decisa delle masse di luce, eppure con mezzi toni e modulazioni di una varietà infinita; il trattamento generale magnifico, non ci sono parole per descriverne la forza. Raramente ho visto un dipinto in cui ci fosse tanta decisione e così poca impetuosità, in cui tanto poco fosse concesso alla fretta, al caso, o alla debolezza del pittore. È un lavoro di un'immensità che non si può descrivere; ma tra i passaggi minori di estrema bellezza va notato il modo in cui viene evitato che questa massa di corpi umani, che riempie il quadro da un lato all'altro, dia l'impressione di pesantezza, grazie alla leggerezza e all'elasticità di due o tre ramoscelli che spuntano da una radice spezzata in primo piano e che si stagliano nitidi contro un interstizio riempito dalla luce – celeste, grigia, dorata – che investe la folla distante. Da un punto di vista artistico, la funzione del fogliame corrisponde a quella degli alberi scolpiti agli angoli del Palazzo Ducale. Ma all'interno del dipinto i ramoscelli hanno un'importanza maggiore di qualsivoglia valore artistico. Se lo spettatore osserverà attentamente la radice che ho descritto come spezzata, troverà che, in realtà, è tagliata e che tutti gli altri rami dell'alberello sono stati *tranciati di recente*. Se ricordiamo che uno degli episodi principali della grande *Crocifissione* di San Rocco è l'asino che brucia foglie di palma appassite, non ci sarà difficile capire perché il grande pittore abbia sollevato questo ramo di ulivo mutilato contro la luce velata del cielo distante, proprio mentre, lì accanto, san Giuseppe di Arimatea trascina nella polvere una veste bianca – badate, è la principale nota di luce del quadro – macchiata con il sangue di quel Re davanti al quale, cinque giorni prima, i Suoi crocifissori avevano steso i loro mantelli sulla via.

2. *Nostra Signora dei Camerlenghi*

Nella cappella centrale delle tre alla destra del coro. Un esempio notevole della maniera teorica³ di rappresentare i fatti scritturali che, a quel tempo, come è stato notato nel secondo capitolo di questo volume [XI.120-134] stava minando la fede nei fatti stessi. Tre camerlenghi veneziani desiderarono farsi ritrarre e allo stesso tempo esprimere la loro devozione alla Madonna. A tal fine si fecero raffigurare in ginocchio davanti a lei e, per spiegare la presenza in quel luogo di tutti e tre e fornire una chiave alla comprensione dell'episodio, si fecero rappresentare come i tre Magi. Ma per evitare che lo spettatore trovasse strano che i Magi indossassero abiti di ciambellani veneziani, la scena è segnalata come semplice idealità dal fatto che la figura della Vergine è circondata da santi che vissero cinquecento anni dopo di lei. Al suo seguito ha san Teodoro, san Sebastiano e san Carlo (o san Giuseppe?⁴). Non si sa se sia preferibile rimpiangere lo spirito che perdeva di vista le verità della storia religiosa nelle astrazioni dell'immaginazione, oppure lodare la modestia e la pietà che portavano al desiderio di essere rappresentati in ginocchio davanti alla Vergine piuttosto che nell'adempimento o tra le insegne di importanti cariche di stato.

Come *Adorazione dei Magi* il dipinto è, naturalmente, alquanto assurdo: il san Sebastiano, nell'angolo, si piega indietro per non essere d'impiccio; i tre Magi s'inginocchiano, senza mostrare la minima emozione, davanti a una Madonna che siede in una loggia veneziana del Quattrocento; e tre servitori dietro di loro, anch'essi veneziani, portano i doni in un sacco, ma alla buona e legato in cima. In quanto saggio di ritrattistica e di composizione l'opera è perfetta, forse il miglior esempio di ritrattistica tintoretiana esistente. Il dipinto è lavorato con grande cura e metodo e disposto con somma abilità sulla base di un disegno complesso. La tela è un lungo rettangolo, credo di circa diciotto o venti piedi

di lunghezza, per sette circa di altezza. Si potrebbe quasi pensare che il pittore avesse avuto qualche difficoltà pratica nell'adattare il dipinto allo spazio disponibile, poiché a tutte le figure sono assegnate posizioni che le riducono un po' in altezza. Il camerlengo più vicino s'inginocchia; i due che gli stanno dietro s'inclinano leggermente; gli accompagnatori al seguito fanno un inchino più profondo ancora; la Madonna è seduta, san Teodoro siede sui gradini ai suoi piedi a un livello più basso; san Sebastiano si piega indietro: in questo modo tutte le linee del quadro s'inclinano salendo grossomodo da destra a sinistra. Questa inclinazione, che dà unità ai gruppi separati, è attentamente messa in evidenza da quelle che un matematico chiamerebbe coordinate: le colonne verticali della loggia e le nubi orizzontali del bel cielo. Il colore si presenta quieto, ma ricco e profondo: i toni locali sono accentuati con forza intensa, mentre le ombre portate sono attenuate: la maniera è molto più quella di Tiziano che di Tintoretto. Il cielo appare pieno di luce, sebbene non meno scuro del colore dei volti; e le forme delle nubi fluttuanti, come quelle delle colline sulle quali sorgono, sono disegnate con profonda remi-

niscenza della realtà. Centinaia di quadri di Tintoretto sono più straordinari di questo, ma non ce n'è quasi nessuno che io ami di più. [XI.384-387]

1. Poi distrutto da un incendio.

2. Dal 1891 il dipinto si trova alle Gallerie dell'Accademia di Venezia.

3. Riferimento alla "facoltà teorica" – *theoretic faculty* – esposta nel secondo capitolo di *Pittori moderni* II. La derivazione è dalla *Theoria* aristotelica e indica la facoltà contemplativa con un'accezione marcatamente spirituale e teologica in Ruskin: «Il semplice senso di piacevolezza animale la chiamo *Aesthesis*; ma la percezione esultante, riverente e grata la chiamo *Theoria*. Grazie ad essa, e solo grazie ad essa, possiamo pienamente comprendere e contemplare il Bello come dono divino». (IV.47). Si veda Aidan Nichols, *All Great Art Is Praise. Art and Religion in John Ruskin* (The Catholic University of America Press, Washington 2016, pp. 78-82; Robert Hewison, *John Ruskin: the Argument of the Eye*, Princeton UP, Princeton 1976, pp. 57-58.

4. San Marco.

GESUITI, CHIESA DEI

Del Rinascimento più corrotto; tuttavia vale una visita per esaminare le imitazioni della tappezzeria damascata fatta con marmo bianco a intarsi verdi. Contiene un Tintoretto, *L'Assunzione*, che non ho esaminato, e un Tiziano, *Il martirio di san Lorenzo*, di scarso valore, mi sembra, già in origine e privo del tutto ora che è stato restaurato. [XI.389-390]

LIBRERIA VECCHIA¹

Gradevole edificio rinascimentale, disegnato da Sansovino nel 1536 e molto ammirato dagli architetti di questa scuola. Fu continuato da Scamozzi lungo l'intero lato di piazza San Marco il quale vi aggiunse sopra un altro piano, che i critici moderni contestano per averne distrutto l'euritmia, non considerando che, se i due piani bassi della Libreria fossero stati prolungati per tutta la lunghezza della piazza, sarebbero sembrati così bassi da far perdere dignità a tutto l'insieme. Così com'è, la Libreria preserva le gradevoli proporzioni originali, e la massa più grande delle Procuratie Nuove forma un lato più maestoso, anche se meno bello, della grande piazza. [...] In tutti questi edifici, compresi il Palazzo Reale, le Procuratie Nuove, la Libreria Vecchia e la Zecca ad essi attigua (brutto edificio quest'ultimo, di moderna costruzione e di nessun interesse architettonico), ci sono molti dipinti d'immenso valore, e tra questi vorrei portare prima di tutto l'attenzione alle opere della Zecca, ovvero: una bella e strana *Madonna* di Benedetto Diana; due nobili Bonifacio; e, di Tintoretto, due gruppi di *Provveditori della Zecca*, da non perdere per nessuna ragione, a costo di sacrificarvi qualsiasi altra cosa, per la quiete e per la verità dei loro ritratti senza alcuna affettazione e

per l'assoluto distacco da ogni vanità da parte dell'artista quanto dei suoi modelli.

Lì accanto, nell'Antisala della Libreria Vecchia, osservate la *Sapienza* di Tiziano, al centro del soffitto; opera interessantissima per la leggera brillantezza del colore, e per la somiglianza con Veronese. Esaminate poi, nel salone della Libreria Vecchia, i due grandi Tintoretto, *San Marco che salva un Saraceno dall'annegamento*, e il *Trafugamento del suo corpo da Costantinopoli*², due opere rudi ma grandiose (notate nella seconda il riversarsi della pioggia sul pavimento e lo scorrere dell'acqua ai piedi dei personaggi); e negli spazi piccoli tra le finestre ci sono alcuni magnifici dipinti con una sola figura di Tintoretto, tra le cose più belle del genere in Italia, o in Europa. [XI.389-390]

1. Gli interni dell'edificio sono stati riorganizzati per ospitare la Biblioteca Marciana, trasferita qui da Palazzo Ducale.

2. I due dipinti erano destinati in origine alla Sala Capitolare della Scuola Grande di San Marco, dove ora sono state collocate delle riproduzioni. Gli originali sono presso le Gallerie dell'Accademia di Venezia.

Ritrovamento
della Vera Croce

MARIA MATER DOMINI, CHIESA DI SANTA

Contiene due importanti dipinti: sopra il secondo altare a destra, *Santa Cristina*, di Vincenzo Catena, delizioso esempio della scuola religiosa veneziana; sopra la porta del transetto nord, il *Ritrovamento della vera Croce*, di Tintoretto, dipinto fatto con cura e attenzione, ma in nessun modo un buon esempio della potenza di concezione del maestro. Sembra che non sia entrato nel soggetto. Nessuna delle figure manifesta meraviglia, rapimento, o profonda devozione. Solo un interesse e un piacere moderato; e la donna in ginocchio che passa i chiodi all'uomo sulla destra chino in avanti per riceverli, lo fa con l'aria di dire: «Faresti bene a conservarli; potrebbero servire ancora». Questa generale freddezza dell'espressione è molto accresciuta dalla presenza di numerose figure a destra e a sinistra, inserite lì solo come ritratti; e vedere una delle donne più giovani e deboli reggere sulle ginocchia tutto il peso di un'enorme croce distrugge il sentimento di realtà della scena. Come ci si poteva aspettare da una concezione così indolente, non si sente il piacere dell'esecu-

zione: è ovunque seria e potente, ma in nessun punto manifesta tenerezza, in nessun punto slancio. Se Tintoretto avesse dipinto sempre così, sarebbe finito nella ripetizione meccanica. Si tratta comunque di un'opera sincera e in uno stato di conservazione accettabile; le figure femminili sono di una grazia estrema; quella di sant'Elena è molto regale, sebbene i suoi tratti non abbiano niente di gradevole. Tra i ritratti maschili, sulla sinistra ce n'è uno che differisce dai tipi che s'incontrano abitualmente nei quadri o tra la popolazione di Venezia; è dipinto con cura e sembra un pastore scozzese presbiteriano più che un greco. Lo sfondo è composto essenzialmente d'architettura, bianca, straordinariamente non interessante nel colore, e ancor più nella forma. Da notare come un risultato infelice degli insegnamenti del Rinascimento in questo periodo. Se Tintoretto avesse messo dietro l'imperatrice Elena un'architettura bizantina, avrebbe potuto essere uno dei suoi dipinti più belli. [XI.392]



MOISÈ, CHIESA DI SAN

Degna di nota come uno degli esempi peggiori della scuola più spregevole del Rinascimento. Contiene un quadro importante: *Cristo lava i piedi agli apostoli*, di Tintoretto; sul lato sinistro della cappella, a nord del coro. In origine scuro, il dipinto è ora molto sbiadito – in alcune parti, credo, completamente distrutto – ed è illuminato dalla luce peggiore della cappella in cui si trova, dove, in una giornata di sole a mezzogiorno senza una candela si legge a fatica. Non posso, quindi, dare molte informazioni; ma è certamente una delle opere meno riuscite dell'artista, imprecisa e insoddisfacente sia nella composizione sia nel colore. Si può notare una

particolarità che riduce considerabilmente l'interesse della maggior parte delle opere di Tintoretto in cui è rappresentato il Salvatore con i discepoli. Il pittore non perde mai di vista il fatto che erano tutti poveri, e i discepoli pure ignoranti; e mentre non dipinge mai un senatore o un santo dopo la canonizzazione se non come un *gentleman*, fa invece molta attenzione a ritrarre gli apostoli, nelle scene con il Salvatore, in maniera tale che lo spettatore si accorga in un attimo, come succedeva ai Farisei, che erano uomini senza istruzione e senza cultura; e quando li troviamo in un interno, è sempre una stanza che potrebbe essere abitata dalle classi

più basse. In questo quadro, Tintoretto sembra violare questa pratica con la pedana, o rampa di scale, in cima alla quale è posta la figura di Cristo; ma ci viene subito ricordato che non è affatto plausibile che la grande stanza preparata al piano superiore¹ si trovasse in un palazzo, per la presenza sul pavimento di utensili poveri, la tinozza dentro una pentola di rame, una caffettiera e un soffietto, curiosamente associati ad una coppa simbolica con un'ostia, i quali, tuttavia, si trovano in una parte danneggiata del quadro e potrebbero essere delle aggiunte volute dai preti. Non sono assolutamente in grado di dire cosa ci sia o ci sia

stato sullo sfondo; l'ultimo punto ancora da notare è la solennità che, nonostante le circostanze popolari e dimesse descritte sopra, l'artista ha dato alla scena, ponendo il Salvatore, che lava i piedi a Pietro, in cima ad un cerchio di scale, su cui sono inginocchiati gli altri attoniti apostoli in adorazione. [XI.394]

1. «Ed egli vi mostrerà di sopra una gran sala ammobiliata e pronta; quivi apparecchiate per noi» (*Marco 14:15*). La stanza diverrà il Cenacolo, in cui i discepoli continueranno a riunirsi dopo la Passione e la Resurrezione di Cristo.



Lavanda dei piedi

ORTO, CHIESA DI SANTA MARIA DELL'

Concluderò ora la nostra serie di esempi riferendomi a un'opera di effetto meno toccante, ma più potente: il *Giudizio Universale* nella chiesa di Santa Maria dell'Orto. Trattando questo soggetto, i più grandi pittori hanno attentamente evitato ogni effetto di realtà, ritenendo che fosse meglio rappresentare le circostanze principali come idee generali, portandole alla mente in una forma tipica o astratta. Nel *Giudizio* del Beato Angelico il trattamento è tipico nella sua purezza; un lungo camposanto, composto da due file di tombe, si allunga in lontananza; a sinistra sorgono i dannati, a destra i giusti. In Giotto e in Cimabue, la concezione, sebbene sia meno rigida, resta convenzionale: non c'è il minimo tentativo di suggerire un luogo, e si rappresenta solo quel poco di terra necessaria per sostenere le figure vicine e per contenere qualche tomba.

Non c'è differenza di trattamento in Michelangelo, se non per il fatto che le figure sono raggruppate meno simmetricamente e le varie prospettive suggeriscono una concezione più vasta dello spazio. Allo sfondo in sé non si attribuisce alcun interesse. Fra' Bartolomeo, mai in grado di affrontare il sublime tranne quello del semplice sentimento religioso, fallisce in modo manifesto quando tratta questo tema forte*. [* Affresco in una cappella dell'Ospedale di Santa Maria Nuova a Firenze] Il gruppo dei morti, composto da non più di dieci o dodici figure, occupa solo il primo piano; dietro di loro una pianura vuota si estende ai piedi di un vulcano color cenere, attorno al cui cratere strisciano e saltellano tanti diavoletti neri come ragni. Così, il giudizio dei vivi e dei morti viene rappresentato come se avesse luogo in un lotto di suolo e riguardasse solo un gruppo di persone; tutto lo spazio e l'orizzonte celeste e terreno restano vuoti, e alla presenza del Giudice supremo c'è meno infinito di quanto ce ne sia quando soffia una tempesta o un temporale. Solo Tintoretto ha colto questo evento inimmagina-

bile in tutta la sua verità; non in modo convenzionale o simbolico, ma come potranno vederlo coloro che non dormiranno, ma saranno trasformati¹. Della tradizione, secondo Dante² e Michelangelo, Tintoretto tiene solo la barca dei dannati; ma l'impeto della sua mente esplose anche quando adotta questa immagine; non si ferma al traghettatore dallo sguardo torvo dell'uno, né al demone che brutalmente colpisce e trascina via dell'altro, ma presa per le gambe come Lica³, la vittima si aggrappa, nell'agonia, alla terra e viene scaraventata nella distruzione: e non è il pigro Lete né il lago di fuoco a portare il vascello maledetto⁴, ma gli oceani della terra e le acque del firmamento raccolti in una spettrale cataratta; il fiume dell'ira di Dio, che urla giù nell'abisso in cui il mondo si scioglie nel calore rovente⁵, soffocato dai resti delle rovine delle nazioni, e dalle membra dei cadaveri che il movimento vorticoso, come di ruote d'acqua, getta in superficie. Come pipistrelli che escono dalle tane, dalle caverne e dalle ombre della terra, le ossa si raccolgono e i cumuli di fango si sollevano, battendo e aderendo in anatomie a metà impastate, che strisciano, e sussultano, e lottano tra le alghe putride, l'argilla ancora incollata ai capelli coagulati, e gli occhi pesanti ancora chiusi dalle tenebre della terra, come il cieco che andò un tempo alla piscina di Siloe⁶; scuotendosi di dosso uno a uno i sogni della prigione, udendo appena il clamore delle trombe degli eserciti di Dio, e ancora di più accecati, appena si risvegliano, dalla luce bianca del nuovo cielo, fino a quando il grande vortice dei quattro venti non li trasporti davanti al trono del giudizio: tutto il firmamento ne è pieno, un pulviscolo di anime che vanno alla deriva, che galleggiano e cadono nell'inevitabile, interminabile luce; le nubi luminose ne sono oscurate come da una fitta neve, correnti di atomi di vita che circolano nelle arterie del cielo, che ora si alzano lentamente, sempre più in alto, finché l'occhio e il pensiero non





riescono più a seguirle, trasportate senza ali dalla fede interiore e dal potere angelico invisibile, e ora sono scagliate in innumerevoli derive d'orrore prima del pronuciamiento della loro condanna. [iv.275-277]

Interessante esempio di Gotico rinascimentale, dai trafori delle finestre molto ricchi e singolari. Contiene quattro importanti dipinti di Tintoretto: il *Giudizio Universale*, l'*Adorazione del Vitello d'Oro*, la *Presentazione della Vergine* e il *Martirio di sant'Agnese*. I primi due sono tra i suoi quadri più grandi e potenti, ma sono stati seriamente danneggiati dall'umidità e dall'incuria; a meno che il viaggiatore non sia abituato a decifrare pazientemente le idee di un dipinto, non deve sperare di trarne piacere. Nessun altro dipinto però ripagherà di più uno studio risoluto. La mia descrizione del Giudizio Universale nel secondo volume di *Pittori moderni* permette al viaggiatore di addentrarsi nel significato dell'opera, ma la sua vera forza si sente solo grazie a un esame paziente. Notate nel dipinto che sta di fronte, il modo in cui le nuvole avvolgono il monte Sinai in lontananza. La figura della piccola Madonna nella *Presentazione* meriterebbe un confronto con quella di Tiziano nel suo dipinto all'Accademia con lo stesso soggetto. Preferisco di gran lunga Tintoretto?; e notate come il sentimento con cui Tintoretto fa risaltare l'aureola sul cielo puro è più bello di quel-

lo che ha spinto Tiziano a ingombrare di architetture il fondo del dipinto. [xi.395-397]

1. «Ecco io vi annunzio un mistero: non tutti, certo, moriremo, ma tutti saremo trasformati» (1Cor. 15: 51).
2. Dante, *Inferno*, III, 89.
3. Riferimento al gruppo scultoreo di Antonio Canova, realizzato tra il 1795 e il 1815, che rappresenta Ercole nell'atto di sollevare un piede del servo Lica per scagliarlo in mare. Si corregga il *lapsus calami* di Ruskin, che scrive *Hylas* per *Lichas*, e sfuggito ai curatori della Library Edition.
4. *Apocalisse* 20, 21.
5. «Attendendo e affrettando la venuta del giorno di Dio, nel quale i cieli si dissolveranno e gli elementi incendiati si fonderanno!» (2Pietro 3:12).
6. «Egli rispose: "L'uomo che si chiama Gesù ha fatto del fango, mi ha spalmato gli occhi e mi ha detto: Và a Siloe e lavati! Io sono andato, mi sono lavato e ho acquistato la vista"» (*Giovanni* 9:11); «Poiché questo popolo ha rigettato le acque di Siloe, che scorrono piano, e trema per Rezin e per il figlio di Romelia, per questo, ecco, il Signore gonfierà contro di loro le acque del fiume, impetuose e abbondanti» (*Isaia* 8:6-8).
7. Si veda nel *Taccuino* del 1845 la descrizione del dipinto in *Appendice (infra*, p. 164).

ROCCO, CHIESA DI SAN

Cristo risana il paralitico
(Piscina probatica)

Da notare solo per gli interessantissimi dipinti di Tintoretto che contiene, vale a dire:

1. *San Rocco davanti al papa*

A sinistra dell'ingresso, entrando in chiesa. Opera incantevole, eseguita nella sua maniera migliore, ma non molto elaborata; come altre opere qui presenti, mi dà l'impressione che l'artista vi abbia lavorato durante una malattia, oppure in un periodo durante il quale aveva preso a dipingere in modo meccanico, a causa di una minore attenzione, prestata troppo a lungo, alla natura. C'è qualcosa di rigido e forzato nei tessuti bianchi ai due lati, e un carattere generale che riesco a sentire meglio che a descrivere, ma che, se fossi stato il medico di Tintoretto, mi avrebbe convinto a ordinarli di chiudere immediatamente bottega e partire per un viaggio in Oriente. La figura del papa, tuttavia, è di estrema bellezza e non indegna, con i suoi paramenti preziosi che si stagliano scuri contro il cielo, di essere paragonata a quella del sommo sacerdote della *Presentazione* nella Scuola di San Rocco.

2. *Annunciazione*

Dall'altro lato dell'ingresso, entrando. Dipinto molto sgradevole e senza vita, con tutti i difetti dell'epoca e nessuno dei meriti dell'artista. In una futura ricerca dovrò capire come la sua mente sia potuta cadere da una concezione maestosa e intensa come quella dell'*Annunciazione* nella Scuola di San Rocco a una misera riproduzione di un'idea già logora da secoli. Una delle cose più inconcepibili qui, trattandosi di un'opera di Tintoretto, è il punto in cui la veste dell'angelo scivola dietro la gamba; non è possibile basarsi sull'aspetto delle linee, né sulla tonalità del colore, per capire se sia la nuvola a passare sopra la veste, o se sia la veste a tagliare la nuvola. La Vergine è più brutta di quella della Scuola, e non ha neanche la

metà del suo realismo; i tessuti sono stropicciati con pieghe molto ordinarie e senza nobiltà. È un dipinto da studiare come esempio di quanto una grande mente possa venire tradita se abusa della propria potenza e non si nutre dello studio nella natura.

3. *Piscina di Betesda*

Sul lato destro della chiesa, al centro della parete: il dipinto più in basso dei due. Opera nobile, ma estremamente poco gradevole, come lo sono tutti i dipinti che trattano questo soggetto; e manca di quello stesso carattere indefinibile che ho notato nelle due opere precedenti. La figura principale è il paralitico, che porta via il proprio giaciglio; l'effetto dell'azione è però totalmente rovinato dal fatto che l'uomo non si volge verso Cristo, ma si getta il giaciglio sulle spalle con l'aria trionfale di un facchino che trasporta un carico enorme; e l'architettura corrotta del Rinascimento, dove si affollano le figure, è insieme brutta in se stessa e troppo piccola per loro. Vale la pena notare, a beneficio di coloro che hanno da ridire sulla prospettiva dei Preraffaelliti, che quella dei supporti sotto i pilastri è del tutto assurda; e, per finire, che la presenza o la mancanza della prospettiva non ha nulla a che fare con i meriti di una grande opera; comunque, nei casi che ho esaminato, non ho mai trovato falsa la prospettiva dei Preraffaelliti e ritengo che si tratti di un'obiezione tanto indifendibile quanto ridicola.

4. *San Rocco nel deserto*

Sopra il dipinto precedente. Una sola figura distesa in un paesaggio non molto interessante, che merita meno attenzione del dipinto di san Martino che le sta di fronte – figura equestre nobile e cavalleresca del Pordenone, a cui non posso fare un complimento più grande, dicendo che mi sono chiesto a lungo se non fosse anche questo un Tintoretto.

5. *San Rocco in ospedale*²

A destra dell'altare. Ci sono quattro grandi dipinti di Tintoretto nel presbiterio buio della chiesa, importanti non solo per le dimensioni (ognuno di circa 25 piedi di larghezza e 10 di altezza), ma anche per la composizione elaborata; e notevoli, l'uno per lo straordinario paesaggio, l'altro come il dipinto in cui, con maggiore studio, il pittore ha introdotto dei cavalli in un'azione violenta. Per mostrare quanta parte dell'ingegno umano si possa perdere nell'oscurità di queste chiese veneziane, è opportuno che vi racconti che, mentre osservavo questi quadri, è comparso un gruppo di diciotto turisti tedeschi, che non avevano fretta né scherzavano tra loro come fanno di solito le grandi comitive, ma seguivano tutti pazientemente il loro cicerone, evidentemente desiderosi di fare il loro dovere di turisti intelligenti. Sono rimasti a lungo seduti sui banchi della navata, hanno guardato un attimo la *Piscina di Betesda*, si sono diretti verso il coro, e lì hanno ascoltato il loro *valet-de-place* tenere una lezione di considerevole lunghezza su qualcosa che riguardava l'altare, di cui non ho capito niente perché era in tedesco; si sono poi girati e sono usciti lentamente dalla chiesa, senza che nessuno dei diciotto

avesse rivolto lo sguardo a uno dei quattro Tintoretto, solo uno di loro, da quel che ho potuto vedere, ha alzato gli occhi alle pareti in cui si trovano e li ha abbassati subito, con un'espressione stanca e *nonchalant* che significava chiaramente: «Vecchie tele annerite». Sempre senza guardare, sono passati davanti ai due Tintoretto nominati sopra, nel fondo della chiesa; e li hanno ignorati non perché non avessero nulla che catturasse l'interesse del pubblico, ma semplicemente perché si trovavano nell'oscurità più completa, o erano confusi tra altri più in vista ed appariscenti. Questo dipinto, che ho chiamato *San Rocco in ospedale*, ci mostra, suppongo, il santo mentre offre l'assistenza dovuta in questi luoghi, ed è una delle sue più appresentazioni di soggetti ripugnanti a cui né Tintoretto si sono mai sottratti. È un dipinto molto nobile, curato nella composizione e altamente elaborato; ma non mi dà piacere, prima di tutto per il soggetto, e poi per il tono dominante di un marrone spento, poiché in una scena di questo tipo è quasi impossibile, o comunque incompatibile con il sentimento che ispira, introdurre dei colori vivi. Si tratta quindi di uno studio in marrone di membra malate in una stanza chiusa.





Cristo risana il paralitico
(Piscina probatica),
particolare

San Rocco risana
gli appestati

6. *Bestiame*³

Sopra il dipinto precedente. Non so dare altro titolo a questo quadro, di cui non riesco a indovinare né a scoprire il soggetto, per il buio completo in cui si trova e dal quale nemmeno le guide mi aiutano a uscire. Sono solo in grado di distinguere un paesaggio nobile, con bestiame e figure.

Mi sembra il miglior paesaggio di Tintoretto a Venezia, fatta eccezione per la *Fuga in Egitto*; ed è ancora più interessante per il suo carattere selvaggio, con gli alberi principali che sono soprattutto pini, un po' come quelli di Tiziano nel *San Francesco riceve le stimmate*, e castagni sui pendii e nelle cavità dei monti; anche gli animali sembrano di prim'ordine. Ma è troppo in alto, troppo sbiadito e troppo al buio per essere decifrato. Non sembra sia mai stato di un colore ricco, è piuttosto freddo e grigio, con molta luce.

7. *Il ritrovamento del corpo di san Rocco*⁴

A sinistra dell'altare. Dipinto elaborato, ma un po' confuso, con un angelo in volo in un drappeggio blu; mi è sembrato del tutto privo d'interesse, ma forse richiede uno studio maggiore di quello che gli ho potuto dedicare.

8. *San Rocco in campo d'armata*⁵

Così chiamato dal sagrestano. Non sono riuscito a trovare san Rocco in quel gruppo concitato di cavalli e guerrieri nella più magnifica confusione di cadute e di fughe che uomo abbia mai dipinto. Sembra che tutti vengano scaraventati in direzioni diverse da un tornado; e dev'esserci proprio un tornado, o un fulmine, dietro di loro, perché un albero enorme viene sradicato e scagliato in aria oltre la figura centrale, come fosse una lancia vibrata con forza. Due cavalli si scontrano nel mezzo, come in un torneo, ma per pazzia o per spavento, non in combattimento: sul cavallo di destra c'è un alfiere, che si piega come per proteggersi da un nemico dietro di lui, con l'asta appoggiata di traverso sull'arcione e la bandiera che si tende dietro di lui nella corsa, come la vela di una nave sull'albero maestro; il cavaliere nel centro, che riceve il colpo – dalla tempesta o dal nemico – è sbalzato indietro dalla sella, come un sasso dalla fionda; e questa figura, con il tronco divelto dietro, è la parte più nobile del dipinto. Ma c'è un altro cavallo imponente sulla destra, anch'esso in azione. In piedi a sinistra, due figure gigantesche, poste lì per essere in un piano più avanzato di tutte le altre, avrebbero, mi sembra, rovinato il quadro, se fossero state chiara-





mente visibili; ma il tempo ne ha fatto figure perfettamente subordinate. [x1.400]

1. «Gesù gli disse: Lèvati, prendi il tuo lettuccio, e cammina» (Giovanni 5:8).
2. San Rocco risana gli appestati.
3. San Rocco benedice gli animali.
4. San Rocco in carcere invoca il Signore nel momento della morte.
5. San Rocco catturato alla battaglia di Montpellier.



San Rocco benedice
gli animali

Cattura di san Rocco

ROCCO, SCUOLA DI SAN

Interessante edificio del primo Rinascimento (1517) con richiami al Rinascimento romano. Le ghirlande attorno alle colonne sono meravigliosamente delicate ed eleganti, ma malposte.

Per i dipinti che contiene, è uno dei tre edifici più importanti d'Italia; edifici, vale a dire, che furono completamente decorati con cicli di dipinti al momento della loro costruzione, e che tuttora contengono le stesse opere nella collocazione originaria. Penso che non ci sia dubbio che i tre edifici più importanti di questo tipo in Italia siano la Cappella Sistina, il Camposanto di Pisa e la Scuola di San Rocco a Venezia: dipinti rispettivamente da Michelangelo, da Orcagna, da Benozzo Gozzoli, da Pietro Laurati e da altri artisti le cui opere sono tanto rare quanto preziose; e il terzo da Tintoretto.

Il viaggiatore che non dovesse riuscire a vedere altro a Venezia, dovrà dedicare tutta la sua attenzione e tutto il suo tempo, senza distrazioni e interruzioni, alla Scuola di San Rocco, di cui elencherò i dipinti, annotandone, uno per uno, tutto quello che mi sembra meritevole di attenzione.

I dipinti sono sessantadue in tutto, ma otto sono figure o volti di bambini e altri due personaggi senza importanza. Le opere di valore sono cinquantadue, disposte lungo le pareti e sui soffitti di tre sale, illuminate così male, per le ammirevoli disposizioni dell'architetto rinascimentale, che alcuni dipinti si riescono a vedere solo di primo mattino, e comunque sempre in modo imperfetto. Tuttavia, furono eseguiti tutti per i posti bui in cui si trovano, e confrontati con altri dipinti di Tintoretto, nella maggior parte dei casi si tratta d'immensi schizzi, dipinti per trasmettere, con l'ausilio della penombra, l'effetto di opere finite. Dobbiamo quindi considerarli come fondali di teatro, con la differenza che l'impressione ricercata qui non è quella di una scena naturale, ma di un dipinto perfetto. È proprio

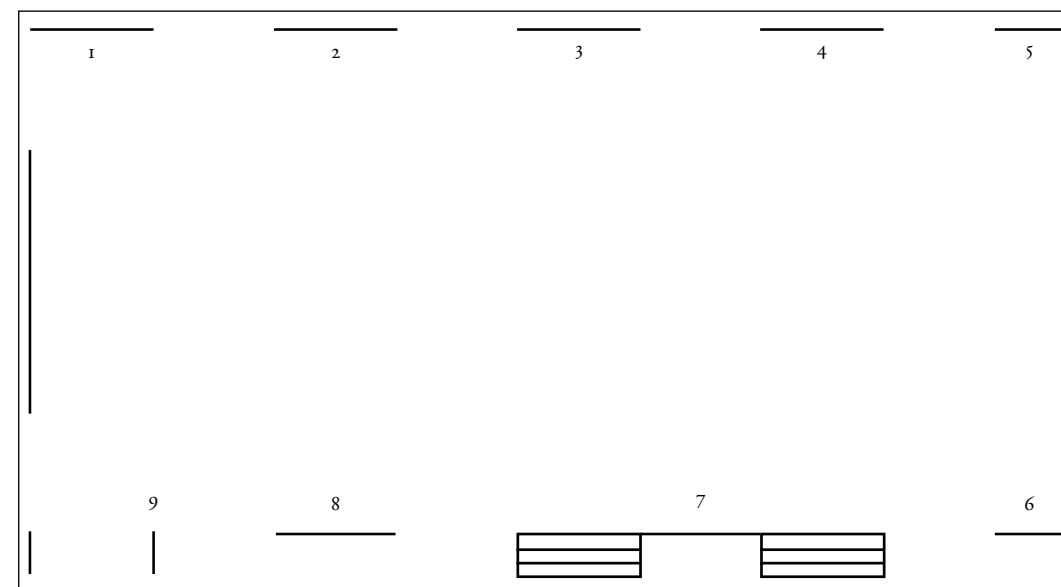
in questo che differiscono da qualsiasi altra opera esistente: nessun altro grande maestro, mi risulta che abbia mai accettato di lavorare per una sala immersa nel buio quasi completo. Nessuno tranne Tintoretto avrebbe probabilmente accettato un simile lavoro, ed è stata una fortunata circostanza che sia stato costretto a farlo. Perché in questi magnifici scenari troviamo esempi della mano e della scienza dell'effetto più meravigliosi di quelli che il pittore abbia mai potuto dare nelle sue opere finite; mentre la necessità di indicare molte cose con pochi tocchi mantiene la sua mente completamente concentrata durante tutto il lavoro (e la rapidità di esecuzione gli impedisce di stancarsi), tanto che nessun'altra serie di opere presenta una potenza così esaltata. D'altra parte, è proprio la pittura rapida e rozza a rendere i quadri particolarmente soggetti ai danni causati dalla siccità o dall'umidità; e poiché per anni la pioggia è colata lungo i muri, e il poco sole che entra fa in modo di cadere tutto il giorno su uno o due dipinti, questi sono ormai i relitti di quel che furono; ed è difficile che l'attenzione del pubblico sia attratta dai resti di opere già grezze in origine. Venti o trent'anni fa i dipinti furono rimossi per essere ritoccati, ma la persona incaricata provvidenzialmente morì e uno solo fu rovinato. Ho trovato tracce del suo lavoro anche su un altro, ma senza danni seri. Il resto dei sessantadue dipinti e, comunque, tutti quelli della Sala Superiore, sembrano intatti.

Sebbene tutte queste opere, se confrontate con le altre di Tintoretto, siano eseguite in modo molto scenico, hanno gradi diversi di completezza; ed è abbastanza curioso vedere come alcune sui soffitti o negli angoli più cupi della Sala Inferiore siano quasi perfettamente finite, mentre *L'Agonia nell'Orto*, che è in un punto della Sala Superiore con la luce migliore, sembra sia stata dipinta in un paio d'ore e con una scopa per pennello. Per comodità del viag-

giatore, darò uno schema sommario della disposizione dei dipinti e l'elenco dei soggetti di ciascun gruppo prima di esaminarli nel dettaglio. [xi.403-405]

Primo gruppo

SULLE PARETI DELLA SALA INFERIORE



1. *Annunciazione*
2. *Adorazione dei Magi*
3. *Fuga in Egitto*
4. *Massacro degli innocenti*
5. *La Maddalena*

6. *Santa Maria Egiziaca*
7. *Circoncisione*
8. *Assunzione della Vergine*
9. *Visitazione*

Sul pianerottolo che conduce alla sala superiore:

1. *Annunciazione*

Nessun soggetto è stato trattato più di frequente e in modo più squisito dai pittori religiosi quanto l'Annunciazione; sebbene, come al solito, il tipo più perfetto del suo più puro ideale sia dell'Angelico, ed è compiuto nel modo più radioso (da quel che ne so) in un piccolo reliquiario nella sacrestia di Santa Maria Novella. Lo sfondo lì, tuttavia, è del tutto decorativo; ma, nell'affresco del corridoio di San Marco, le circostanze concomitanti sono di un'estrema bellezza. La Vergine siede in una loggia aperta, simile a quella della chiesa dell'Annunziata a Firenze. Davanti a lei c'è un prato di erba folta, coperto di margherite. Dietro di lei, attraverso la porta in fondo alla loggia,

si vede una camera con un'unica finestra chiusa da una grata, attraverso cui penetra un raggio di luce a forma di stella che cade nel silenzio. Tutto è di un sentimento squisito, ma senza invenzione né immaginazione. Severo sarebbe lo shock e doloroso il contrasto se, in un istante, potessimo passare da quella visione di purezza alla violenza del pensiero di Tintoretto. Poiché non in mite accoglienza del messaggero in adorazione, ma spaventata dal suo irrompere battendo le ali orizzontali, noi vediamo la Vergine, seduta non nella loggia tranquilla, non nel pascolo erboso dell'anima riposata¹, ma senza casa, al riparo nel vestibolo di un palazzo abbandonato e in rovina, con il rumore dell'ascia e del martello nelle orecchie,



e il tumulto di una città tutt'intorno alla sua desolazione. Lo spettatore dapprima distoglie, disgustato, gli occhi dall'oggetto centrale del quadro spinto con forza e dolorosamente in primo piano, un pezzo di muro distrutto, con l'intonaco ammuffito, e la malta decomposta nelle fessure; e se riporta lo sguardo al muro o agli attrezzi da falegname che vi stanno sotto, scorderà forse, nell'uno e negli altri, nient'altro che lo studio dal vero di una scena che Tintoretto poteva facilmente trovare tra le rovine della sua Venezia, scelta per dare una spiegazione sommaria della vocazione e della condizione dello sposo di Maria. Ma ben altro ancora vi è significato. Osservando la composizione del dipinto, si scoprirà che tutta la simmetria dipende da una sottile linea di luce, lo spigolo di una squadra da falegname, che collega gli attrezzi inutilizzati a qualcosa che sta in cima al muro: una pietra bianca, quadrangolare, la pietra d'angolo del vecchio edificio, base della sua colonna portante. Questo mi sembra basti a spiegare il carattere tipologico² dell'insieme. La casa in rovina è l'era giudaica; quella che oscuramente sorge in quel cielo d'aurora è la cristiana; ma la pietra d'angolo del vecchio edificio resta, anche se gli attrezzi dei costruttori stanno lì accanto inutilizzati, e la pietra scartata dai costruttori è divenuta la pietra d'angolo appunto³. In questo dipinto, tuttavia, la forza del pensiero riscatta appena la sofferenza della scena e la turbolenza del sentimento. [IV.263-265]

Questo dipinto, il primo a catturare l'attenzione, rappresenta molto bene l'intero gruppo, poiché l'esecuzione è portata al limite estremo in cui l'audacia è compatibile con il finito. È un quadro famoso, e non necessita di essere particolarmente descritto, ma uno o due punti vanno notati. Il volto della Vergine è molto sgradevole se osservato da sotto, e dà l'impressione di essere di una donna sui trent'anni, che non è mai stata bella. Se il volto non è stato ritoccato, è l'unico caso che abbia visto cui Tintoretto non

sia riuscito ad ottenere un effetto che abbia ricercato, poiché, visto da vicino, il viso è invece giovanile e attraente, ed esprime solo sorpresa, e non sofferenza e paura come sembra da lontano. Non sono riuscito ad avvicinarmi abbastanza da poter vedere se sia stato ritoccato. Sembra opera di Tintoretto, anche se piuttosto dura; ma poiché vi sono segni indiscutibili di ritocchi, è possibile che una leggera modifica alle linee, ritenendole sbiadite, abbia completamente alterato l'espressione del volto visto da lontano. Un punto evidentemente ridipinto è il rosso scarlatto del grembiule della Madonna, pesante e senza vita. Un altro, molto più disastroso, è quello della striscia di cielo che si vede dall'ingresso da cui entra l'angelo, che era in origine dell'intenso colore dorato della parte sinistra del fondo, e che lo sciagurato restauratore ha imbrattato con un celeste biancastro, così che ora sembra un pezzo del muro; fortunatamente non ha ritoccato il contorno delle ali nere dell'angelo, da cui dipende tutto l'effetto del quadro. L'angelo e il gruppo di piccoli cherubini sopra di lui formano una grande catena pendente, di cui la colomba, che rappresenta lo Spirito Santo, è il punto centrale. Gli angeli in volo sembrano starle attaccati come la scia di fuoco ad un razzo, e pare che tutti siano piombati giù con la rapidità di una stella cadente. [XI.405-406]

2. *Adorazione dei Magi*

Il dipinto più rifinito della Scuola, esclusa la *Crocifissione*, e forse il più incantevole di tutti. Unisce ogni fonte di piacere che un dipinto possa contenere; la massima elevazione del soggetto principale, combinata con il più semplice dettaglio di fatti pittoreschi; la dignità della gente di più alto rango, contrapposta alla semplicità dei più umili; la quiete e la serenità di un evento nella vita di paese, in contrasto con la turbolenza dei cavalieri e la forza spirituale degli angeli. L'idea di mettere le due colombe in primo pia-

no come principali punti di luce, per ricordare allo spettatore la povertà della madre di colui che ora riceve le offerte e l'adorazione dei tre monarchi, è uno dei tocchi magistrali di Tintoretto; tutta la scena è effettivamente concepita nella sua maniera più felice. Niente può essere insieme più umile e più dignitoso dell'atteggiamento dei re: e una dolce realtà è conferita all'intero episodio dalla Madonna che si china e alza la mano ammirando il vaso d'oro che è stato deposto davanti a Cristo, e lo fa con una tale delicatezza e serenità che la sua dignità non è minimamente turbata dalla semplicità dell'azione. Come per illustrare che cosa ha guidato i tre saggi dall'Oriente, l'intero quadro non è che una grande stella, il cui centro è Cristo; tutte le figure, persino le travi del tetto, s'irradiano a partire dalla piccola figura luminosa su cui si chinano gli angeli, la stessa stella cometa, che luccica attraverso le assi del tetto, appare subordinata. La composizione sarebbe quasi troppo artefatta se non fosse rotta dalle lontananze luminose dove una truppa di cavalieri attende i re. Questi, e con loro un cane che corre a gran velocità, interrompono la simmetria delle linee, costituendo un punto di compensazione nell'eccessiva concentrazione di tutto il resto dell'azione. [xi.406]

3. Fuga in Egitto

Una delle principali figure qui è l'asino⁴. Non ho mai visto gli animali più nobili – leoni, leopardi, draghi – rappresentati in modo tanto sublime quanto questo animale domestico, grazie soprattutto al movimento largo della narice e al fremere delle orecchie. Lo spazio del dipinto è in gran parte occupato da un bel paesaggio, e la Madonna e san Giuseppe seguono la loro strada lungo un sentiero in ombra sulle rive di un fiume sul lato del quadro. Non mi ero reso conto, prima di avvicinarmi, di quanta fatica avesse richiesto dipingere la testa della Vergine; la sua espressione è

dolce e intensa come quella di una Madonna di Raffaello, ma è molto più reale⁵. Il pittore sembra abbia voluto subordinare ogni cosa alla bellezza di questa testa; e l'opera è una splendida dimostrazione della possibilità di concentrare tutta l'attenzione di una vasta tela su una singola figura. Ciò dipende in parte dalla sua leggerezza, poiché, se la guardiamo da vicino, sebbene l'idea e la mano siano di un grande maestro, non c'è molto che sia dipinto perfettamente o in modo davvero delizioso; infatti le due figure sono trattate come personaggi reali di una scena a teatro e finite alla perfezione, mentre il paesaggio è dipinto con la fretta con cui si fanno gli sfondi, e con lo stesso tipo di colore opaco. Il dipinto, tuttavia, ha sofferto quanto gli altri di questa serie e, dunque, nello stato attuale non lo si può giudicare dal tono né dal colore. [xi.406]

4. Massacro degli innocenti

Ho accennato all'aspetto diverso dell'interpretazione di Raffaello della *Strage degli innocenti*⁶. Füssli afferma in proposito che: «in una gradualità drammatica egli svela la maternità in ciascuna immagine di pietà e di terrore»⁷. Se è così, penso che lo spirito filosofico abbia prevalso su quello immaginativo. L'immaginazione non erra mai; vede quello che c'è, tutte le relazioni e i rapporti; ma non avrebbe confuso la mortale frenesia del terrore delle madri con i diversi sviluppi della natura materna. La paura, la furia e l'agonia, nella loro massima intensità, spazzano via ogni carattere: l'umanità stessa si perderebbe nella maternità, la donna diverrebbe la semplice personificazione del terrore e della furia bestiale. Ed è per questo che le rappresentazioni di questo tema sono comunemente, mi sembra, false e fredde: l'artista non ha sentito le urla, non si è mescolato ai fuggitivi; si è seduto nel suo studio a contorcere metodicamente i tratti, e a filosofare sulla pazzia. Tintoretto, no. Sapendo,





Fuga in Egitto,
particolare

Strage degli Innocenti

o sentendo che, in tali circostanze, l'espressione del volto umano è impossibile da rappresentare, e tentare di farlo produrrebbe solo un'orrenda falsità, rinuncia a farsi aiutare dai lineamenti, poiché sente che mettendo se stesso, e noi con lui, nel mezzo di quella moltitudine impazzita non potrà avere il tempo di osservare le espressioni. Ancor meno si sofferma sui dettagli dell'assassinio o sull'atrocità della morte: non c'è sangue, né bambini pugnalati o sgozzati, ma tutto questo è sostituito da un terribile chiaroscuro. La scena è il vestibolo esterno di un palazzo, il marmo scivoloso del pavimento è striato di ombre rossastre così da dare l'impressione che i nostri occhi siano pieni di sangue, sotto l'effetto dell'orrore inaudito di questa visione di morte; davanti a noi un lago di vita, simile

all'acqua che veniva da Edom quando i Moabiti votati alla sconfitta la videro infiammarsi sotto il sole⁸; sulla sinistra scende un'altra scalinata priva di parapetto, da cui si precipita giù una folla di donne che si mischia agli assassini, *il bambino che una di loro ha in braccio è stato preso per le gambe, lei lo strappa col peso del corpo lanciandosi dal parapetto e cade di testa*; – in un secondo si sfracellerà al suolo; – vicino a noi avviene un'immensa lotta; un mucchio, un groviglio mortale di madri tra le spade; uno degli assassini è gettato a terra e calpestato, la spada di un altro è afferrata per la lama dalla mano nuda di una donna; la più giovane e bella, che ha appena strappato il suo bambino dalla presa mortale e lo stringe al petto con la forza di una morsa d'acciaio, cade impotente all'indietro proprio





Santa Maria Maddalena
(Santa Maria in lettura)

sulla punta delle spade; tutte queste donne sono legate insieme e schiacciate, corpo e anima, con violenza, in un disperato, frenetico, furioso tentativo di proteggere i loro bambini. Lontano sul fondo, ai piedi della scalinata, c'è qualcosa nell'ombra come un mucchio di abiti. È una donna, seduta immobile – completamente immobile – come pietrificata; guarda fisso il suo bambino morto, disteso per terra davanti a lei, e con la mano si preme leggermente la fronte. Questa, secondo me, è la sola rappresentazione immaginativa, cioè la sola vera, reale, sentita, dell'essenza e della realtà del soggetto, che esista. [iv.272]

La descrizione che ho dato di questo quadro nei *Pittori moderni* potrà essere utile al viaggiatore, e dunque la riporto qui [...]». A questa descrizione non ho nulla da aggiungere, tranne che credo ci sia stato un cambiamento nel colore dell'ombra che attraversa il pavimento. Gli scacchi sono, alla luce, di colore bianco dorato e grigio pallido; all'ombra, rosso e grigio scuro: il bianco diventa rosso quando non è alla luce dal sole. All'inizio credevo che si trattasse di un espediente per accentuare l'orrore della scena, e se è così sarebbe tipico di Tintoretto; vi è però qualcosa di strano e di discordante, che mi fa sospettare che i colori si siano potuti alterare. [xi.407]

5. *La Maddalena*

Questo dipinto e quello che gli sta di fronte, *Santa Maria Egiziaca*, sono stati dipinti per riempire degli spazi tra le finestre troppo stretti per essere occupati da composizioni, ma in cui anche delle singole figure avrebbero comunque dato l'impressione di essere state maldestramente infilate in un angolo. Tintoretto ha ingrandito questi spazi il più possibile, riempendoli con paesaggi resi interessanti dall'introduzione di piccole figure sole. Non ha però ritenuto che far apparire grande un pannello di legno meritasse tutte le sue capacità, e ha dipinto i due paesaggi con la

negligenza e la rapidità di un tappezziere che rifinisce una stanza d'hotel vicino alla stazione. Il colore è quasi ovunque opaco, gettato o pasticciato come su uno sfondo di teatro; e poiché il sole batte tutta la mattina sull'una e tutto il pomeriggio sull'altra tela, le tinte, già in origine imperfette e poco consistenti, in molti punti si sono seccate in grumi di sporco. Con tutti questi inconvenienti, i quadri sono d'interesse altissimo perché, sebbene dipinti, come ho detto, in fretta e senza cura, non sono stati fatti con indolenza; al contrario, Tintoretto vi ha lavorato con il temperamento più elevato e ardente; e nel primo dei due (la *Maddalena*), l'albero di alloro, con le foglie che si muovono qui e là tra le nuvole di fuoco, è probabilmente uno dei punti più alti che abbia raggiunto nel dipingere il paesaggio: le radici sono aggrovigliate alla boscaglia di cui si distingue ogni foglia, e tuttavia l'albero ha un aspetto così spontaneo e selvaggio che non sembra sia stato dipinto, ma sembra piuttosto cresciuto nella tela; in origine c'era anche una montagna in lontananza ed un cielo con una luce di tempesta, di cui rimpiango infinitamente la perdita, poiché, sebbene le sue masse di luce si distinguano ancora, tutta la varietà di sfumature è svanita in un marrone appassito. C'è un curioso dettaglio di esecuzione nel modo in cui la luce colpisce il ruscello che scorre sotto le radici dell'alloro in primo piano: le radici sono tracciate nell'ombra contro la superficie luminosa dell'acqua: un altro pittore avrebbe prima disegnato la luce e poi sopra le radici scure. Tintoretto ha steso un fondo marrone per le radici, e dipinto l'acqua tra gli interstizi con forti pennellate cariche di bianco.

6. *Santa Maria Egiziaca*

Poco diverso, nell'impostazione, dal dipinto di fronte, solo che la santa Maria qui ci dà le spalle mentre la Maddalena mostra il viso e l'albero che cresce sull'altra riva del ruscello è una palma e non un alloro. Il



fiume (il Giordano?) qui è molto più importante; e l'acqua è dipinta con estrema delicatezza. Tra tutti i pittori che conosco, Tintoretto, degli antichi, è quello che più ama l'acqua che scorre: c'era una specie d'identificazione tra l'acqua viva e il suo spirito impetuoso. Il resto del paesaggio non è di grande interesse, se non per il fatto che è piacevole vedere tronchi d'albero disegnati con pennellate staccate.

7. *Circoncisione di Cristo*

Il guardiano racconta la storia che il dipinto è un'imitazione di Veronese. Dubito molto che Tintoretto abbia mai imitato qualcuno; questo quadro è l'espressione di come lui percepiva quello che Veronese amava, la nobiltà che ci può essere nell'oro di un semplice

tessuto o nel colore di un drappeggio. È una raffigurazione della potenza morale dell'oro e del colore, e la funzione principale del sacerdote che officia il rito è quella di indossare la veste cremisi a riquadri neri e oro. E tutto questo non leva nulla all'interesse o alla dignità della scena. Tintoretto ha faticato immensamente a dipingere la testa del gran sacerdote. Non conosco testa di vecchio che abbia tratti così squisitamente teneri e nobili. In ginocchio riceve tra le braccia il Cristo bambino e lo guarda con una venerazione e un amore infiniti; il bagliore dei raggi d'oro che partono dalla testa del piccolo è il centro di luce e d'interesse della scena. Tutto il dipinto è come un grande piatto d'oro che riceve il Cristo; il piviale del sacerdote è allargato in alto dietro di lui, in modo da





occupare più spazio; tavole e pavimento hanno motivi a quadri; nelle ombre del tempio sono stipate lampade di bronzo; e sopra tutto questo pendono enormi masse di tendaggi, sulle cui pieghe cremisi sono sparsi fiocchi d'oro. Con l'Adorazione dei Magi questo dipinto è il più lavorato e rifinito della Scuola di San Rocco, ed è incontestabilmente l'esempio più alto di quanto si possa mettere di sublime nel trattamento di accessori quali l'abito e la decorazione. [XI.409-416]

8. Assunzione della Vergine

Sul pannello di pietra che forma il lato della tomba da cui si eleva la Madonna, si legge, a grandi lettere: «rest. Antonius Florian», 1834. La dimensione delle lettere con cui un uomo iscrive il proprio nome sul quadro che rovina è sempre esattamente proporzionale alla sua idiozia. I mosaicisti che hanno lavorato a San Marco non hanno, che io sappia, inserito una sola volta il loro nome; ma lo spettatore che desidera sapere chi ha distrutto l'effetto della navata, troverà il nome scritto due volte, con lettere alte mezzo piede:

BARTOLOMEO BOZZA. Non ho mai visto la firma di Tintoretto, tranne che nella grande *Crocifissione*; questo Antonio Florian, invece, ha ridipinto tutto il lato della tomba, solo, non ho dubbi, per poterci mettere il proprio nome. Il quadro è, naturalmente, rovinato ovunque egli vi abbia messo mano, ovvero, in una buona metà: il cerchio di cherubini in cielo ha mantenuto la sua purezza; e il disegno dell'angelo che vola orizzontalmente, sul quale la Madonna si appoggia nell'elevarsi, è ancora quello di un grande pittore. È stato un quadro notevole ed è una perdita dolorosa, ma, fortunatamente, ce ne sono di intatti e non c'è bisogno che perdiamo il nostro tempo a racimolare tesori dalle rovine di questo.

9. Visitazione

Un quadro piccolo, dipinto in tutta la sua maniera migliore, squisito nella sua semplicità, senza pari per vigore e certamente uno dei brani di pittura più preziosi che vi siano a Venezia. Evidentemente non può mostrare nessuna delle sue capacità d'invenzione più

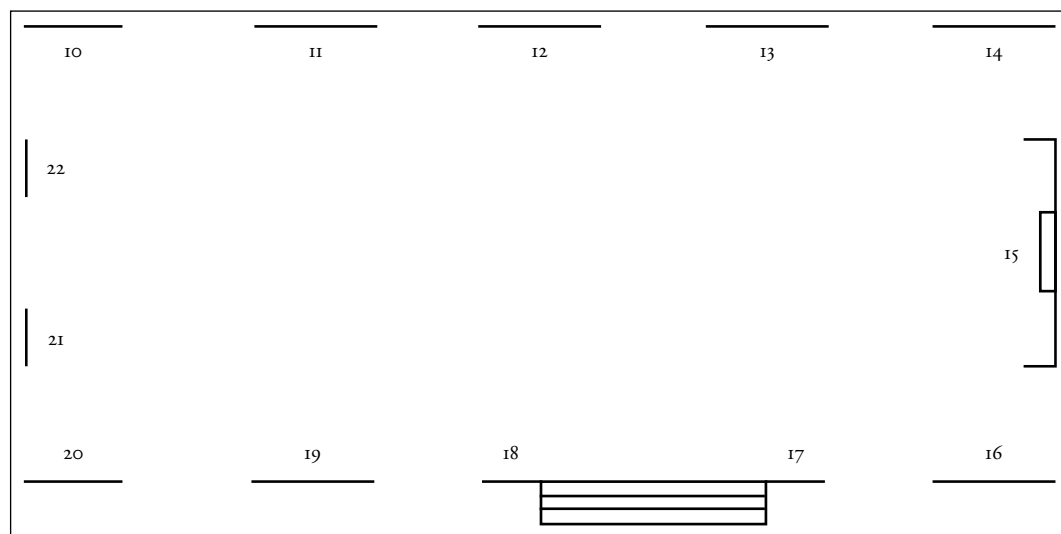
elevate: un quadro con quattro figure non può essere paragonato a una tela enorme che ne contiene quaranta o cinquanta; ma proprio per questo è dipinto con una tale scioltezza che non c'è opera ch'io ammiri altrettanto. Ed è, inoltre, del tutto priva del gusto rinascimentale dell'effetto drammatico. I gesti sono semplici e naturali come in Giotto, ma espressi da linee di una nobiltà che nessuno, tranne Tintoretto, ha mai raggiunto. L'orizzonte è estremamente basso e i tessuti di colore cupo spiccano contro il cielo leggero, i contorni dei tessuti sono così severi che gli spazi tra le figure sembrano gole tra rocce enormi e hanno tutta la sublimità di una valle alpina al crepuscolo. Questo quadro prezioso è a circa trenta piedi d'altezza dallo sguardo dello spettatore, ma se lo si osserva a una luce forte si scopre che santa Elisabetta è vestita di verde e di cremisi, la Vergine di quel rosso tanto amato dai grandi coloristi – una specie di rosso mattone luminoso, o di scarlatto tendente al marrone, che contrasta con il nero intenso con riflessi marrone dorato – ed entrambe hanno un fazzoletto bianco gettato sulle spalle. Zaccaria dietro di loro s'inclina sul suo bastone,

in un abito nero con maniche bianche. Il tocco di luce bianca brillante, che traccia il contorno del ginocchio di santa Elisabetta, è un esempio curioso del modo in cui Tintoretto fa risaltare le masse scure con una sorta di alone più luminoso che, fino a poco tempo fa, si sarebbe considerato un effetto artificiale e gratuito. Il dagherrotipo ci ha mostrato – cosa che l'occhio non avrebbe mai potuto fare – che l'istinto del grande artista era giusto, e che un contorno di luce netto e improvviso definisce davvero il bordo degli oggetti scuri mettendoli così in risalto.

Davanti a questo quadro vi è un preziosissimo Tiziano, un'Annunciazione, pieno di grazia e di bellezza. Penso che la Madonna sia una delle figure più dolci che abbia mai dipinto. Se però il viaggiatore è entrato minimamente nello spirito di Tintoretto, sentirà immediatamente la relativa debolezza e la convenzionalità di Tiziano. Notate in particolare le pieghe mediocri e insignificanti delle vesti degli angeli, e confrontatele con quelle del quadro di fronte. Le tele più grandi ai lati delle scale, opera di Zanchi e Negri, sono del tutto prive di valore.

Secondo gruppo

SULLE PARETI DELLA SALA SUPERIORE



- 10. Adorazione dei pastori
- 11. Battesimo
- 12. Resurrezione
- 13. Agonia nell'Orto
- 14. Ultima Cena

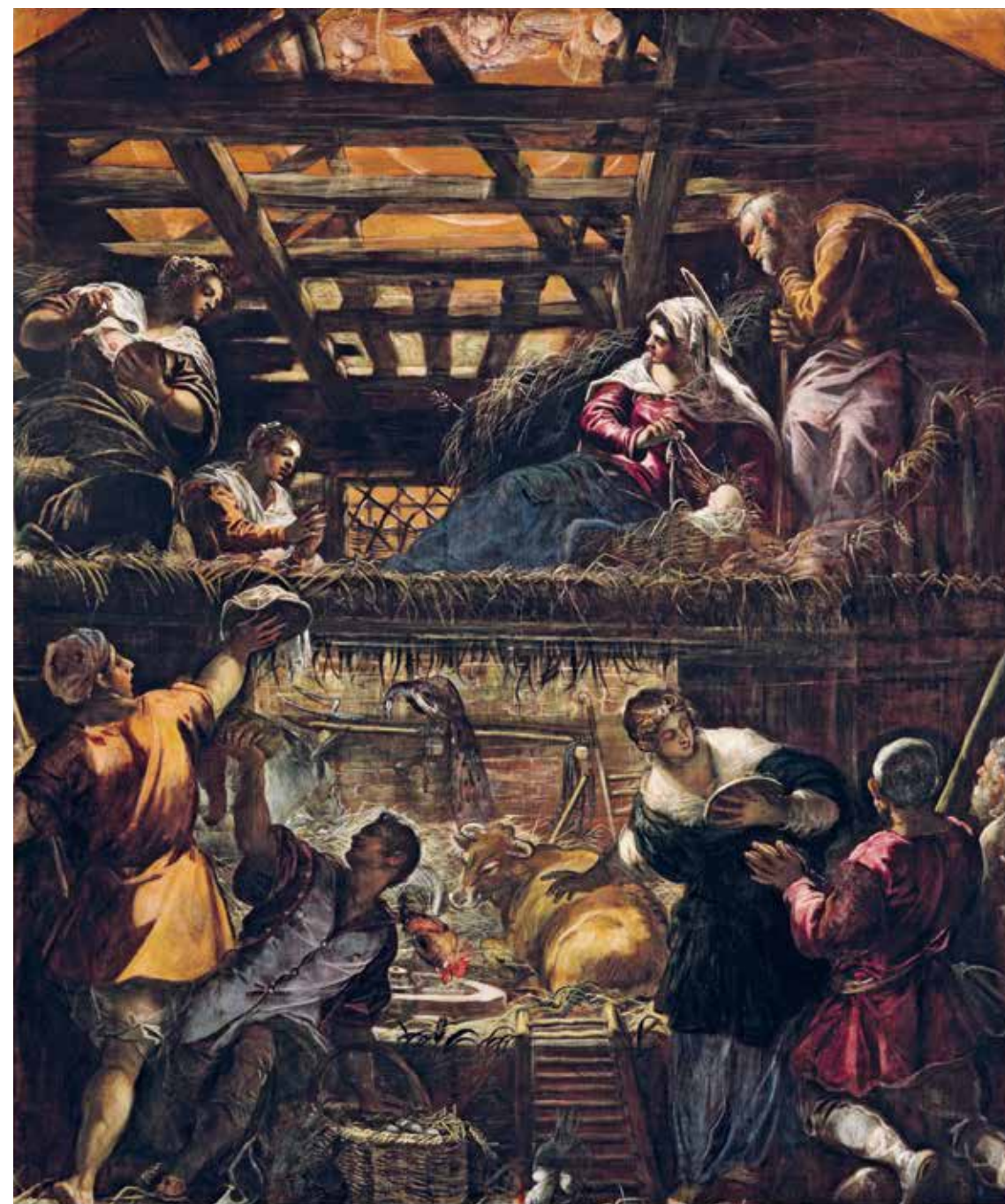
- 15. Pala d'Altare: San Rocco
- 16. Moltiplicazione dei Pani
- 17. Resurrezione di Lazzaro
- 18. Ascensione
- 19. Piscina di Betesda

- 20. Tentazione
- 21. San Rocco
- 22. San Sebastiano

10. Adorazione dei pastori

Quest'opera inaugura la serie della Sala Superiore, che, come ho già fatto notare, è dipinta con molta meno cura di quella inferiore. È uno degli incomprensibili capricci del pittore che le uniche tele ben illuminate debbano essere dipinte in modo frettoloso, mentre quelle che si trovano nella gattabuia al pianoterra e sul soffitto al primo piano, siano tutte molto elaborate. È possibile, tuttavia, che il pittore abbia coperto queste pareti in un secondo momen-

to, ormai stanco di tutto il lavoro¹⁰. Queste opere illustrano, nella maggior parte, un principio di cui ogni giorno sono sempre più convinto, ovvero che i dipinti di figura e di soggetto storico non si prestano agli effetti di luce. È adatta a un quadro storico la mezza luce temperata di cui le opere di Tiziano sono in generale i migliori esempi, e di cui la *Visitazione*, che abbiamo ora osservato, è l'esempio perfetto prodotto dalla mano di uno più grande di Tiziano. Ed è vero anche per le *Crocifissioni* di San Rocco, di San



Cassiano e di San Giovanni e Paolo, per l'*Adorazione dei Magi* qui alla Scuola e, in generale, per tutte le più belle opere del maestro; ma Tintoretto non è un uomo che lavora in maniera formale e sistematica, proprio come Turner, lo vediamo riportare ogni effetto che la Natura stessa esibisce. Tuttavia, egli sembra concepire i quadri che si allontanano dai principi generali dei coloristi come dei *tour de force* piuttosto che come fonti di piacere; e penso che non ci sia uno solo di questi quadri «con effetti ingannevoli di luce» che Tintoretto abbia sviluppato con affetto profondo, fatta eccezione per le *Nozze di Cana*. Per quadri «con effetti di luce» intendo quelli in cui la luce proviene da diversi punti, attirando lo sguardo verso questi effetti più che verso la figura che ne è l'oggetto. Di questo trattamento, abbiamo già intrato uno splendido esempio nel dipinto dell'*Umma Cena* a lume di candela di San Giorgio Maggiore. Questa *Adorazione dei pastori* dev'essere stata quasi altrettanto straordinaria quando fu dipinta; la Madonna siede su una specie di pavimento ad amaca, fatto di una rete di corde e ricoperta di paglia, che divide il quadro in due piani: quello superiore è occupato dalla Vergine con due donne in adorazione di Cristo, e mostra la luce che filtra dall'alto attraverso gli spazi tra le travi del tetto della stalla, così come dalle sbarre di una finestra quadrata; nella parte inferiore invece la luce ricade sul pavimento della stalla, dietro la rete di corde, occupato da un gallo e da una mucca, e su questa luce spiccano le figure dei pastori, per la maggior parte in mezzatinta, con tocchi qui e là di una luce più vigorosa che cade su di loro dall'alto. L'illusione ottica era in origine perfetta come in uno dei migliori interni di Holman Hunt: ma è molto curioso che il pittore sembri non aver provato piacere in nessuna parte; è tutta opera sua, ma è come se il suo unico desiderio sia stato di finirlo. È letteralmente un fondale di teatro, ed è esattamente quello che

possiamo immaginare Tintoretto avrebbe fatto, se fosse stato costretto a dipingere per un piccolo teatro a uno scellino al giorno. Non posso pensare che gli ci siano voluti più di un giorno o due per finire questa tela alta quattordici piedi e larga dieci; ed è del tutto evidente che la rozzezza dell'esecuzione è esattamente proporzionale agli splendidi effetti di luce, poiché le figure della Vergine e delle donne nella parte superiore, che non hanno alcun effetto rilevante, sono dipinte con una certa cura, mentre i pastori e la mucca sono fatti in modo sbrigativo; quest'ultima, in piena luce, è più riconoscibile dalle dimensioni e dalle corna che per una qualche attenzione prestata alla forma. È interessante confrontare questo schizzo mediocre e frettoloso con la testa dell'asino nella *Fuga in Egitto*, dove il pittore ha esercitato tutto il suo potere; come effetto di luce, tuttavia, il dipinto è, naturalmente, molto interessante. Nel suo trattamento c'è un particolare che merita attenzione: c'è un pavone sopra la mangiatoia dietro la mucca; e si può essere sicuri che in altre circostanze Tintoretto si sarebbe concesso il piacere di dargli tutto il colore, dipingendolo di verde e di blu. E tuttavia qui l'ha sacrificato alla luce, dipingendolo con un grigio caldo, dando solo uno o due tocchi pallidi sulla coda: questo procedimento è esattamente analogo a quello di Turner quando priva del colore le bandiere delle navi nel *Gosport*¹¹.

Un altro particolare sorprendente è il covile che prende tutto il dipinto per confondere ancora di più la vista: c'è paglia infilata nel tetto, paglia sul tettuccio di stuoia, paglia convulsamente un po' dappertutto per terra; e per aumentare la confusione, l'aureola attorno alla testa del bambino, invece di essere di una serena unità, è tutta spezzettata, come se fosse un'aureola di paglia. Ma la cosa più curiosa di tutte è la mancanza di allegria delle figure principali, e la relativa mediocrità e banalità persino nelle pieghe delle

vesti. È come se Tintoretto avesse deciso di non rendere i pastori minimamente interessanti; ma non si capisce perché le vesti debbano essere dipinte male, e la loro disposizione debba essere così lontana dal pittoresco. Adesso credo, ma prima di esaminare il dipinto non me n'ero reso conto, che questo rifletta un suo principio: pastori e contadini non sono le figure sublimi o graziose del sentimentalismo tedesco. Tintoretto li rende di proposito volgari, non ritraendoli in azioni o con facce zotiche e sgradevoli, ma dipingendoli male e componendo le loro vesti in modo insignificante. Da quel che ricordo, è un principio costante in Tintoretto: la dignità del personaggio è esattamente proporzionale alla bellezza della sua fattura. Non metterà tutta le sue capacità per dipingere un uomo delle classi inferiori, per sapere che tipo di pittore è bisogna vederlo all'opera su un re, un senatore, o un santo. La relazione curiosa tra questo aspetto e le tendenze aristocratiche di Venezia, se consideriamo che Tintoretto è l'uomo più grande che la nazione abbia prodotto, merita veramente di essere approfondita. Ho dimenticato di notare che, sebbene il pavone sia dipinto con un disinteresse assoluto per il colore, c'è un dettaglio che un pittore ordinario non avrebbe osservato: la singolare forma piatta del dorso e l'ondulazione delle spalle. Il corpo dell'uccello è tutto lì, sebbene le penne siano in gran parte trascurate; la stessa cosa si nota nel gallo che becca la paglia vicino allo spettatore, anche se è un gallo piuttosto misero sotto altri aspetti. Il fatto è, credo, che avendo fatto i pastori così ordinari non ha osato mettere troppa cura nel dipingere gli animali, altrimenti non si sarebbero guardati che il pavone, il gallo e la mucca. Non so i pastori cosa stiano offrendo; sembrano scodelle di latte, ma le tengono in modo così maldestro, torcendo tutto il corpo, da far di certo rovesciare il latte. Una donna in primo piano porta un cesto di uova; ma immagino che questo

sia solo per sottolineare il carattere rustico della scena, e non sia parte dell'offerta dei pastori. [XI.407-413]

11. Il Battesimo

Il Battesimo di Cristo. Il trattamento del soggetto a opera di vari pittori.

La potenza del maestro si mostra in modo sorprendente nel trattamento di un soggetto che, per quanto importante e di significato profondo, non offre al pittore ordinario materiale sufficiente per comporre un dipinto d'interesse elevato: il Battesimo di Cristo. Dalla purezza di Giotto all'intollerabile, inconcepibile brutalità di Salvator Rosa, è stata rappresentata ogni sorta di sentimento; ma in nessun caso che io conosca, eccetto quello di cui ora parlerò, ha formato un dipinto che susciti una notevole impressione. Quello di Giotto, all'Accademia di Firenze, appena pubblicato con una serie di incisioni¹², è uno dei più toccanti che io conosca, specialmente per l'atteggiamento devoto degli angeli¹³; e l'angelo di Leonardo nel dipinto di Andrea del Verrocchio è bellissimo, ma l'evento è ineffabile, uno di quelli il cui carattere e la cui importanza non sono nei tratti esteriori: la colomba che scende quasi non ci colpisce perché la sua costante presenza ci ha resi ormai insensibili, la consideriamo un semplice tipo o simbolo piuttosto che la reale presenza dello Spirito: e in tutti i pittori religiosi si perde la forza che potrebbe essere messa nel paesaggio; perché, sebbene il trattamento del fogliame e del cielo in lontananza e delle montagne sia di solito assolutamente pregevole, essi non sanno rendere l'acqua e le rocce in primo piano; e le protuberanze esagonali di basalto delle sponde del Giordano sono, credo, penose da affrontare anche per l'artista più talentuoso; questo è soprattutto vero per Beato Angelico nella sua *Vita di Cristo*¹⁴, che è, da quel che posso giudicare, nel complesso un fallimento, quanto ad azione, ad espressione e a tutto il resto. È in questo



Battesimo di Cristo

particolare soggetto che i più grandi pittori mostrano le loro debolezze. Per questa ragione, suppongo, Tintoretto, consapevole della difficoltà, ha messo tutta la forza nel soggetto che, nelle sue mani diventa nobile, grazie alla sua capacità di esprimere nel modo immaginativo più originale non solo il fatto immediato, ma tutta la serie di associazioni che esso suggerisce; e grazie anche alla sua concezione del Battesimo, che egli non vede solo come l'atto di sottomissione del Cristo all'adempimento di ogni giustizia¹⁵, ma come l'inizio del suo combattimento terreno contro il principe delle potenze dell'aria¹⁶, che iniziando all'istante della tentazione ebbe fine solo sulla croce.

Di Tintoretto

Il fiume scorre impetuoso all'ombra di una grande roccia* [* Un esame più approfondito di questo dipinto mi ha fatto dubitare della mia interpretazione di alcune parti. È quasi distrutto, posto tra due fonti di luce e lontano dall'occhio, tanto che i dettagli nelle molte parti in ombra sono indistinguibili. Lascio, tuttavia, il brano inalterato in attesa di poterlo osservare da vicino. Le altre opere che ho descritto sono in una luce e in condizioni migliori, e posso assicurare il lettore che può fidarsi delle descrizioni, che riconfermo dopo averle riesaminate. [Pittori moderni II, 1848, seconda edizione]]

Dalla sponda opposta, una macchia di foglie fitte e scure si staglia contro l'abisso tumultuoso del cielo, da cui discende il chiarore dello Spirito. Attraversando e tagliando in due lo spazio, si stende un piano orizzontale di nubi a cumuli, su cui stanno le moltitudini celesti. Il Cristo è in ginocchio sull'acqua e non sprofonda; la figura di san Giovanni è indistinta, ma vicino al suo braccio destro alzato c'è uno spettro nell'ombra scura; il demonio, nella forma di arpia, appena visibile, lancia a Cristo il suo sguardo di fuoco, nell'attesa che venga la sua ora. Sotto questa

figura esce dalla nebbia una mano scura – il braccio è invisibile – che si stende verso una rete nel fiume, con i pali a forma di croce. Dietro, le radici e i rami bassi degli alberi sono tagliati via dalla nube, sotto di questa e attraverso i rami, si ha una visione piena di luce, malinconica e sconfinata, la distesa del deserto; e là, la figura di Cristo, solo, con le braccia levate in gesto di supplica o in estasi, portato dallo spirito nel deserto per essere tentato dal demonio¹⁷. Ci sono molte circostanze che concorrono a dare a quest'opera così nobile un carattere immaginativo fuori dall'ordinario. L'uso simbolico della rete, che è la rete a croce ancora usata nei canali di Venezia e comune in tutta Italia, è dello stesso tipo degli arnesi da falegname nell'Annunciazione; ma l'introduzione della figura spettrale è di una portata ancora più audace, e più ancora lo è la visione dopo la tentazione, espressamente indicata come mentale più che fisica, poiché è situata in una parte della scena che dovrebbe essere occupata dai tronchi degli alberi di cui in alto si vedono le cime; e c'è un altro dettaglio che completa il carattere mistico del tutto: le nubi a cumuli che sostengono le schiere angeliche prendono sulla destra, dove la luce cade per prima su di esse, la forma della testa di un pesce, il tipo ben noto del sacramento battesimale di Cristo. [iv.265-270]

Quest'opera ha una più autentica qualità pittorica della precedente [Adorazione dei pastori], ma ancora ben poca gioia o attenzione. Il colore è in gran parte grigio e poco interessante, e le figure, dipinte senza forza, sono esili e scarnie nella forma, al punto che, delle diciannove sullo sfondo, una buona dozzina si possono appena definire figure, e le altre sono così schizzate e abbozzate che quasi non si distinguono. C'è un punto molto interessante per un pittore di paesaggio: il fiume si vede fino in lontananza ed è costeggiato da un bosco ceduo; dietro il cielo è cupo, e tuttavia l'acqua

riceve un riflesso brillante da un'invisibile fessura nelle nubi, tanto brillante che, la mia prima volta a Venezia, non abituato alle pennellate leggere di Tintoretto né a vedere dipinti così danneggiati, ho scambiato questo pezzetto d'acqua per un angolo di cielo. L'effetto, così come l'ha composto Tintoretto, è davvero piuttosto innaturale, ma è importante perché dimostra che lui conosceva un principio ignorato dalla metà dei pittori storici di oggi – che il riflesso che si vede nell'acqua è totalmente diverso dall'oggetto che sta sopra, e che è del tutto possibile avere un riflesso molto brillante dove sembra ci sia da riflettere solo l'oscurità. Le nuvole in cielo sono tonde, pesanti e senza luce, e rovinano in buona parte quello che altrimenti sarebbe un bel paesaggio in lontananza. Dietro le rocce sulla destra si vede una testa, con un colletto in evidenza sulle spalle: sembra si debba intendere per il ritratto di un persona che ha un rapporto con il dipinto. [XI.414]

12. Resurrezione

Un altro dipinto con effetti di luce, non dei più sorprendenti, la parte migliore sono le due figure lontane delle Marie viste alla luce dell'alba. La stessa concezione della Resurrezione è caratteristica degli aspetti peggiori di Tintoretto. La sua impetuosità, qui, è fuori luogo; Cristo erompe dalla roccia come un fulmine, e gli angeli sembrano venire loro stessi schiacciati dalle schegge di pietra della tomba. Se la figura di Cristo fosse stata sublime, questa concezione sarebbe accettabile, ma, al contrario, è debole, spiacevole e penosa; e l'intero quadro è dipinto con languore e rozzezza, fatta eccezione per il fico in cima alla roccia, che, per un curioso capriccio, non solo è dipinto nella sua maniera migliore, ma ha nervature d'oro su tutte le foglie che lo fanno assomigliare a uno dei bei motivi a scacchi o a croce che il pittore ama tanto per le vesti; le foglie stesse sono di un marrone olivastro scuro.

13. Agonia nell'Orto

Non riesco a capire l'ordine di questi soggetti; ma potrebbero essere stati collocati fuori posto. Di tutti i quadri di San Rocco, questo è stato dipinto più frettolosamente ma non con la pesantezza di quelli che abbiamo appena visto; sembra sia stato eseguito con uno scopino da camino, e in un paio d'ore. È un altro degli "effetti", e anche molto curioso; l'angelo che porta la coppa di Cristo è circondato da un alone rosso, ma la luce che cade sulle spalle dei discepoli addormentati, e sulle foglie degli ulivi, è fredda e argentea, mentre la folla che viene ad arrestare Cristo è illuminata dalla luce della torcia. Giuda, che è la seconda figura, indica Cristo, ma volge il capo come se non riuscisse guardarlo. È un tocco nobile; anche il fogliame è estremamente bello, ma mi chiedo che varietà di ulivo abbia foglie grandi come la mano di un uomo. Se davvero esistono alberi così, le olive devono essere grosse come noci di cocco. Ma questo è vero per il sottobosco, che forse non si addice agli ulivi. Ci sono degli alberi più alti nella parte superiore del dipinto, che hanno foglie di misura più normale. Esaminando da vicino le figure sulla sinistra, ho notato che quelle distanti sono nascoste, salvo le gambe, da una specie di arco di colore scuro, oggi talmente danneggiato che non saprei dire se sia fogliame o terreno; credo che sia una densa massa di fronde, attraverso cui la folla si fa strada; Giuda indica piuttosto il sentiero e non il Cristo, poiché sta scritto, «Or Giuda, che lo tradiva, conosceva anch'egli quel luogo»¹⁸. San Pietro, il più zelante dei tre discepoli, l'unico che cercherà di proteggere il suo Maestro, è raffigurato nell'atto di svegliarsi e di voltare il capo verso la folla, mentre Giacomo e Giovanni sono sepolti in un sonno profondo, distesi tra le foglie in un magnifico torpore. Il dipinto è singolarmente impressionante, se osservato da una certa distanza, come l'immagine di una fitta foresta tenebrosa in mezzo al ricco e tenero fogliame





Ultima Cena

del sud, con le foglie che però si agitano come se l'aria della notte fosse disturbata, e con il tremolio delle torce, e dei rami, che contrasta con la stabilità della fiamma diffusa sulle tuniche dei discepoli dalla presenza dell'angelo. La cosa più strana in tutto questo è che anche Cristo è rappresentato come se dormisse. Si direbbe che l'angelo gli appaia in sogno. [XI.414-415]

14. *Ultima Cena*

Dipinto che lascia molto a desiderare; penso che sia forse il peggior Tintoretto che io conosca, tra quelli che non sono stati ritoccati. In questa scena, fa sempre i discepoli troppo volgari; e qui non sono solo volgari, ma anche rimpiccioliti e il Cristo all'estremità della tavola è il più piccolo di tutti. I personaggi principali sono due mendicanti seduti sui gradini di fronte, sorta di sostenitori, che però suppongo siano lì in attesa degli avanzi della cena: un cane, in attesa ancora più vigile, osserva i movimenti dei discepoli che parlano tra loro, mentre Giuda è appena uscito. Cristo è rappresentato mentre dà a Giuda quello che all'inizio potrebbe sembrare il boccone intinto¹⁹, ma poiché il discepolo che lo riceve ha l'aureola, e a tavola ce ne sono solo undici, deve evidentemente trattarsi del pane del sacramento. La stanza dove sono riuniti è una sorta di grande cucina, e il padrone di casa si vede sullo sfondo al lavoro davanti a una credenza. Questo dipinto non solo era già modesto in origine, ma è anche uno di quelli esposti tutto il giorno al sole e che ora è diventato una tela sporca e indurita; dove una volta c'era l'azzurro, ora non c'è più nulla²⁰.

15. *San Rocco in gloria*

Uno dei peggiori di Tintoretto, in apparenza liscio e rifinito, ma dipinto con una certa "spossatezza", come per malattia o per stanchezza; ha toni cupi e pesanti; e la maggior parte delle figure sono di una sgra-

ziata mezza misura, alte circa cinque piedi, e davvero non interessanti. San Rocco sale in cielo, guardando in giù verso una folla di poveri e malati che lo benedicono e lo adorano. Uno di questi, inginocchiato sullo sfondo, è pressoché una ripetizione, ma anche distratta e indolente, di quella di santo Stefano a San Giorgio Maggiore, e della figura centrale del *Paradiso* di Palazzo Ducale. È una sorta di figura profana che Tintoretto sembra amasse; le mani giunte qui sono dipinte spaventosamente, si direbbero incompiute. La figura è l'unica luce importante nella parte bassa del dipinto, che spicca su un fondo scuro. Nella parte alta, si vede san Rocco in controluce, e tutto il resto è confuso nell'ombra. La banalità di questa composizione richiama curiosamente il languore del pensiero e del tocco di tutta l'opera. [XI.415]

16. *La moltiplicazione dei pani*

Non resta qui pressoché altro che un bel paesaggio; di tutti i dipinti della sala è quello più esposto al sole e le vesti, dipinte per la maggior parte di azzurro, sono ora solo delle macchie color amido; anche la concezione della scena lascia molto a desiderare. Le ventuno figure, compresi Cristo e i discepoli, rappresentano molto male una folla di settemila persone; meno bene ancora è espressa la meraviglia del miracolo dal perfetto agio e riposo dei personaggi sdraiati in primo piano, che non sembrano poi tanto sorpresi: ma la resa delle figure sdraiate e degli effetti in penombra, in origine dev'essere stata buona. Il paesaggio, che rappresenta il pendio di una collina boscosa, appare vasto e profondo. Dietro c'è un grande spazio di cielo striato, dai colori quasi prismatici, con delle nuvole rosa e oro che coprono l'azzurro, e alcuni alberi belli vigorosi gettati in controluce; ciascuno di essi dipinto in circa dieci minuti, con pennellate a virgola, che sembrano più alghe che foglie. [XI.416]

17. Resurrezione di Lazzaro

Concepito in modo molto strano, e non notevole. Cristo è in basso, metà seduto e metà sdraiato, mentre Lazzaro si sbarazza del lenzuolo nella parte più alta; la scena si svolge sul fianco di una collina rocciosa, e probabilmente la bocca della tomba una volta doveva essere visibile nell'ombra sulla sinistra; ma tutto quel che si distingue ora è un uomo con le gambe non più legate, come se Cristo avesse semplicemente ordinato di liberare il prigioniero. Nelle figure del gruppo non è evidente la paura né l'agitazione, né molto stupore; ma il quadro è più vigoroso dei tre precedenti, e la parte superiore è degna del maestro, specialmente per la nobiltà del fico e dell'alloro, che ha dipinto, in uno dei suoi abituali capricci, con la stessa cura di quello della *Resurrezione di Cristo*, che sta di fronte. Forse vi è un significato: potrebbe aver pensato al versetto «Guardate il fico e tutti gli alberi; quando cominciano a germogliare, ecc.»²¹. In questo caso, le foglie sono solo scure e non hanno le nervature dorate. Anche le figure in alto risaltano scure contro il cielo, e formerebbero una massa sul punto di precipitare, come se fosse un pezzo di quella stessa roccia, se non spuntasse la gamba di Lazzaro, bendata e completamente illuminata, a danneggiare, a mio giudizio, tristemente il quadro, sia perché l'oggetto è sgradevole, sia perché la luce è nel posto sbagliato. Tutte le erbe sono disegnate con cura, ma le figure nella parte inferiore sono poco interessanti e il volto di Cristo è un errore. [XI.416-7]

18. Ascensione

Ho sempre ammirato questo dipinto, sebbene l'esecuzione sia molto esile e inconsistente e il colore freddo; ma è notevole per la precisione dell'effetto dell'aria e per la sensazione del movimento e dello sbattere delle ali data dagli angeli che sorreggono il Cristo: l'effetto è dovuto in gran parte alla loro posizione, con il bordo delle ali a vista che le fa sembrare lame che fendono l'aria. Di

tutti i dipinti della Scuola è quello dalla concezione più curiosa, perché, sotto l'Ascensione, viene rappresentata una sorta di epitome di quanto è accaduto prima dell'Ascensione stessa. In lontananza, i due apostoli in cammino rappresentano, suppongo, i pellegrini di Emmaus; più vicino, un gruppo attorno a un tavolo ci ricorda l'apparizione di Cristo ai discepoli durante una cena: e in primo piano c'è una figura sola, distesa, che credo sia san Pietro, poiché si dice: «apparve a Cefa, poi ai dodici»²²; questa interpretazione è tuttavia dubbia; perché mai non dovrebbe essere raffigurata anche la visione al lago di Tiberiade? E più strano di tutto è il luogo, perché Cristo è asceso al Cielo dal Monte degli Ulivi, ma qui i discepoli sono in cammino e la tavola è pronta, in una piccola vallata d'erba e fango attraversata da un torrente, come ce ne sono nei pressi di Maison Neuve nel Giura, resa in modo davvero eccellente, tanto che credo sia questo in fondo il motivo per cui mi è così caro questo dipinto. E il diminuire dei riflessi nelle ampie masse a strapiombo è reso in modo tanto "scientifico" da ricordare Turner, e si ha l'impressione di sprofondare in questo terreno di acquitrini e canneti; però, cos'abbia a vedere tutto questo con l'Ascensione non so. La figura di Cristo non è senza dignità, ma non ha niente d'interessante o di sublime. [XI.417]

19. Piscina di Betesda

Non ho dubbi che le figure principali siano state ridipinte; ma poiché i colori sono sbiaditi, e il soggetto è ripugnante, non ho prestato abbastanza attenzione al quadro da poter dire quanto sia danneggiato; è inutile del resto dedicarci troppo tempo, a meno che non si siano già esaminati tutti i Tintoretto di Venezia. I grandi pittori italiani sembrano insensibili al sentimento di disgusto che può suscitare la malattia, ma questo studio della popolazione di un ospedale non ha contrasti, e avrei preferito che Tintoretto non si fosse abbassato a dipingerlo. Questo e i sei precedenti sono tutti poco





interessanti, credo soprattutto perché rispettano la regola di Sir Joshua riguardante la pittura eroica: «che il tessuto sia semplice tessuto, niente seta, raso o broccato»²³. Se questa regola può forse essere valida per le opere della più pura arte religiosa, non lo è affatto per quella dei coloristi. Tintoretto non è mai veramente se stesso a meno che non abbia da dipingere una pelliccia, del velluto o altre stoffe pregiate, oppure dei gioielli o un'armatura, insomma qualcosa che gli permetta di introdurre tra le figure un gioco di colore, piuttosto che

delle pieghe smorte di lana e di lino. Credo che anche i dipinti migliori di Raffaello e di Angelico debbano molto agli orli delle vesti, ai gioielli delle corone, ai piviali dei preti, e così via; e trovo non poco scialbi i quadri, come ad esempio la *Trasfigurazione*²⁴, che non hanno nulla di tutto questo.

20. Tentazione

Questo dipinto illustra in modo singolare quanto è stato appena osservato; deve gran parte del suo effetto



al lustro dei gioielli del bracciale dell'angelo del male, e ai bei colori delle sue ali. A quanto pare si tratta di semplici accessori, ma che aumentano il valore di tutto il resto, ed è evidente il piacere provato da Tintoretto nel dipingerli. Il braccialetto è visto di riflesso, con le pietre che luccicano dall'interno; questo fuoco occulto è l'unico indizio della reale natura del Tentatore, che è rappresentato come un angelo bello, dal volto sensuale; è difficile dire se fosse sua intenzione esprimere il male in questo modo; poiché non sempre la fisionomia degli angeli buoni di Tintoretto è la più pura; c'è però una strana sottigliezza in quel suo raccontare la storia attraverso un dettaglio di poco conto quale è il riflesso di un gioiello al buio. È curioso paragonare questo modo d'immaginare con quello dei mosaici di San Marco, in cui Satana è un mostro nero, con tanto di corna, di testa e di coda. Tutto l'insieme è dipinto con potenza e con cura, anche se con un tratto ampio; l'effetto di luce è intenso e, di conseguenza, il colore è come al solito attenuato. Ho sempre pensato, e penso ancora, che la pittura delle pietre in primo piano sia il più bel brano di roccia mai dipinto prima di Turner e che, di tutti i quadri di Tintoretto, questo sia l'esempio più stupefacente dell'intensità della sua percezione. [xi.418]

21. San Rocco

Tre figure occupano i timpani delle finestre situate sopra questo quadro e il successivo, dipinte semplicemente in luce e ombra: due sono più grandi del naturale, la terza è piuttosto piccola. Credo siano di Tintoretto; ma poiché si trovano quasi al buio, tanto che non si riesce a vederne l'esecuzione, e disegni molto belli di questo tipo sono stati prodotti da altri maestri, non posso pronunciarmi. La figura di san Rocco, come quella del suo *pendant*, san Sebastiano, è colorata; occupano i piccoli intervalli tra le finestre, e sono ovviamente invisibili in condizioni normali. Sforzando molto gli occhi e riparandoli con la mano

dalla luce, possiamo farci un po' un'idea del disegno. *San Rocco* è una bella figura anche se piuttosto rozza, ma in ogni caso meriterebbe che la luce permettesse di vederla. [xi.418-419]

22. San Sebastiano

Questa figura, *pendant* della precedente, è una delle cose più belle della sala, e sicuramente il più maestoso san Sebastiano che esista, per quanto la semplice uma-



nità possa essere maestosa, perché Tintoretto non si sforza di dipingere un'espressione di angelica o di santa rassegnazione; ma tende semplicemente a rendere il martirio in modo reale, e mi sembra che lo sforzo sia riuscito a un livello mai tentato da nessun altro artista. Non ho mai visto un uomo morire di morte violenta, e quindi non posso dire se questa figura sia vera o meno, ma dà la più grande e intensa impressione di verità. Il personaggio è morto, e non può non esserlo, poiché una freccia gli attraversa la fronte e un'altra il cuore; ma gli occhi sono aperti, seppur vitrei, e il corpo è irrigidito nella sua ultima posizione con il braccio sinistro alzato e la gamba sinistra in avanti: ha qualcosa del soldato che affronta un attacco coprendosi con lo scudo, mentre gli occhi morti sono ancora rivolti nella direzione da cui venivano le frecce: ma il particolare più caratteristico è il modo in cui sono piantate le frecce. Nelle scene comuni del martirio di san Sebastiano, queste sono conficcate qui e là a mo' di spilli, come se, tirate da lontano, fossero arrivate vacillando al bersaglio e penetrando nella carne solo di poco avessero causato la morte del santo più per dissanguamento che per ferite mortali; ma Tintoretto non aveva queste idee sul tiro con l'arco. Doveva aver visto archi tesi in battaglia, come quello di Jehu quando ferì Joram attraverso la corazza²⁵: le frecce nel corpo del santo vanno tutte nella stessa direzione, hanno un largo impennaggio e l'asta robusta, e sono evidentemente lanciate con la forza del fulmine; ognuna l'ha trafitto come fosse una lancia, due gli hanno attraversato le gambe, una ha attraversato il braccio, un'altra ha attraversato il cuore, mentre l'ultima ha trapassato la fronte, inchiodando la testa all'albero dietro, come se fosse stata colpita da una mazza. Il volto, sebbene sia spaventoso, è bello ed è stato sereno; e la luce che entra brillando sulle piume delle frecce, va a morire dolcemente sui capelli ricci e si mescola all'aureola sulla fronte. Non vi è in tutta Venezia un dipinto più notevole di questo, eppure suppon-

go che neanche uno su mille di tutti i viaggiatori che passano per la Scuola si accorga che in questo posto c'è un quadro. [xi.419]

23. Mosè colpisce la roccia

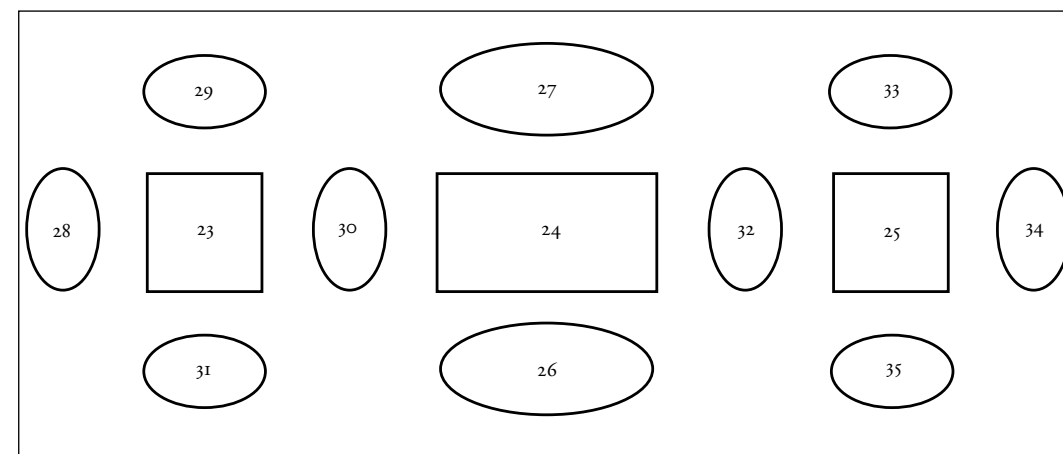
Arriviamo ora alla serie di dipinti sui quali il pittore ha concentrato tutta la forza che aveva riservato alla Sala Superiore; e in un certo senso saggiamente, perché, sebbene non sia piacevole esaminare dei dipinti su un soffitto, questi sono almeno ben visibili senza doversi proteggere gli occhi dalla luce. I quadri sono concepiti con cura e dipinti con attenzione in funzione della loro distanza dall'occhio. Che questo sia il suo intento appare subito evidente: *Mosè colpisce la roccia* abbraccia tutto il capitolo 17 dell'Esodo, e anche di più, perché non è da questo capitolo, ma da altri passi paralleli che sappiamo dell'impazienza di Mosè e dell'ira di Dio davanti alle acque di Meriba; entrambe i fatti sono rappresentati dall'acqua che sgorga dalla roccia in una mezza dozzina di punti allo stesso tempo, formando un grande arco sopra la testa di Mosè, e dal volto in parte velato dell'Essere Supremo. Quest'ultimo è la parte peggiore dell'intero dipinto, almeno per come appare da sotto; e credo che durante la riparazione del tetto questa testa sia stata distrutta e ridipinta. Per una delle finezze di Tintoretto, la parte inferiore del viso è velato, non solo dalle nuvole, ma da una sorta di sfera d'acqua, mostrando così che in quel momento la Divinità si rivela agli Israeliti come il Signore dei fiumi e della sorgente di tutte le acque. Questa figura, come quella di Mosè e la maggior parte di quelle che sono in primo piano, è al contempo cupa e calda, con il nero e il rosso come colori dominanti, mentre le lontananze, d'oro acceso con un tocco di azzurro, sembrano aprirsi nel quadro come uno squarcio di cielo dopo la pioggia. È squisito questo suo esprimere, con il semplice colore, la forza principale dell'evento rappresentato – ovvero, la gioia e il refrigerio dopo il dolore e il calore bru-



Mosè fa scaturire l'acqua
dalla roccia

Terzo gruppo

SUL SOFFITTO DELLA SALA SUPERIORE



- 23. Mosè colpisce la roccia
- 24. La piaga dei serpenti
- 25. La caduta della manna
- 26. Il sogno di Giacobbe
- 27. La visione di Ezechiele
- 28. La caduta dell'Uomo
- 29. Elia (?)

- 30. Giona
- 31. Giosuè (?)
- 32. Il sacrificio di Isacco
- 33. Eliseo sfama la folla
- 34. La festa di Pasqua
- 35. Elia al torrente Kerit

ciante. Ma quando esaminiamo cosa compone in lontananza, troviamo ancora altre ragioni per ammirarlo. L'azzurro non è qui l'azzurro del cielo, ma è ottenuto da strisce azzurre sulle tende bianche che brillano al sole; e davanti a queste tende si vede la grande battaglia con Amalek di cui si dà il racconto nel resto del capitolo, e per la quale gli Israeliti trassero tutta la forza dai ruscelli che sgorgavano dalla roccia di Horeb. Considerata solo per la pittura, per l'opposizione di luce fredda e ombreggiatura calda, è uno dei più notevoli brani di

colore della Scuola, e la grande massa di fogliame che ondeggia a sinistra sulle rocce sembra elaborata con il potere più alto e la più sublime invenzione. Ma questo nobile tratto è molto danneggiato, e oggi appena visibile. [XI.419-420]

24. La piaga dei serpenti

Le figure collocate in lontananza sono, in questo quadro, straordinariamente importanti e ne fa parte lo stesso Mosè; infatti, l'intera scena è riempita so-



Erezione del serpente
di bronzo

prattutto da figure della metà della grandezza naturale, per aumentare l'idea di spazio. È interessante osservare la differenza di trattamento del soggetto in tre grandi pittori: Michelangelo, Rubens e Tintoretto. I primi due, uguali al terzo per energia, non avevano il suo amore per la libertà e amavano annodare le composizioni, mentre Tintoretto preferiva svolgerle in lungo e in largo; tutti e tre mantengono l'unità compositiva, ma nei primi due l'unità è ottenuta legando le figure, nell'altro scaturisce da un'unica fonte e assieme a questo viene il suo amore per lo spazio, che lo porta a guardare meno la rotondità e la forma degli oggetti che i rapporti di luce e ombra e distanza. Di conseguenza, Rubens e Michelangelo fecero i serpenti di fuoco come enormi boa constrictor e li attorcigliarono alle loro vittime. A Tintoretto non piace essere così legato e i suoi serpenti sono mostriciattoli svolazzanti, come lamprede alate; e i figli d'Israele, invece di essere gettati sulla tela in gruppi che si contorcono in preda alle convulsioni, sono disseminati nei campi distanti, fino a svanire in lontananza. Anche in questo caso, la concezione di Tintoretto è profondamente caratteristica dell'artista e anche la più vera secondo la parola delle Scritture. Infatti ci viene detto che: «l'Eterno mandò fra il popolo de' serpenti brucianti i quali mordevano la gente»²⁶, non si dice che ammazzavano la gente strangolandola. Oltre ad essere la concezione più vera, è anche la più terrificante. Quella di Michelangelo lo sarebbe se potesse essere credibile, ma il nostro istinto ci dice che i boa non arrivano a frotte, e guardiamo il suo dipinto con la stessa debole emozione con cui si guarda l'ansa di un vaso, o qualsiasi altra forma che ricordi un serpente dove è molto improbabile incontrarne. Ebbene, nella concezione di Tintoretto, questa probabilità esiste. Avvertiamo che non è impossibile che possa davvero arrivare uno sciame di questi piccoli rettili alati; e l'orrore che suscitano non è affatto diminuito

dalle dimensioni: non hanno niente della terribilità del grottesco d'invenzione germanica; avrebbe potuto farli infinitamente più orribili con poca fatica, ma è la loro verità a renderli spaventosi. Hanno la testa triangolare e il muso, o becco, appuntito; il corpo piccolo e piuttosto tozzo, con una cresta d'osso sulla schiena, come gli storioni; piccole ali punteggiate di arancio e di nero; e tondi occhi brillanti, non molto grandi, ma spaventosissimi, che esprimono un intenso piacere di mordere. (Si osservi che il pittore veneziano si è ispirato ai cavallucci marini e ai piccoli rettili delle lagune). Questi mostri svolazzano e si contorcono, fissando con la loro testa tagliente e velenosa ogni cosa gli si avvicini; si arrotolano per terra e sono in ogni ombra e in ogni cespuglio, è impossibile sfuggirgli; e per dare l'idea dell'enorme estensione della piaga, Tintoretto non si è accontentato di un solo orizzonte; ho già descritto l'eccessiva stranezza di questa composizione, per il fatto che l'apertura della caverna è a destra in primo piano e attraverso di essa si vede un altro cielo e un altro orizzonte. Nella parte alta del dipinto, si vede il Divino, portato dagli angeli, passare sul popolo in collera avvolto in masse di nuvole scure; mentre, dietro, un angelo del perdono scende verso Mosè, circondato da un globo di luce bianca. Questo globo è appena visibile da sotto; non è una comune aureola, ma una sfera trasparente, una sorta di bolla, che non solo avvolge l'angelo, ma attraversa la figura di Mosè, gettando la parte superiore in un colore pallido e somnesso, come se fosse penetrato da un raggio di sole. Tintoretto è l'unico pittore che faccia questi giochi con la luce trasparente, il solo uomo che sembri aver percepito nell'atmosfera lontana gli effetti dei raggi del sole, della foschia e delle nuvole, e aver usato quanto aveva visto sulle torri, sulle nuvole o sulle montagne, per intensificare la sublimità delle figure. Tutta la parte superiore del dipinto è magnifica, meno per le singole figure, che per la deriva delle

nuvole, e per l'originalità e la complessità dei giochi di luce e ombra. Si avvicina alla *Visione di Ezechiele* di Raffaello²⁷, ma è molto più bello. È difficile capire come un pittore, che sappia rappresentare le nuvole fluttuanti in modo tanto nobile, possa anche dipingere quelle masse strane, rotonde e gonfie che si trovano molto spesso nei soggetti sacri che ha disegnato con più negligenza. Le figure in basso non sono così interessanti, e l'insieme è dipinto in funzione dell'effetto che produce da sotto e non ci guadagna ad essere guardato da vicino. [XI.420-422]

25. La caduta della manna

In nessuna di queste tre grandi composizioni il pittore si è dato la minima pena di dipingere l'espressione del volto; tutto è nei gesti, e il viso della gente che beve l'acqua dalla roccia, che muore per i morsi dei serpenti o che mangia la manna, ha in tutti la stessa aria pacifica, come se nulla stesse accadendo; e si aggiunga a questo, che le teste, dipinte per produrre l'effetto a distanza, quando le si vede da vicino sono ordinarie e poco soddisfacenti, forse in particolare in quest'ultimo dipinto, eppure la storia è raccontata in modo squisito. Abbiamo visto nella chiesa di San Giorgio Maggiore un altro esempio del trattamento di questo soggetto, ma lì la raccolta della manna era un'occupazione secondaria, mentre qui è la principale. Ora, osservate che nelle Scritture si dice che la manna fu trovata al mattino, che intorno al campo c'era una piccola cosa tondeggiante, come brina, e che «quando il sole cominciava a scaldare, si scioglieva»²⁸. Tintoretto ha quindi cercato, innanzitutto, di dare l'idea del fresco: il gruppo sta riposando su un morbido prato verde, circondato da colline azzurre, con alberi rigogliosi e sui rami di uno di essi è legato un grande drappo grigio che raccoglie la manna mentre cade. In qualsiasi altro quadro, un tessuto così grande sarebbe stato sicuramente di colori vivaci, qui

invece è grigio; i campi sono verde gelo, le montagne azzurro ghiaccio e, per completare l'espressione e il significato di tutto questo, c'è un punto importantissimo da notare nella forma della Divinità che si vede in alto, attraverso un'apertura tra le nuvole. La figura dell'Essere Supremo è presente nella Scuola di San Rocco in almeno altri dieci o dodici quadri; e in ognuno di questi casi è riccamente colorata, con abiti generalmente rossi e blu. In questo dipinto della manna, invece, la figura è bianca come la neve. Il pittore vuole mostrare la Divinità come dispensatore del pane, proprio come si è visto che nel *Mosè colpisce la roccia* lo rappresentava come il Signore dei fiumi, delle sorgenti e delle acque. C'è poi un ultimo particolare di grande dolcezza nella parte inferiore del dipinto: quattro o cinque pecore, invece di pascolare, girano da un lato la testa per prendere la manna al volo o sembra che l'una la leccchi dal vello dell'altra. L'albero in alto, a cui è legato il telo, è il più delicato e delizioso esempio di fogliame in tutta la Scuola: le fronde sono larghe e sfilate, hanno qualcosa del salice, ma sono cinque volte più grandi. [XI.422-423]

26. Il sogno di Giacobbe

Dipinto che fa il suo effetto se visto dal basso, ma che poco ci guadagna quando è osservato da vicino. È un soggetto imbarazzante per qualunque artista, perché gli angeli che scendono e salgono le scale hanno sempre un aspetto goffo: non si capisce a cosa servano le ali. Tintoretto li ha disposti in posizioni fluttuanti e varie, ma è evidente che non ha provato alcun piacere nel trattare il soggetto; e le condizioni in cui lo si vede non gli giovano poiché si trova proprio sopra l'*Ascensione*, in cui è dispiegata la potenza del pittore in tutta la sua freschezza. Si direbbe che sia stato dipinto al ritorno da una passeggiata in collina, tanto è ricco dei più delicati effetti nelle nubi trasparenti, che più o meno velano i visi e le forme degli angeli



e coprono con una luce bianca i rami argentei delle palme, mentre le nuvole nel *Sogno di Giacobbe* sono ordinarie rotondità da studio. [XI.423]

27. *La visione di Ezechiele*

Sospetto sia stato ridipinto; tutto il colore è pesante e spento; un difetto che, tuttavia, si può osservare anche in molti dipinti più piccoli del soffitto, e che potrebbe essere il naturale risultato dell'affaticamento di una mente come quella di Tintoretto. Un pittore che abbia messo un'energia così intensa in alcune opere è difficile che non sia languido e spossato in altre, in una misura che le menti più tranquille di artisti meno potenti non possono aver mai provato; quando questo languore prendeva il sopravvento su di lui, mentre era al lavoro su dipinti in cui doveva coprire un certo spazio con la semplice forza del braccio, la pesantezza del colore ne è l'inevitabile conseguenza: si manifesta principalmente nei rossi e in altre tinte calde, e anche, a un livello molto penoso, in un gran numero di dipinti a Palazzo Ducale. Questa *Visione di Ezechiele* è, tuttavia, in una certa misura, degna del maestro, per l'energia selvaggia e spaventosa con cui gli scheletri saltano sopra e attorno al profeta; ma sarebbe potuta essere meno orribile e più sublime, perché qui non c'è nessuno sforzo per rappresentare lo spazio della valle delle ossa inaridite²⁹, e tutta la tela è occupata da solo otto figure, di cui cinque sono dei mezzi scheletri. È strano che, in un soggetto del genere, le tinte prevalenti siano il rosso e il marrone. [XI.423]

28. *La caduta dell'Uomo*

Le ultime due tele sono le più grandi del soffitto, dopo quelle centrali. Arriviamo ora ai soggetti più piccoli che circondano il *Mosè colpisce la roccia*; tra questi, *La caduta dell'Uomo* è il migliore, e lo riterrei molto bello se si trovasse ovunque tranne che nella

Scuola di San Rocco: c'è una grande luce sul corpo di Eva e la vegetazione è di una ricchezza notevole, ma i volti sono ordinari, e la composizione non interessante. Non sono riuscito ad avvicinarmi abbastanza per capire cosa sia quell'oggetto grigio su cui sembra seduta Eva, e non vedo serpenti. Un serpente è ben visibile nel dipinto dell'Accademia con lo stesso soggetto, e dunque suppongo che qui sia nascosto nell'oscurità, assieme a tanti altri dettagli che sarebbe necessario scoprire per giudicare correttamente l'opera. [XI.423-424]

29. *Elia (?)*³⁰

Un profeta tiene basso il capo, che copre con la mano. Dio gli parla, a quanto pare per rimproverarlo. Gli abiti sono strappati sul petto, e le azioni dei personaggi possono suggerire l'idea della scena al monte Oreb tra Elia e Dio: ma non vi è niente della magnificenza di quello scenario – il vento, il terremoto o il fuoco – cosicché la mia congettura vale ben poco. Il dipinto è di scarso interesse; i visi sono volgari, e i tessuti hanno troppa insulsa dignità storica per essere deliziosi. [XI.424]

30. *Giona*

La balena qui occupa completamente metà della tela; ed equivale allo sfondo di un paesaggio. La bocca è grande come una caverna, e tuttavia, a meno che la massa di rosso in primo piano non sia un tessuto, la lingua risulta troppo grande. Sembra che Giona sia stato sollevato sulla lingua che la balena non ha ancora ritirato, formando così una specie di cuscino cremisi dove questi può inginocchiarsi in segno di sottomissione alla Divinità. La testa a cui appartiene quest'immensa lingua è disegnata in modo approssimativo, e c'è poco che sia degno di nota eccetto le dimensioni, nemmeno nelle figure, sebbene la sottomissione di Giona sia resa bene. La grande con-

cezione di Michelangelo ci fa essere poco benevoli verso qualsiasi trattamento meno immaginativo del soggetto. [XI.424]

31. *Giosuè (?)*³¹

È un dipinto molto interessante, ed è un vero peccato che il soggetto non sia identificabile, perché non è banale. La figura ha una spada in mano e guarda in alto il cielo infuocato, da cui sporge il Signore, rappresentato come una forma bianca e incolore. Sull'altro lato del dipinto si vede tra le nuvole una colonna che sembra crollare e, ai piedi della figura principale, una folla, con delle lance. Se non si tratta di Giosuè durante la caduta di Gerico, non saprei dire cosa significhi; è dipinto con grande vigore, e meriterebbe una posizione migliore.

32. *Il sacrificio di Isacco*

Di tutta la sala, per la concezione, è una delle opere meno degne del maestro, con le tre figure lanciate in atteggiamenti violenti, tanto forzati quanto artificiali. Appare dipinta vigorosamente, ma in modo volgare; intendo dire che la luce si concentra sulla barba bianca e sulla testa volta al cielo di Abramo, come in un effetto drammatico della scuola francese, cosicché la testa risulta brillante e ben visibile, e forse è stata pulita e ritoccata, durante i recenti interventi sul tetto. Di conseguenza, chiunque entri nella sala viene immediatamente invitato a osservare la «bella testa di Abramo»³². L'unica cosa caratteristica di Tintoretto qui è il modo in cui i ceppi irregolari sono gettati alla rinfusa sulla pira a cui è legato Isacco, sebbene questo non rispetti il racconto scritturale in cui si legge come Abramo compì questo atto deliberato: egli «mise in ordine la legna»³³. Ma, questo, Tintoretto non l'ha probabilmente notato e ha pensato che ammucchiarli confusamente fosse più conforme a quello che poteva fare un padre agosciato. [XI.425]

33. *Eliseo sfama la folla*

Anche qui cerco di indovinare il soggetto; il dipinto rappresenta soltanto una figura che distribuisce un certo numero di pani a una moltitudine; ma, poiché Eliseo non compare altrove, suppongo che si tratti dei pani d'orzo portati da Baal-Shalisha. Per la concezione e la maniera di esecuzione, questo dipinto e il precedente, come tutti gli altri citati sopra, possono, se confrontati con *Elia al torrente Kerit*, essere definiti “il fondo di Tintoretto”: sono opere stanche, smorte, trascinate sulla tela a quanto pare in quello stato di sconforto in cui può cadere un uomo, insieme sfinito dalla fatica e prostrato dal lavoro che gli è stato ordinato. Non sono dipinte frettolosamente, tutt'altro, sono finite con ben più cura di molte opere alle pareti; le quali, come ad esempio *l'Agonia nell'Orto*, sono rapidi schizzi in cui c'è tutto il cuore dell'uomo, mentre i quadri sopra citati non sono che realizzazioni esauste di un compito imposto. Se siano davvero tra quelle che dipinse per ultime, o se si fosse ammalato durante l'esecuzione, non sono in grado di dirlo, ma ritroveremo Tintoretto al sommo della sua potenza nell'ultima sala in cui entreremo. [XI.425-426]

34. *La festa di Pasqua*

Questo è il titolo dato dalle guide; rappresenta solo cinque persone che osservano l'intensificarsi di un piccolo fuoco che sta su un tavolo, o altare, in mezzo a loro. È soltanto perché tutti tengono in mano un bastone che possiamo supporre si tratti del fuoco acceso per consumare l'offerta pasquale. L'effetto è naturalmente della luce del fuoco ed è, come in tutti gli effetti del fuoco che abbia visto, totalmente privo d'interesse. [XI.425]

35. *Elia al torrente Kerit (?)*

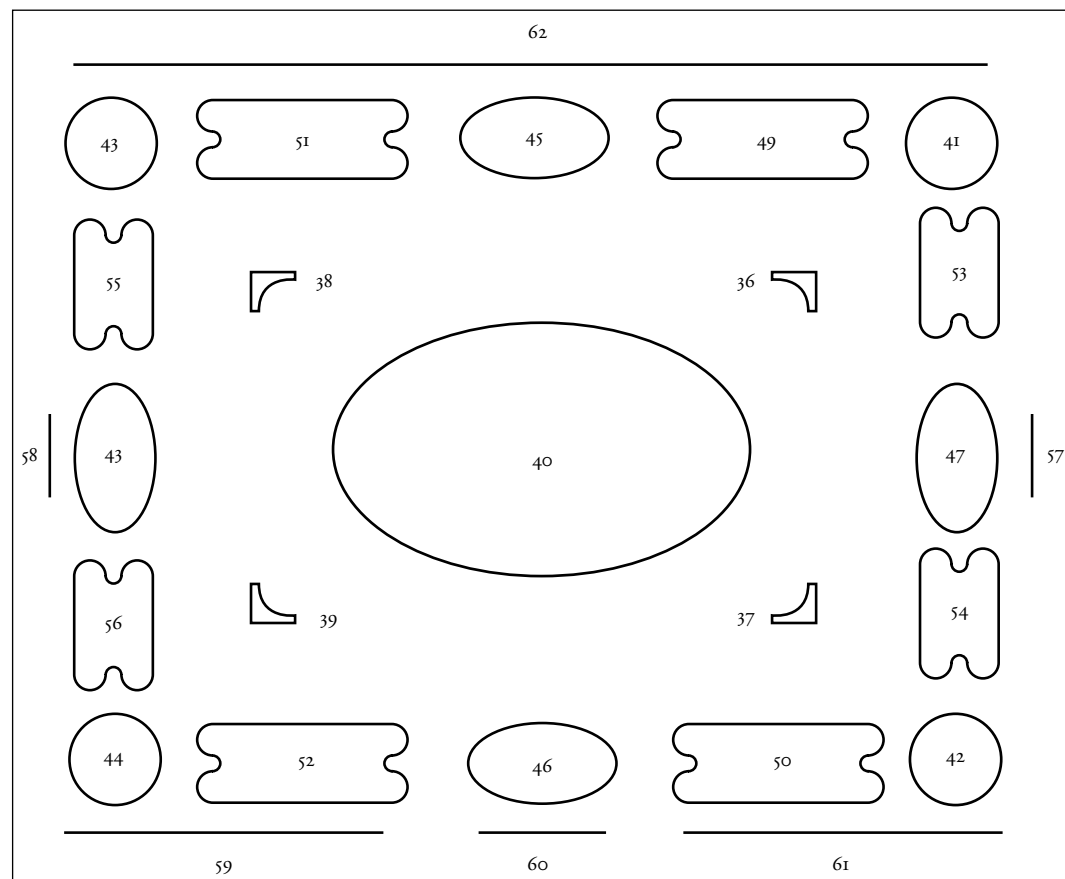
Non sono sicuro di aver interpretato correttamente il significato di questo dipinto, che rappresenta sempli-

La tentazione di Adamo Elia nutrito dall'angelo
ed Eva

cemente una figura nobile distesa a terra e un angelo che gli appare; ma tra l'albero scuro sulla sinistra e il corpo disteso sembra che scorra un ruscello, in ogni caso, il luogo ha qualcosa di montagnoso e di pietroso. Più studio questo maestro, più avverto una strana somiglianza tra lui e Turner: non sappiamo mai quale soggetto muoverà la sua ispirazione. L'abbiamo appena visto trattare il *Sogno di Giacobbe*, la *Visione di Ezechiele*, il *Sacrificio di Isacco e Giona* – tutti soggetti su cui i più grandi pittori hanno amato dispiegare la loro forza – con freddezza, negligenza e un'evidente assenza di piacere; e qui, improvvisamente, in un soggetto così indistinto che non si può dire con sicurezza

che cosa rappresenti e che ha due sole figure, un uomo e un angelo, eccolo lanciarsi con tutta la potenza. Credo che abbia visto da qualche parte, il giorno prima, un martin pescatore; perché questo quadro sembra interamente dipinto per amore delle splendide al lanuginose dell'angelo – bianche annebiate di azzurro come lo sono di verde la testa e le ali dell'uccello –, il piumaggio più soffice e lavorato che io abbia mai visto nelle sue opere: ma osservate anche il sublime ottenuto con le linee montagnose del tessuto della figura distesa, che deve tutta la sua dignità solo a queste forme, poiché più della metà del volto è nascosta, e quel che si vede è senza espressione. [XI.425-426]





SUL SOFFITTO

ALLE PARETI

Da 36 a 39. *Teste di bambini*

40. *San Rocco in cielo*

Da 41 a 44. *Bambini*

Da 45 a 56. *Figure allegoriche*

57. *Figura in una nicchia*

58. *Figura in una nicchia*

59. *Cristo davanti a Pilato*

60. *Ecce Homo*

61. *Salita al Calvario*

62. *Crocifissione*

Da 36 a 39. *Quattro teste di bambini*, purtroppo perdute in piccoli spazi del soffitto. [XI.426]

40. *San Rocco in cielo*

Al centro del soffitto, nella sala interna. Dall'aneddoto ben noto riguardante la realizzazione di questo dipinto³⁴, che sia vero o meno in tutti i dettagli, possiamo almeno dedurre che, essendo in concorrenza con Veronese e altri grandi pittori, Tintoretto s'impegnò a renderlo il più possibile popolare ed appariscente. È molto diverso dalle sue opere più comuni: luminoso in tutte le tinte e i toni, con volti disegnati con cura e di un tipo gradevole, dei contorni marcati, e le ombre rade; nell'insieme assomiglia più a Correggio che a un pittore veneziano. È, tuttavia, un esempio del pericolo, anche per il più grande artista, di abbandonare il proprio stile; poiché manca di tutte le grandi qualità di Tintoretto, senza avere la sensualità di Correggio. Comunque, va notato che, sebbene lo dipinse mentre gli avversari stavano facendo ancora lo schizzo, non vi è traccia di fretta o di disattenzione. [XI.426-427]

Da 41 a 44. *Figure di bambini*³⁵, puramente decorative.

Da 45 a 56. *Figure allegoriche sul soffitto*³⁶

Se non fossero nella sala con la *Crocifissione*, riceverebbero più attenzione di qualsiasi altra opera della Scuola, poiché qui non vi sono ombre nere né stravaganze d'invenzione, ma bellissime figure riccamente e delicatamente colorate, molte delle quali assomigliano ad alcuni dei migliori Andrea del Sarto. Non vi è nulla, tuttavia, che richieda un esame dettagliato. Le due figure tra le finestre sono molto sciatte, sempre che siano opera sua; e nelle cornici vi sono dei riempitivi con effetti di marmo e frutta, che potrebbero non essere suoi: se lo sono, è un lavoro stanco e di poca importanza. [XI.427]

59. *Cristo davanti a Pilato*

Dipinto molto interessante, che ci guadagna, cosa singolare, se visto in una giornata buia, quando solo la figura bianca di Cristo, che ha quasi l'aria di uno spettro, attira lo sguardo; la fattura del resto del dipinto è insieme esigua e imperfetta. C'è una certa gracilità in tutte le figure minori, meno grandiosità e ampiezza nei gesti e nei tessuti, e meno solidità, mi sembra, anche nel colore, sebbene gli arrangiamenti siano più ricchi di quelli di molte composizioni descritte sopra. Non so se sia per lo strato sottile di colore o di proposito, che le nuvole orizzontali risplendono nelle lontananze attraverso la bandiera cremisi; ma credo che sia voluto, perché l'effetto è bellissimo. Il gesto impetuoso dello scriba nel sollevare la mano per immergere la penna nel calamaio è, tuttavia, affettato e forzato, e Pilato è molto mediocre; forse intenzionalmente, affinché non si porti rispetto per nessuno tranne che per la persona del Cristo. Nelle opere del Duecento e del Trecento, Pilato ed Erode sono sempre deliberatamente spregevoli. [XI.427]

60. *Ecce Homo*

Come sempre, uno sguardo personale di Tintoretto sul soggetto. Cristo è steso a terra svenuto, con un soldato in piedi accanto a Lui; mentre Pilato, dall'altro lato, sposta la veste dal suo corpo ferito e flagellato, e lo mostra agli ebrei. Questo dipinto e il precedente sembrano essere più di Tiziano che di Tintoretto nello stile della composizione. [XI.427]

61. *Salita al Calvario*

Si riconosce qui Tintoretto in tutta la sua forza ritrovata. Ha rappresentato le truppe e la folla mentre salgono al Calvario attraverso un sentiero tortuoso di cui vediamo due svolte, i personaggi sulla pendenza superiore, con Cristo al centro, si stagliano contro il cielo; ma invece di ricorrere al solito semplice espediente di un

orizzonte luminoso per dare risalto alle masse scure, viene introdotta qui, sulla sinistra, la testa di un cavallo bianco, che si fonde con il cielo in un'ampia massa di luce. La forza del dipinto risiede essenzialmente in questo effetto, poiché la figura del Cristo è troppo lontana per attirare l'attenzione e si vedono solo i ladroni sul sentiero più vicino; ma l'impressione mi sembra sia più forte proprio per questo, è come se assistessimo davvero alla scena, ma non fossimo nella giusta posizione. [XI.427-428]

62. Crocifissione

L'esempio più squisito della sua potenza immaginativa è in un particolare sullo sfondo della *Crocifissione*. Non insulterò questo dipinto meraviglioso cercando di darne conto a parole. Non vorrei farlo sparire coprendolo di elogi, e mi riferirò solo a due idee che illustrano perfettamente la facoltà intellettuale in questione [immaginazione penetrativa]. Nel trattamento comune e più cattolico del soggetto, la mente è penosamente rivolta verso l'agonia del cor-

po, espressa brutalmente attraverso segni anatomici esteriori, oppure viene lasciata libera di soffermarsi su quelle espressioni del viso inconcepibili da un uomo di qualsiasi epoca, ma principalmente in quelle in cui si consuma, come qui, l'umiliazione. Nel primo caso, la rappresentazione è rivoltante; nel secondo inefficace, falsa e talvolta blasfema. Neanche i più grandi pittori religiosi sono mai riusciti, che io sappia, in questo. Giotto e Michelangelo sono paralizzati dal trattamento tradizionale, quest'ultimo in particolare è portato a indugiare su quegli aspetti della corruzione del sentimento che si svilupparono nel modo peggiore con i bizantini; Perugino fallisce nel rappresentare il Cristo in quasi tutti i casi; dei pittori che vengono dopo non occorre parlare. Ma Tintoretto, qui come sempre, penetrando alla radice e nei recessi più profondi del soggetto, disprezza ogni segno esteriore e fisico di dolore, e cerca i mezzi per esprimere, non il supplizio di nervi e tendini, ma il figlio di Dio che sviene, abbandonato, prima di rivolgersi al Padre, l'Eloi, il suo grido; e sentendosi totalmente incapace



di esprimere tutto questo attraverso il volto, da una parte, ha riempito il dipinto con tutta una varietà di sforzi muscolari così impetuosi che il corpo del Crocifisso è, in confronto, in uno stato di perfetto riposo e, dall'altra, ha sprofondato il suo volto nell'ombra più completa. L'agonia è espressa da questo fatto, solo da questo, perché, sebbene resti ancora un abisso di luce sull'orizzonte montuoso dove le tenebre del terremoto si chiudono sul giorno, l'ampia aureola simile al sole che cinge la testa del Redentore è divenuta livida e del colore delle ceneri.

Ma questo immenso pittore sentiva che c'era ancora qualcosa da fare. Oltre all'agonia del Crocifisso, c'era anche il tumulto delle folle, quella furia che invocava che il suo sangue ricadesse sopra di loro e sui loro figli. Non solo la brutalità del soldato, l'apatia del centurione, o qualche altra semplice causa strumentale della sofferenza divina, ma anche la furia del suo popolo, le urla contro di lui di coloro per i quali egli moriva, dovevano essere messe davanti agli occhi di chi poteva capire, affinché l'effetto della pittura fosse completo. Questo furore, va ricordato, veniva dall'orgoglio deluso; e la delusione risaliva, essenzialmente, al momento in cui, appena cinque giorni prima, il re di Sion era salito ed era stato ricevuto con degli «Osanna», in groppa a un'asina, seguita dal suo puledro³⁷. Verso questo momento, dunque, si doveva orientare il pensiero, perché è qui che si trovano insieme la causa e il carattere di questa follia del popolo, quello che la fece sorgere e quello che testimonia contro di lei. Nell'ombra dietro la croce, un uomo, in groppa a un puledro d'asino, si volge indietro verso la moltitudine, mentre con una canna indica il Cristo crocifisso. L'asino mangia i resti delle foglie secche di palma.

Con questo colpo da maestro, credo di poter concludere l'illustrazione del potere particolare dell'immaginazione sui sentimenti dello spettatore, che consiste nell'innalzare la dignità e il significato delle minime

circostanze accessorie. Ma non ho ancora insistito abbastanza sul fatto da cui deriva questo potere: sull'assoluta verità della rappresentazione dell'episodio centrale così com'è stato, o come dev'essere stato. Senza aver compreso questa verità, questo imponente principio primo che muove tutto, ogni direzione dei sentimenti è inutile. A niente serve saper governare, quello che non siamo in grado di suscitare. [iv.270-272] Devo lasciare che il dipinto compia la sua opera sullo spettatore, perché è oltre ogni analisi e al di sopra di ogni lode. [xi.428]

Varie opere nella Scuola di San Rocco

Esaurirei la pazienza del lettore, se dovessi soffermarmi sui vari stupendi sviluppi dell'immaginazione di Tintoretto anche solo nella Scuola di San Rocco. Mi unirei volentieri al raccoglimento di quella pausa solenne nel *Viaggio in Egitto*, dove i rami d'argento degli alberi ombrosi ornano con le loro linee tremule le pieghe alterne di nubi chiare, accese da una pallida luce cremisi e, come bianche scie di navi erranti, attraversano le correnti azzurre fra quelle isole rosee; o a vegliare sul sonno dei discepoli, tra quelle masse di foglie che pesano così profondamente sul cuore della notte sotto la discesa dell'angelo dell'agonia, e si agitano piene di paura al di sopra delle torce, mentre la truppa del traditore emerge dal buio tra gli ulivi³⁸; o ancora ad attendere fino all'ora dell'accusa accanto al tribunale di Pilato³⁹, dove non si vede e non si sente niente, tranne la figura che sta lì in piedi, sola, il capo chino, pallida, come un pilastro di luce lunare, per metà immersa nella gloria divina, per metà avvolta nel bianco sudario⁴⁰. Di questi dipinti, e di tutte le altre concezioni d'indescrivibile potenza che oggi stanno svanendo dalle pareti di quelle sale in stato d'abbandono, tenterò forse un giorno di preservarne un'immagine, un'ombra, in un modo più fedele delle parole⁴¹. [iv.274]



Crocifissione

Ora, desidero che il lettore osservi in particolare in tutte queste opere di Tintoretto, ciò che distingue la verità immaginativa sia dalla falsità sia dal realismo. La potenza di ogni dipinto dipende dalla penetrazione dell'immaginazione nella VERA natura della cosa rappresentata, e dal suo assoluto disprezzo per tutte le catene e i vincoli che sono costituiti dal semplice dato esterno suscettibile di ostacolare la sua suggestività.

Nel *Battesimo* essa taglia via i tronchi d'albero come fossero nubi o vapore, per mostrare l'intera sequenza della scena* [* Fa la stessa cosa, ma in modo più audace nella grande composizione del soffitto, la *Piaga dei serpenti infuocati*: dove si vede una parte delle schiere, e un altro orizzonte, attraverso un'apertura nel fondo]; nel *Massacro* copre il marmo del pavimento con una luce visionaria che può colpire di terrore lo

spettatore senza trascendere nella macelleria; diffida del crudo fatto, ma fa sorgere in chi guarda il sentimento di paura; nella *Crocifissione* annienta il dato locale, e porta sul Calvario delle foglie di palma solo per condurci con la mente al monte degli Ulivi; nella *Deposizione* trasporta la mangiatoia a Gerusalemme, per farci andare col cuore a Betlemme; e tutto questo è compiuto nell'ardita consapevolezza della sua

più alta verità spirituale, e nella piena conoscenza dei fatti e della sostanza di tutto ciò che tocca. La barca immaginaria dell'angelo del male espande la violenza del fiume che scende inesorabile alla dannazione; ma per farci vedere quella corrente e udire il suo ruggito, i rami di pino lacerati sulla cataratta sono presi direttamente dalla natura: è l'estratto di un temporale alpino. Per questo, mentre siamo sempre messi faccia



a faccia con quanto dev'essere raccontato, c'è dentro e oltre la realtà del racconto una voce soprannaturale; e quello che nella visione ci può sembrare dubitabile trova la sua forza, il suo vigore e il suo credito, incastrati nel fatto. [iv.274]

1. «Jahweh è il mio pastore, | non manco di nulla. | Su pascoli erbosi mi fa riposare, | mi guida ad acque tranquille», Salmo (22) 23:1-2.
2. Una relazione tipologica sottintende la composizione dei dipinti della Sala Superiore, dove si trovano giustapposti episodi dell'Antico e del Nuovo Testamento, visti l'uno come prefigurazione dell'altro. La lettura tipologica era parte dell'educazione religiosa protestante, che studiando le corrispondenze tra eventi antico e neo-testamentari, ne ricercava le attualizzazioni nel presente. George P. Landow, *Victorian Types Victorian Shadows: Biblical Typology in Victorian Literature, Art, and Thought*, Routledge & Kegan Paul, London 1980; Ester Brunet, *La Bibbia secondo Tintoretto*, Marcianum Press, Venezia 2012, p. 43.
3. «La pietra scartata dai costruttori è divenuta testata d'angolo», Salmo 118:22.
4. Si veda lettera 133, del 25 settembre 1845. *Appendice*, p. 160.
5. Scrive Ruskin da Venezia al padre (19 marzo e 19 aprile 1852): «Mi sto concentrando sulla pittura di Tintoretto, e oggi andrò alla Scuola di San Rocco, per vedere se riesco a riprodurre anche in modo imperfetto il più straordinario ritratto di animale mai eseguito: la testa dell'asino nella *Fuga in Egitto*. Preferisco questa Madonna a tutte quelle dipinte da Raffaello, e la figura dell'asino mi piace allo stesso modo. Sembra che Tintoretto non abbia mai amato i cavalli. L'asino della *Fuga in Egitto* è dipinto con lo stesso rispetto che avrebbe per un senatore; i cavalli invece sono sempre trascurati, e, per male che possa disegnare Tintoretto, anche mal disegnati». [xi.407]
6. Nel capitolo sulla *Bellezza vitale* nel secondo volume dei *Pittori moderni* [iv.204].
7. *The Life and Writings of Henry Fuseli*, a cura di John Knowles, Colburn & Bentley, London 1831, 3 voll., p. 176.

8. «Al mattino, nell'ora dell'offerta, ecco scorrere l'acqua dalla direzione di Edom; la zona ne fu inondata. Tutti i Moabiti, saputo che erano venuti i re per fare loro guerra, arruolarono tutti gli uomini in età di maneggiare le armi e si schierarono sulla frontiera. Alzatisi presto al mattino, quando il sole splendeva sulle acque, i Moabiti videro da lontano le acque rosse come sangue. Esclamarono: "Questo è sangue! I re si sono azzuffati e l'uno ha ucciso l'altro. [...]"» (2Re 3:20-23).
9. In questo punto il testo cita l'intero brano del secondo volume di *Pittori moderni* [iv. 272].
10. Ruskin sembra non sapere che Tintoretto cominciò col dipingere la Sala Superiore e finì con quella inferiore.
11. J.M.W. Turner, *Gosport, Entrata al porto di Portsmouth*, c. 1829. Tate Gallery London.
12. *Galleria dell'I. e Reale Accademia delle Belle Arti di Firenze pubblicata con incisione in rame da una società artistica ed illustrata da chiare e intelligenti penne italiane*, Firenze: società artistica editrice, 1845, tavola 7.
13. Una delle 28 formelle dell'armadio della sacrestia di Santa Croce che rappresentano scene della vita di Cristo, trasferite nella Galleria dell'Accademia a Firenze. Attribuite ora a Taddeo Gaddi.
14. Gallerie dell'Accademia di Firenze.
15. «Ma Gesù gli disse: "Lascia fare per ora, poiché conviene che così adempiamo ogni giustizia". Allora egli lo lasciò fare», (Matteo 3:15).
16. «Anche voi eravate morti per le vostre colpe e i vostri peccati, nei quali un tempo viveste alla maniera di questo mondo, seguendo il principe delle potenze dell'aria, quello spirito che ora opera negli uomini ribelli [...]"» (Efesini 2:1-2).
17. *Matteo* 4:1.
18. *Giovanni* 18:2.
19. «Gesù rispose: È quello al quale darò il boccone dopo averlo intinto. E intinto un boccone, lo prese e lo diede a Giuda figlio di Simone Iscariota» (*Giovanni* 13:26).
20. È uno dei dipinti copiati da Velázquez per il re di Spagna; un altro è la *Crocifissione*.
21. *Luca* 21:29-30.
22. *1Corinzi* 15:5.

23. Citazione a memoria dal quarto *Discorso* di Joshua Reynolds: «Proprio come non entra mai nel dettaglio del colore, così il pittore storico non svilisce la sua concezione con un'attenzione minuziosa alle differenze di tessuto. È lo stile inferiore che nota la varietà delle stoffe. Per lui gli abiti non sono di lana, lino, seta, raso o velluto: sono di tessuto, niente di più», Sir Joshua Reynolds, *Discourses on Art*, a cura di Robert R. Wark, Yale UP, New Haven and London (1771) 1981, p. 63.
24. Raffaello, Pinacoteca Vaticana.
25. «Ma un uomo tese a caso l'arco e colpì il re d'Israele fra le maglie dell'armatura e la corazza. Il re disse al suo cocchiere: "Gira, portami fuori dalla mischia, perché sono ferito"» (1Re 22:34).
26. *Numeri* 21:6.
27. Nella Galleria Palatina di Palazzo Pitti. Realizzata nel 1518.
28. *Esodo* 16:21.
29. *Ezechiele* 37:1-2.
30. Il punto interrogativo è di Ruskin, ma si tratta dell'*Eterno appare a Mosè*.
31. *Colonna di fuoco*.
32. In italiano nel testo.
33. «Qui Abramo costruì l'altare, collocò la legna, legò il figlio Isacco e lo depose sull'altare, sopra la legna» (*Genesi* 22:9).
34. Ruskin si riferisce all'episodio, reso noto da Carlo Ridolfi: «Or que' confratelli pensarono poi, circa l'anno 1560, di fare alcuna cospicua pittura nella parte dello albergo, ricercando per ciò i migliori pittori della città, che un lor disegno facessero per l'ovato di mezzo il palco; tra i quali fu annoverato il Tintoretto, che ottenuta secretamente la misura dello spazio da' serventi, mentre gli altri si affaticavano nel condurre i loro disegni, con mirabile prestezza ne fece la pittura, figurando san Rocco, nel mezzo del cielo, incontrato da Dio Padre, con Angeli che gli fanno corteggio, e tengono le insegne del suo pellegrinaggio; e senza farne motto ad alcuno, al luogo suo la collocò. In appres-

- so, il giorno destinato, comparvero Paolo da Verona, Andrea Schiavone, Giuseppe Salviati, Federico Zuccaro, mostrando i loro disegni; e ricercato il Tintoretto che spiegasse anch'egli il suo, fece scoprire la dipinta tela che artificiosamente aveva oturata con un cartone, dicendo averne fatto quel disegno, sopra del quale non polevasi prendere alcuno errore; e quando non gradissero il pronto suo servizio, farne egli un dono a san Rocco, dal quale aveva ottenuto molte grazie. Attoniti rimasero que' pittori vedendo opera sì bella, condotta nello spazio di pochi giorni a tanta squisitezza; e raccogliendone i loro disegni, dissero a' confratelli che non dovessero pretendere di più, poiché il Tintoretto, mediante il suo valore, avevasi acquistato tutto il possibile onore. [...] Furono costretti a ritenerla (non potendo, per le leggi loro, rifiutar cosa donata al Santo, e perchè in effetto era stimata in sommo grado eccellente); e concorrendo la maggior parte de' voti in favore del Tintoretto, fu stabilito ch'egli fosse con degna ricompensa riconosciuto», Carlo Ridolfi, *Le meraviglie dell'arte, ovvero Le vite degli illustri pittori veneti e dello stato*, Cartallier, Padova 1836³, 2 voll., II, pp. 193-194.
35. Oggi identificate con le quattro stagioni: 41: *Estate*; 42: *Autunno*; 43: *Inverno*; 44: *Primavera*.
36. Figure oggi identificate come segue: 36-39: Bambini; 45: Scuola della Misericordia; 46: Felicità; 47: Scuola di San Teodoro; 48: Scuola della Carità; 49: Scuola Grande di San Giovanni Evangelista; 50: Figura femminile (Pazienza?); 51: Scuola di San Marco; 52: Figura femminile (Umiltà?); 53: Fedeltà; 54: Bontà; 55: Verità; 56: Liberalità.
37. «Conduessero l'asina e il puledro, misero su di essi i mantelli ed egli vi si pose a sedere» (*Matteo* 21:7).
38. *Pregiera nell'Orto*, Sala Superiore.
39. *Giovanni* 19:13; *Matteo* 27:19.
40. *Cristo davanti a Pilato*, Sala dell'Albergo.
41. Sul progetto di far disegnare tutti i dipinti della Scuola ad Angelo Alessandri si veda l'*Introduzione*, pp. 47-52.

SALUTE, CHIESA DI SANTA MARIA DELLA

Nozze di Cana

Sul Canal Grande. [...] con la magnifica gradinata frontale che arriva fino al canale, e la sua facciata ricca e bella nel suo genere, la chiesa della Salute è stata scelta da Turner come soggetto principale della famosa veduta del Canal Grande¹. [...] La sagrestia contiene numerosi dipinti preziosi: i tre sul soffitto di Tiziano, così lodati, sono in realtà tanto deboli quanto mostruosi², ma la prima volta che ho visto il piccolo *San Marco con i santi Cosma e Damiano*, l'ho trovato di gran lunga il miglior Tiziano che ci fosse a Venezia. La tela è stata successivamente restaurata dall'Accademia e mi è sembrata completamente distrutta, ma non ho avuto tempo di esaminarla con attenzione. In fondo alla grande sagrestia vi è la lunetta che un tempo decorava la tomba del doge Francesco Dandolo; e, accanto, uno dei dipinti più perfettamente finiti di Tintoretto a Venezia³, ovvero:

Le Nozze di Cana

Dipinto immenso, largo circa venticinque piedi e alto quindici, a detta di Lazari uno dei pochi che Tintoretto firmò a proprio nome. E non mi stupisce che l'abbia fatto. È evidente che fosse uno dei suoi preferiti, e che abbia penato per questo lavoro più di quanto non sia stato necessario alla sua forza colossale per nessun altro. Il soggetto non è di quelli che ammettono la possibilità di essere molto originali o energici nella composizione. Era uno dei prediletti da Veronese, poiché apportava un interesse drammatico a personaggi gioiosi in abiti di festa, ma ci si sorprende nel vedere Tintoretto, il cui animo aveva sempre un tono grave, e che non amava fare pittura con broccati e diademi, gettarsi con tutta la forza nella concezione di un banchetto nuziale; eppure è così, e di certo nessuna sua opera a Venezia ha una testa di donna elaborata come quelle che qui formano la luce centrale. E non accade spesso che le opere di questo potente maestro si conformino alle regole seguite dai

pittori ordinari; ma, in questo caso, le leggi comuni sono state osservate, e uno studente dell'Accademia sarebbe felice di constatare con quale rigore la luce principale è disposta in una massa centrale, che viene divisa e resa più brillante da una porzione di ombra vigorosa gettata in mezzo ad essa, e che poi va a morire in frammenti più piccoli e scintille ai bordi del quadro. Questa massa di luce è interessante per la composizione e per l'intensità. Il cicerone, che scortò lo straniero in un tour della sagrestia che dura cinque minuti, e gli concede circa quaranta secondi per la contemplazione di un dipinto che sei mesi di studio non basterebbero per penetrarlo, attira molto coscienziosamente l'attenzione sul «bell'effetto di prospettiva» [sic], poiché tutto il merito dell'opera, agli occhi dell'intelligente pubblico, sta in un lungo tavolo le cui estremità appaiono una più lontana dell'altra; ma c'è in questo «bell'effetto di prospettiva» più dell'osservanza delle comuni leggi dell'ottica. La tavola è posta in una stanza spaziosa, le cui finestre sul fondo lasciano entrare la luce dell'orizzonte, e quelle del muro laterale l'azzurro intenso del cielo d'Oriente. Lo sguardo dello spettatore percorre tutta la lunghezza della tavola, in fondo alla quale sono seduti Cristo e la Madonna, con gli ospiti ai due lati: gli uomini da una parte, le donne dall'altra; gli uomini volgono le spalle alla luce, la quale, passando sopra le loro teste getta uno sguardo lieve sulla tovaglia, e ricade sulla lunga fila di giovani veneziane, riempiendo così tutta la parte centrale del dipinto con un ampio raggio di sole che ne illumina i bei volti e le capigliature dorate. Vicino allo spettatore una donna si è alzata, in ammirazione, e tende il braccio sul tavolo per mostrare il vino che ha nel calice a chi è sul lato opposto della tavola; il suo abito rosso scuro intercetta e intensifica la massa di luce che si concentra lì. È piuttosto curioso, considerato il soggetto del quadro, che non si riescano a distinguere gli sposi; ma nella fila del-

le donne, la terza figura dopo la Vergine, che porta sui capelli un fazzoletto di pizzo bianco e una ricca collana di perle, si può riconoscere come la sposa, e penso che tra lei e la donna a sinistra della Vergine l'unità della fila di donne sia interrotta da una figura maschile: * [*]. Un corrispondente mi scrive che, con delle buone lenti, si può scorgere la barba sul viso della figura. (Nota aggiunta all'edizione del 1884.)] comunque sia, e stando a quanto ricordo, questo volto femminile è il più bello che si possa trovare nelle opere di Tintoretto, con la sola eccezione della Madonna nella *Fuga in Egitto*. È un ideale che s'incontra in effetti altrove in molti suoi dipinti: un viso al contempo scuro e delicato, il disegno italiano dei tratti modellato sulla dolcezza infantile della bellez-

za inglese di mezzo secolo fa; ma non ho mai visto quest'ideale reso così completamente dal maestro. Si può descrivere quel volto come una delle più pure e dolci concezioni di Stothard⁴, eseguite con tutta la potenza di Tintoretto. Le altre donne sono tutte inferiori a questa, ma nella fila ci sono bei profili e belle curvature di seni e di colli. Gli uomini sono tutti di un interesse subalterno, sebbene tra loro vi siano dei ritratti interessanti; forse l'unico difetto del quadro è che i volti si fanno notare troppo, li percepiamo come sfere di luce in mezzo alla folla di figure secondarie che riempiono lo sfondo del dipinto. La tonalità generale è sobria e maestosa al massimo grado; tutti gli abiti formano delle ampie masse di colore, e le uniche parti del dipinto che





reclamano un'espressione di ricchezza e di splendore sono le acconciature delle donne. Da questo punto di vista, la concezione della scena è molto diversa da quella di Veronese, ma è senza dubbio più vicina alla verità. Anche queste nozze non sono di gente senza importanza: la folla immensa che riempie lo sfondo, forma un mosaico superbamente ricco di colore contro il cielo distante. Preso nella sua totalità, il dipinto è forse il migliore esempio che l'arte umana abbia mai prodotto di tutta la forza possibile e della penetrazione dell'ombra unite alla ricchezza del colore locale. Nelle altre opere di Tintoretto, e ancor più degli altri coloristi, predomina il gioco dell'ombra e della luce oppure del colore locale: nel primo caso, l'opera sembra dipinta a lume di candela, nell'altro diviene oltremodo convenzionale, e si avvicina alle condizioni della pittura su vetro. Questo dipinto unisce un colore ricco come quello di Tiziano a un gioco di ombre e di luci violento

come in Rembrandt, e in modo infinitamente più risolutivo.

Nella sagrestia vi sono ancora uno o due quadri interessanti della prima scuola veneziana, e diverse tombe importanti nel chiostro attiguo; tra queste, quella di Francesco Dandolo, trasferita qui dalla Chiesa dei Frari, è degna di particolare attenzione. [XI.428-431]

1. Venezia, Punta della dogana e Santa Maria della Salute, 1843, Washington, The National Gallery of Art.

2. La morte di Abele, Il sacrificio di Isacco e Davide e Golia; Ruskin esprime apprezzamento per le opere nella Guida ai principali dipinti nell'Accademia di Belle Arti di Venezia, a cura di Tucker, cit., pp. 115, 131.

3. Uno dei due dipinti che Ruskin avrebbe voluto fossero acquisiti dalla National Gallery di Londra.

4. Thomas Stothard (1755-1834), pittore, illustratore e incisore inglese.

Nozze di Cana,
particolare

SILVESTRO, CHIESA DI SAN

Senza importanza in sé, questa chiesa contiene due dipinti molto interessanti: il primo è *San Tommaso di Canterbury con i santi Giovanni Battista e Francesco*, di Girolamo da Santacroce, superbo esempio della scuola religiosa veneziana; il secondo di Tintoretto, vale a dire:

Battesimo di Cristo

Sopra il primo altare a destra della navata. Quadro verticale largo circa dieci piedi e alto quindici; la parte superiore forma un arco e rappresenta il Padre sorretto dagli angeli. Non è necessario avere una grande conoscenza di Tintoretto per vedere che queste figure non sono di mano sua. Tornando al lato opposto della navata, si vede chiaramente la giuntura sulla tela, poiché la parte superiore è stata interamente aggiunta: non possiamo sapere se questa parte fosse presente già prima che il quadro venisse ridipinto, o se in origine la tela fosse quadrata, ma credo che avesse una parte superiore andata distrutta. Non sono nemmeno sicuro che la colomba e gli angeli che occupano la sommità della parte più antica dell'opera siano autentici. Il resto del dipinto è magnifico, sebbene nelle figure del Salvatore e del Battista il pittore abbia fatto qualche concessione all'esigenza imperativa della sua epoca, che a un'azione corrisponda sempre un atteggiamento; e non riesco a trovarvi niente del-

le consuete e singolari invenzioni di Tintoretto. C'è solo Cristo nell'acqua e san Giovanni sulla riva, senza assistenti, discepoli, o testimoni di sorta; ma la potenza del gioco dell'ombra e della luce, e lo splendore del paesaggio, che nell'insieme è ben conservato, lo rendono un esempio interessantissimo. Il Giordano è rappresentato come un torrente di montagna, che riceve come affluente una cascata che cade dalle rocce dove si trova san Giovanni; c'è una pietra tonda in mezzo alla corrente; e il movimento dell'acqua che questa separa, così come il suo incresparsi tra le radici di qualche albero scuro sulla sinistra, sono tra i ricordi più esatti della natura che si possano trovare nelle opere dei grandi maestri. Non so se ci sia più da meravigliarsi della potenza di un uomo che ha abbattuto il disinteresse, universale nella sua epoca, nei confronti della natura; oppure della prova, visibile in tutta la sua concezione, che questi si accontentava di dipingere i flebili ricordi delle onde che aveva visto nelle regioni di montagna, invece di risalire alla fonte che lui stesso aveva scoperto. Tra le colline del Friuli¹ non vi è ruscello che su un quarto di miglio del suo corso non gli avrebbe suggerito forme di cascata più belle di quelle che ha pigramente dipinto a Venezia. [xi.432-433]

¹ Si corregge il testo di Ruskin che riporta «Priuli».



TROVASO, CHIESA DI SAN^I

Di per sé priva d'interesse, ma contenente due opere di Tintoretto, ossia:

1. *Tentazione di sant'Antonio*

Pala d'altare nella cappella a sinistra del coro. Piccolo dipinto rifinito con molta cura, ma meravigliosamente temperato e quieto nello svolgimento, soprattutto se si considera il soggetto che avrebbe potuto ispirare al pittore una delle sue più fantastiche visioni. Come se volesse di proposito deludere le nostre aspettative, sia l'effetto sia la concezione delle figure sono perfettamente in quiete, e sembrano molto più il risultato di uno studio attento, che di un'immaginazione vigorosa. L'effetto è quello della luce in pieno giorno; vi sono alcune nuvole alla deriva nelle lontananze, ma che non hanno niente di violento, e non c'è energia né calore nelle fiamme che avvolgono la vita di una delle figure. Se non fosse per la nobile fattura, potremmo quasi pensarla la produzione di una moderna accademia: tuttavia, non appena iniziamo a leggere il dipinto, la mente del pittore si fa sentire. Sant'Antonio è circondato da quattro figure, una sola di queste, sullo sfondo, ha la forma di un demone, e l'atto più violento che possa compiere contro il santo è quello di cercare di togliergli il mantello; ha, tuttavia, un flagello sulla spalla, in cui va visto probabilmente lo strumento di auto-disciplina di sant'Antonio, che il diavolo, con un'inclinazione decisamente protestante, gli porta via. Ai piedi del santo, un bastone spezzato, da cui pende una campanella, indica anch'esso la devozione interrotta. Le altre tre figure accanto a lui sono pronte a più astute malvagità: la donna a sinistra, giovane bellezza veneziana dagli occhi brillanti, è uno dei migliori ritratti di Tintoretto. È curioso che abbia dato un aspetto così avvenente a chi impersona la tentazione di rompere il voto di povertà, poiché la donna infila una mano in un vaso pieno di monete, e con l'altra agita delle collane d'oro. Dall'altro lato

del santo, un'altra donna, mirabilmente dipinta, ma dall'aspetto molto meno seducente, rappresenta il desiderio della carne, ma non ha nulla di osceno o d'immodesto nell'abito o nei gesti. Sembra sconcertata e che abbia rinunciato per il momento a rivolgersi al santo: tiene una mano sul seno, e la si potrebbe prendere per una persona molto rispettabile, non fosse per le fiamme che le guizzano attorno ai reni. Una figura distesa a terra è meno facile da interpretare, forse è l'Indolenza; in ogni caso, ha fatto a pezzi il libro del santo. Dimenticavo d'indicare che, sotto la figura che rappresenta l'Avarizia, c'è una creatura simile a un maiale²; ma non se ne può essere certi poiché la chiesa è buia, la poca luce che arriva sul quadro lo illumina male, e un terzo della sua parte inferiore è nascosto da un pannello bianco, che contiene una crosta moderna, dipinta di recente per fare la funzione di pala d'altare. Il significato così come il valore di questa grande pittura antica è oggi ben oltre la comprensione dei preti e del popolo.

2. *Ultima Cena*

A sinistra della cappella del Sacramento. Dipinto passato per le mani dell'Accademia e dunque ora appena degno di nota. La sua concezione sembra sia stata sempre volgare, e ben al di sotto del livello abituale di Tintoretto. C'è un dettaglio di una singolare volgarità: mentre gli apostoli sono, come di consueto, intenti ad ascoltare le parole del Cristo, «Uno di voi mi tradirà», uno di essi in primo piano si sta per versare del vino dalla bottiglia che sta dietro di lui. Se in questo dobbiamo vedere l'atto di Giuda in quel preciso momento, vi è tutta l'abituale originalità di pensiero di Tintoretto; ma mi sembra fatto piuttosto per ottenere una variazione nelle posture, portando l'abito rosso in potente contrasto con la tovaglia. Il colore in passato doveva essere bello, e restano ancora dei frammenti di buona pittura, ma la luce non per-

Tentazione di sant'Antonio



mette di vederli, e a Venezia vi sono così tante opere perfette del maestro che non si può perdere tempo con dei resti ritoccati. Quest'opera va nominata solo per il giudizio di Kugler, ignorante e ridicolo, che la indica come caratteristica di Tintoretto. [xi.434-435]

1. Una corruzione dei santi Gervasio e Protasio.

2. Il maiale, simbolo ricorrente di sant'Antonio, rappresenta i peccati di lussuria e di gola vinti dal santo; il bastone (a segnalare l'età del santo) e la campanella (usata per allontanare gli spiriti maligni) sono anch'essi attributi tipici.

ZACCARIA, CHIESA DI SAN

Primo Rinascimento, bella nel suo genere; con un'annessa cappella gotica di grande bellezza. Contiene il miglior Giovanni Bellini di Venezia, dopo quello di San Giovanni Grisostomo, la *Vergine con Quattro santi*; si dice contenga un'altra opera di Bellini e una di **Tintoretto, ma non ho visto nessuna delle due**¹. [XI.436]

¹. L'altra opera di Bellini è la *Circoncisione*; quella di Tintoretto è *La nascita della Vergine* o *di san Giovanni Battista*.

ZOBENIGO, CHIESA DI SANTA MARIA [DEL GIGLIO]

Contiene un Tintoretto di valore, ovvero:

Cristo con santa Giustina e sant'Agostino

Sopra il terzo altare sul lato sud della navata. Dipinto verticale di piccole dimensioni, circa dieci piedi per otto. Si vede Cristo scendere dalle nuvole tra i due santi, inginocchiati sulla riva del mare. Un mare veneziano, che s'infrange contro una spiaggia piatta, come il Lido, con una galera rossastra in secondo pia-

no, la cui funzione principale è di unire le due figure con un punto di colore. I santi sono due rispettabili popolani veneziani, con abiti ordinari e visi ordinari. Tutto è dipinto quietamente e con una certa leggerezza; senza stravaganze, e dispiegando poca potenza tranne che nella verità generale e nell'armonia dei colori stesi con tanta facilità. È conservato meglio degli altri, e merita che ci si soffermi come esempio dello stile del maestro quando era *a riposo*. [XI.436]

**Cristo con angeli
e santi Giustina
e Francesco di Paola**

156

157



APPENDICI

TRE LETTERE DA VENEZIA¹

VENEZIA, MARTEDÌ SERA, 23 SETTEMBRE

Mio carissimo Padre,
vi sto mandando in questi giorni lettere misere, poiché il lavoro che faccio sui dettagli durante tutto il giorno richiede riposo per i miei occhi la sera. Sono stato completamente sopraffatto oggi da un uomo che mi era prima d'ora in realtà sconosciuto – Tintoretto. L'avevo sempre considerato un buon pittore, abile ed energico, ma non avevo la minima nozione della sua enorme potenza. Harding ne è stato sconvolto quanto me, ma lui dice di essere “a pezzi”, mentre io mi sento incoraggiato ed emozionato dalla buona arte. Penso tuttavia che gli sia piaciuta la pittura veneziana e che gli abbia fatto bene. Ero rimasto già alquanto stordito dalla grande Annunciazione di Tiziano – che è Turner in tutto, solo 40 piedi di altezza. C'è una tela di Tintoretto che ne fa 60 per 40². Avevo completamente dimenticato l'Accademia – è piena di tesori – è una splendida fortuna che sia venuto qui³, o mi sarei tirato addosso l'infamia di sminuire Tintoretto. Ora lo vedo, sebbene sia un pittore meno perfetto, come un uomo ben più grande dello stesso Tiziano. Mi irrita non trovare qui niente di Giorgione, ma andrò a vedere qualche palazzo domani, l'ultimo giorno di Harding. Spero vi dica buone cose di me. È stato davvero gentile ad offrirmi, oltre a un disegno di Ca' Foscari, tutto il suo sapere e il suo aiuto. [...] Il tempo è quanto di meglio si possa desiderare. Piazza San Marco ieri sera era un perfetto salotto, o meglio, un immenso teatro – non sembrava di essere all'aperto – nel pomeriggio tutti erano alla festa del Lido, e, nervoso a causa del disegno, alla fine ci sono andato anch'io per vedere cosa si faceva. Una sensualità senza speranza – non un solo volto bello né uno sguardo gentile, né la parvenza di sano divertimento. Erano belle le gondole affollate sulla laguna, ma la gente ha perso ogni carattere nazionale – niente abiti tradizionali, solo volgari imitazioni di quello che si porta in Francia e in Inghilterra. Gli uomini erano occupati soprattutto a cantare baccanali, seduti sulle botti, come si vede sulle insegne delle nostre locande, ma nessuno era ubriaco, solo rissoso. L'ho fatto notare a Couttet. “C'est très bien – ha detto – mais je vous dirai une chose – qu'on a beaucoup de peine à s'enivrer ici. Que le vin ne soit pas trop mauvais, et tous ces gens là sont couchés par terre!”⁴. [...] Saluti alla mamma.

Al mio sempre carissimo padre
Il vostro affezionato figlio
J Ruskin

[VENEZIA] GIOVEDÌ SERA, 25 SETTEMBRE

Mio carissimo Padre,
oggi è davvero il 25? Non so proprio più che cosa fare. Sono diviso in due tra Tintoretto e il Canal Grande. Stamattina ho passato due ore buone seduto davanti a lui, questo mi ha fatto immensamente bene e mi ha fatto sentire più grande – elevato alla sua altezza, se così si può dire. Adesso ho una gran fretta di provare la mia mano ad un vero e proprio grande quadro ad olio. Credo di aver imparato un paio di trucchi – e devono esserci degli alberi. Tintoretto mi ha mostrato come dipingere le foglie – parola mia, con una tale violenza. Penso che vi piacerebbe vedere come fa il tronco in due pennellate, una per il lato alla luce, l'altra per quello in ombra, sempre dall'alto

in basso e poi va alle foglie – mai vento d'autunno le ha soffiate via come lui le soffia sulla tela – e poi la sua paglia colossale, le sublimi sedie impagliate, e lo stupefacente asinello nella fuga in Egitto – che asino – che asino – le sue orecchie sembrano udire per tutto il viaggio in Egitto la strage degli innocenti in Palestina; e certamente l'avrebbe sentita se fosse stata quella di Tintoretto anziché di Erode. Oggi a forza di guardarla ho udito anch'io le urla delle donne. Eccole, una figura sull'altra, carnefici, spade e ogni cosa, una massa di disperazione e di agonia – nulla di ripugnante, nulla di indecente, non vi è sangue, né gole tagliate, ma in uno spaventoso cumulo di dolore e di follia umana, la più terribile lotta che abbia mai concepito la mente umana. Ma ho gli occhi stanchi e devo andare a dormire. Saluti alla mamma.

Al mio sempre carissimo padre
Il vostro affezionato figlio
J Ruskin

VENEZIA, VENERDÌ IO OTTOBRE

Mio carissimo padre,
Trovo che risparmièrò del tempo prendendo la via principale di Milano invece di passare per Como, e poi mi sono accorto che di Tintoretto ho studiato appena la metà di quanto avrei dovuto, così mi fermerò qui fino a lunedì, dopo farò Deus Vult – lunedì, Padova – martedì, Vicenza – venerdì, Verona – sabato, Cremona – lunedì, Milano – martedì – ah, dimenticavo. Lunedì è il 13. Non mi va di prendere la via di casa il 13. Devo aspettare fino a martedì, non farà differenza. DV sarò a Vevay domenica 26, a Parigi domenica 3, e a casa domenica 10. È stata quella canaglia di Tintoretto a mandarmi all'aria tutti i piani – mi ha mostrato dei campi dell'arte totalmente nuovi e ha cambiato i miei sentimenti in molti riguardi – o almeno li ha resi più profondi – da ora in poi lavorerò diversamente. Non mi stanco mai di vederlo, e più lo guardo e più diventa meraviglioso. Fa tanto brutto oggi quanto era bello ieri. Saluti alla mamma.

Al mio sempre carissimo padre
Il vostro affezionato figlio
J Ruskin

^[1] Shapiro, Ruskin in Italy, cit., lettere 131, 133, 145, pp. 210-213, 221.

^[2] Si riferisce al Paradiso di Palazzo Ducale.

^[3] Alla Scuola Grande di San Rocco.

^[4] La frase di Couttet che Ruskin riporta in francese ricalca una parlata colorita e sgrammaticata, il cui senso è:

^[5] «Molto bene, ma vi dirò una cosa: è difficile ubriacarsi qui. Se il vino non fosse così cattivo, non ci sarebbe tutta quella gente addormentata per terra!».

VENEZIA

Palazzo Ducale

Tintoretto

È difficile dire quale sia il luogo di Venezia in cui il gusto moderno italiano sia più nocivo, o quello in cui il completo degrado della nazione – corpo & anima – si avverte in modo più forte & marcato – ma forse l'annuncio d'insignificanti tappezzerie *da vendere* nel Palazzo Ducale – e la vendita di biglietti della lotteria per sostenere delle istituzioni caritatevoli alla porta della camera del consiglio – raccontano la sua storia in modo tanto completo e chiaro quanto le sue altre innumerevoli miserie e vergogne. Nel palazzo del doge oggi non *si sente* altro che disgusto; non c'è angolo che sia inviolato o lasciato in pace; la sola cosa che possa invogliare ad entrare sono i suoi dipinti deteriorati, e di questi ce n'è uno solo di grande valore ed importanza – il *Paradiso* di Tintoretto. Per quanto nobile sia il dipinto, se avessi visto solo questo, avrei lasciato Venezia con sentimenti immutati verso il maestro. Tintoretto, di tutti gli uomini, era forse il meno capace di rendere completamente il sentimento di una scena il cui spirito prevalente fosse la pace; il più energico e ardente dei pittori è completamente disarmato quando deve dipingere il riposo; né la sua mente aveva le qualità per capire anche la più piccola gioia celeste. Privato delle passioni umane e delle situazioni particolari, non è in grado di elevarsi all'espressione di beatitudine, o di variare i caratteri e le manifestazioni dell'Amore – e cade necessariamente nella ripetizione di un'espressione senza significato – che ammorbidisce – raggrinzisce – abbronzia o imbellisce, secondo le variazioni dell'età e degli ordini della vita angelica – ma che è sempre la stessa, e cade necessariamente nella ripetizione di un migliaio di figure, che diventano incontrollabili nelle sue mani stanche, per passare infine nel manierismo e nella volgarità. Di tutti i volti di questo vasto dipinto – e sono letteralmente innumerevoli, non ne ho visto uno solo di genere elevato o con un'espressione marcata – nessuno che valesse la pena di uno studio particolare. Si deve forse fare un'eccezione per l'espressione delle due figure principali, il cui contorno e i cui gesti sono eccezionalmente belli; ma i volti sono troppo in alto perché li si riesca a vedere.

E' difficile giudicare la composizione del dipinto, a meno che non si analizzino i gruppi, e non si dedichi all'opera nella sua interezza un mese di lenta digestione. All'inizio – e per il tempo che ho potuto prestarle, non può che apparire confusa – poiché nessuna composizione, per quanto buona, a meno che non sia perfettamente simmetrica, può apparire subito ordinata, quando contiene un così gran numero di figure e rappresenta non semplicemente una parte del cielo, ma l'infinito popolato. Così com'è, la disposizione in cerchi concentrici, che si vede appena tranne che dall'estremità opposta dell'immensa sala, è conservata meravigliosamente nella confusione di tutti i gruppi, ed è tutto quanto io credo la mente richieda. Questa dovrebbe essere sconcertata, e il difetto del dipinto non è tanto nell'assenza di rigore nella composizione quanto piuttosto nella mancanza d'interesse delle singole parti. Il colore e il chiaroscuro sono magnifici – entrambe gravemente danneggiati, ma, nonostante tutto, i toni del grigio e dell'oro delle miracolose lontananze, viste dagli intervalli dei cerchi vorticosi, che li rimandano indietro con le loro masse solide di cremisi & blu – sono quanto di più bello abbia visto come esercizio del suo potere artistico – Tintoretto come Turner – invariabilmente fa del mistero una delle qualità principali delle lontananze, ma non è preciso quanto Turner nel rifinire e completare quel mistero. In generale le sue lontananze, se confrontate con quelle di Turner, risultano solo abbozzate – fino all'affettazione – e quando sono in piena luce, egli non lascia che le ombre abbiano la loro parte di oscurità, tanto che se ritagliassimo dal resto del dipinto le lontananze di questo *Paradiso*, del *Miracolo di san Marco*, del *Mosè che colpisce la roccia*, della *Massacro degli innocenti*, queste non sembrerebbero lontananze, ma schizzi di dipinti più grandi, schizzi non finiti all'eccesso ma di una potenza stupefacente. Ci sono in giro molte altre opere attribuite a Tintoretto – alcune in parte o del tutto di altre mani – certe ridipinte – altre già in origine deboli o sciate – una sola, *il doge Loredan che prega per essere liberato dalla peste*, manifesta la sua potenza, e non attraverso la figura principale, ma nell'esecuzione del tappeto blu e rosso cremisi e delle gloriose ali piumate del Leone. L'uno e le altre estremamente deliziosi. Il leone è superbo tanto nella concezione quanto nell'esecuzione – (ampi tocchi di bianco friabile gettano

lampi di luce lungo i contorni scuri dell'ala) il tappeto è d'altra parte un esempio meraviglioso della dignità che può dare ai dettagli più prosaici un trattamento insieme vigoroso, meditativo e vero – (Considerate tuttavia se questo sarebbe stato possibile senza il grande apporto del colore – che nobilita tutte le cose – ed è una qualità astratta sempre grande ovunque la si trovi).

Tiziano

In una delle antisele c'è un dipinto sbiadito di Tiziano della *Fede* – La semplicità della figura le dà un'apparenza di dignità, ma è una semplicità del tipo più banale – la tappezzeria ha l'aria di un fazzoletto da taschino – e sarebbe sempre ugualmente gradevole o, piuttosto, sgradevole, in qualunque altro modo fosse disposta. I visi sono assolutamente insignificanti sebbene non siano privi di una certa grandiosità nella postura, che viene, penso, dalle relazioni sociali e dai soggetti di Tiziano, non dalla sua mente.

Non ho visto un solo esempio di vera dignità nelle opere di Tiziano a Venezia – il suo san Giovanni all'accademia è un modello volgare, dai baffi neri e le gambe da gondoliere, – i suoi apostoli anche nell'assunzione sono del tipo meno nobile – il san marco nella madonna della Salute è un galletto che si pavoneggia sul trono – & il Sebastiano in basso, che è un po' più giusto di tutti gli altri, è scopiazzato da giovanni bellini, e il suo miserabile san pietro martire merita bene il martirio – anche se forse non da questo delinquente di un boia. E dopo aver visto il carattere particolarmente volgare e sensuale degli affreschi padovani, e paragonato tutti i loro difetti alla sensualità manifesta dei suoi soggetti pagani – sono portato a credere che sia un uomo dalla mente grossolana – intrinsecamente volgare per non dire viziosa – del quale solo i ritratti si elevano al di sopra del livello ordinario delle altre sue opere perché sono ritratti di gente nobile, dipinti con applicazione da chi almeno conosceva la parte meccanica della sua arte. Per quanto riguarda l'aspetto artistico di questo dipinto, è un cattivo esempio di Tiziano – e quel poco di buono che vi si può trovare è distrutto da due figure ignobili nelle scene laterali, messe lì dagli italiani moderni. In basso, il paesaggio e il leone sono altrettanto sciatti, il paesaggio soprattutto è quasi indistinto, e non ha una sola linea retta, l'inesattezza

za di Tintoretto senza la sua potenza – l'oscurità di Turner senza il suo sapere. La Fede tiene in mano un'enorme croce di legno, alta sette piedi e larga mezzo piede, e due bambinetti rossastri stanno per esserne schiacciati.

P. Veronese

Sul soffitto di una delle stanze più piccole si trova un nobile affresco di Paolo molto danneggiato – ma splendente per la brillantezza del colore. I toni sono tutti della più calda intensità, il verde ha preso il posto del blu – lo scarlatto quello del cremisi, il marrone quello del grigio e potrebbe stare accanto allo splendore di un Masaccio o di un Ghirlandaio – Tutto quanto c'è di lui nel palazzo è distrutto da questo quadro, e sembra freddo e violaceo. L'Europa, un dipinto ad olio nella stessa sala, ha un ricco incarnato, ma è esposto alla stessa censura, sembra violaceo accanto all'affresco. Venezia non è il luogo in cui vedere Paolo – in parte perché la lucentezza dell'oro e dei damaschi male si accorda al solido & sublime chiaroscuro di Tintoretto – in parte perché i veneziani hanno ignobilmente lavato le sue cose più belle – quelle che sono nella chiesa di san Sebastiano non sono più dei Veronese – se uscisse dalla tomba vi darebbe fuoco – Nell'accademia ci sono esemplari frettolosi e di bassa qualità, che non possono neanche un attimo essere accostati alla cena di Parigi. C'è solo un Paolo veramente di alto livello a Venezia. Quello a

PALAZZO PISANI

in buono stato di conservazione, non restaurato e pieno di esempi di pittura istruttiva – anche se non capisco perché l'abito e i volti messi sulla famiglia di Dario ci feriscano di più quando si trovano in soggetti sacri. Forse perché crediamo meno a questi che alla storia di Alessandro?

CHIESA DELLA MADONNA DELL'ORTO

È in questa chiesa che per la prima volta ho conosciuto il vero genio di Tintoretto. Sono rimasto sgomento davanti al dipinto,

che per fortuna in quel momento era stato portato giù e si trovava in una cappella laterale, della **Presentazione della Vergine bambina**, e ho notato subito che la sua maniera era più grandiosa – semplice e piena di significato di quella di qualunque altro maestro veneziano – e che le espressioni di ammirazione nella folla circostante erano rese con maggiore drammaticità di quanto avessi mai visto ad eccezione di Giotto. La figura della fanciulla – il capo incoronato di una luce tenue – è presentato con tanta naturalezza e perfezione come il centro di tutto, e la sua semplicità e purezza infantili sono così ben preservate – fino alla delicatezza del passo breve – quieto – inconsapevole – in contrasto con le forme massicce e con l'azione solida – muscolare della figura grande in primo piano – che non conosco nessun'altra rappresentazione del tema in cui sia raggiunta una tale impressione di realtà e dolcezza.

Ma passando da questo al **Giudizio Universale** nel coro, ho visto subito che era a Tintoretto, e solo a lui, che dovevo consacrare il mio tempo a Venezia, e che avevo trovato quello che non mi aspettavo da nessuna scuola di pittura – un'opera che si poteva collocare nella stessa categoria del Giudizio Universale di Michelangelo. Ha in un certo modo il difetto del Paradiso, vale a dire – che non ci sono figure che abbiano da sole un grande interesse – e differisce completamente dal modo in cui i pittori antichi hanno rappresentato il soggetto, non rappresentando le emozioni, ma solo la grandiosa sensazione della vita che si risveglia. Differisce da queste, e dall'opera di Michelangelo, anche per un altro aspetto – che mentre l'Orcagna, l'Angelico e Michelangelo non rappresentano un luogo definito – ma offrono all'immaginazione una serie di gruppi tipici del giudizio finale. Quello di Tintoretto è un luogo definito della terra, e dunque ci ricorda Bartolomeo – e gli unici richiami ad un uso più ampio dell'immaginazione sono il circolo degli Apostoli che si vede lontano nei cieli (la figura principale è indistinta a causa dell'oscurità, dell'altezza del dipinto, e dei danni subiti) e l'incidente della barca di Caronte – l'unico particolare che Tintoretto si sia degnato di riprendere – con un'audace variazione – poiché Satana invece di spingere giù i dannati con l'arpone – ne prende uno dagli arti per scaraventarlo nella barca, e questo sta sospeso

so allungando indietro le braccia, come nella statua di Ercole e Lica¹. E poi c'è il meraviglioso significato dell'avvenimento scelto per le medie distanze del dipinto: il grande fiume dell'ira di Dio, che porta con sé mucchi di creature umane – trascinate e ammassate l'una sull'altra – masse che precipitano dalle lontananze vaghe e sfrenate in un terrore folle e ingovernabile – per cadere nelle sue acque ed essere portate via. Un brano di pittura è quel torcere e sfondare dei frammenti della foresta strappati ai suoi margini. Tra le figure in primo piano non ce n'è una, come ho detto, che esprima emozioni; il bene e il male sono indistinti – non è ancora il tempo di dividersi in gruppi destinati al terrore oppure alla speranza – si stanno risvegliando – qualche orribile figura scheletrica prende vita rantolando – altre dai lineamenti ancora decomposti si scuotono l'argilla dai capelli – ancora bloccate dalla terra – spuntano qui e là come nuotatori in un mare d'alghie – appena visibili tra l'erba nodosa in primo piano. Un gruppo sulla destra, in cui un angelo tocca e risveglia un giovane, è composto molto bene; un po' più di dignità nei lineamenti di entrambe l'avrebbe reso nobile. L'aria è piena di corpi che si alzano – non ho mai visto qualcosa che si avvicini a questa perfetta lievitazione, se non in Michelangelo. Il colore è ovunque quieto e grigio, ed è giusto che sia così, per rappresentare il sentimento, ma la conseguenza inevitabile è che qui il colore non è bello come nelle altre sue opere, né le luci e le ombre sono molto ampie o grandiose.

Al lato opposto c'è un altro nobile dipinto, l'**Adorazione del vitello d'oro**. Il suo punto principale d'interesse sta per me nel trattamento del Sinai coperto dalla nube, che è ridotto ad una roccia di dimensioni piccole tanto che in proporzione è quasi quanto Mosè, il quale, sulla cima, è metà della grandezza naturale, e tuttavia resta, grazie all'oscurità & alla rinuncia di tutti i particolari insignificanti – sublime al massimo grado. Le nubi lo ricoprono in falde orizzontali, solide, trasparenti, cupe [il frammento s'interrompe qui]

1. In italiano nel testo.

2. Vedi nota 3, p. 91.

EPILOGO

DA: **PITTORI MODERNI II**

EPILOGO (1883)

... Lavorai soprattutto, in quei due mesi, nell'abside di Santa Maria Novella, sul Ghirlandaio; nella cappella Brancacci, su Masaccio e Lippi; e nel convento di San Marco, sull'Angelico. E affermo solennemente che sarebbe stato meglio se quell'estate fossi andato dritto a casa, senza vedere Venezia *[*]. Voglio dire vederla con gli occhi di un adulto. La prima volta la vidi da ragazzo, avevo quattordici anni, e la visione non poteva essere più luminosa, ed è indimenticabile], né Tintoretto! Forse a quest'ora sarei diventato arcivescovo cattolico di York – chissà! e vi avrei costruito la mia cattedrale, in emulazione di quella del cardinale a Westminster – invece di un minuscolo museo a Sheffield.

§ 11. Il destino, e l'infelice compito di un libro da scrivere, disposero diversamente. Poiché non potevo finire *Pittori moderni* II senza uno studio di storia ecclesiastica; e, quando la calura dell'estate piombò su Firenze, acquisita una prima conoscenza della sua arte, che la natura mi aveva impartito, ed avendo imparato ad amare le sabbie gialle dell'Arno quasi quanto quelle bianche dell'Arve, andai verso nord per continuare il mio lavoro, e trascorsi gli inizi dell'autunno, quasi in solitudine, in Valle Azzasca. C'era poco più di uno chalet come locanda, a Macugnaga, a quel tempo.


§ 12. In settembre, il signor J.D. Harding, che, dopo Copley Fielding, fu mio maestro nell'acquerello, mi scrisse per chiedermi se potevo unirmi a me durante il suo viaggio autunnale. Scesi ad incontrarlo a Baveno; e da lì ci dirigemmo in una carrozza aperta attraverso Como e gli speroni delle Alpi italiane fino a Venezia, salendo a piedi ogni collina, fermandoci sulle rive di ogni fiume, dormendo una notte o due a Como, a Bergamo, a Brescia e a Padova – e una settimana a Verona. Un periodo felicissimo, per me; e, credo, anche per lui. Harding aveva una facoltà artistica vivida, sana e precisa, ma senza profondità di scienza, né molta di sentimento. L'ho visto solo una volta colpito dalla desolazione del grande atrio della Casa Foscarini; ma in generale, se le forme del soggetto erano pittoresche, non cercava altro e non analizzava con pazienza nemmeno quelle. Fin dove arrivava la sua arte e i suoi interessi, riuscivo ad essere completamente in sintonia con

lui; e piaceva a entrambi, in un modo o nell'altro, esattamente lo stesso genere di cose; cosicché non capitava mai che lui volesse andare a disegnare le paludi di Mantova quando io desideravo disegnare il Monte Monterone – era sempre possibile lavorare seduti a dodici iarde di distanza l'uno dall'altro, entrambi contenti. Non me la prendevo quando rideva perché mettevo in primo piano delle erbe selvatiche che secondo lui bastava rendere con uno zigzag, e ammiravo di cuore l'abilità e la facilità con cui fissava in un paio d'ore l'effetto, e anche l'intensità, di scene che io non avrei mai affrontato. Naturalmente, il tempo del viaggio gli era troppo prezioso dal punto di vista professionale perché potesse passarlo a studiare nelle gallerie (cosa che, del resto, quando la maniera del pittore è ormai fissata, di solito fa più male che bene). Ma aveva l'abitudine di accompagnarmi nelle mie esplorazioni per Venezia, e vedemmo insieme la Scuola di San Rocco, tutti e due per la prima volta. Il mio compagno, sebbene nient'affatto modesto riguardo alle proprie capacità, era (in parte proprio per questa ragione, visto che la sua fiducia era ben fondata) franco e schietto nella sua ammirazione dei grandi pittori; e quando, attorniato dalla galleria superiore, entrammo nella sala della Crocefis, ci sedemmo tutti e due e volgemo lo sguardo – non al quadro – ma l'uno all'altro – letteralmente senza forze, tanto da non reggerci in piedi!

Quando ce ne andammo, Harding disse che si sentiva come uno scolarotto bacchettato. Io, non essendo andato a scuola quanto lui, sentivo solo che un mondo nuovo mi si era aperto, che avevo visto quel giorno nella sua piena maestà l'Arte dell'Uomo per la prima volta; ma anche che c'era in me un dono strano e prezioso che me la faceva riconoscere, senza schiacciarmi. La coscienza di questo dono e della mia funzione di interprete si rafforzò con gli anni; e mi sostiene e credo mi giustifichi nell'accettare ora, in quest'ultimo ciclo della vita, le responsabilità che mi sono state ancora di recente offerte ad Oxford. [IV.352-354]

DA: **PRAETERITA (1885)**

Se non fosse stato per Harding, non sarei andato a Venezia quell'anno; e la prima settimana che trascorremmo lì, nessuno dei due pensò ad altro che al mercato e ai pescherecci, e agli

effetti di luce sulla città e sul mare; fino a quell'ora libera di un'infausta giornata di sole in cui ci prese il capriccio di guardare dentro la Scuola di San Rocco. Fino ad oggi, quando mi perdo nelle congetture su quello che la mia vita sarebbe potuta essere, raramente mi sono spinto a desiderare seriamente che questo *fosse accaduto*. Ma, in tutta onestà, mi sarei tenuto *fuori* quel giorno dalla Scuola di San Rocco, se avessi saputo cosa mi sarebbe accaduto dopo aver bussato a quel portone. Se il portiere non mi avesse aperto, il mio dovere (nei limiti di quello che possiamo  su cosa sia il nostro dovere) sarebbe stato di scrivere *Le Vitre di Chamonix*, invece delle *Pietre di Venezia*; e le *Leggi di Fiesole* in tutta la loro completezza, prima d'insegnare ad Oxford: ed avrei realizzato pienamente le capacità

che possedevo nel disegno del volto e della forma umana come espressione autentica della loro superiore bellezza.

Ma Tintoretto mi ha trascinato di colpo nel "mare maggiore" delle scuole di pittura che incoronarono il potere di Venezia e perirono con la sua caduta; costringendomi a studiarne la storia; e attraverso di essa, in tutto quanto ho scritto e ho tracciato riguardo alla potenza e alle virtù di una nazione. Sono felice di averlo fatto cosicché la verità possa restare; ma non era questo il mio vero lavoro; ed anche la potenza, nata dal mare, della pittura veneziana era, per me, ben oltre i limiti entro cui il mio sforzo potesse essere fruttuoso. Da quel momento svolgere la mia opera nella felicità divenne impossibile, e la misura del mio successo immediato fu irrevocabilmente ridotta. [xxxv.371-372]



BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

Manoscritti e documenti

Archivio della Scuola Grande Arciconfraternita di San Rocco, *Sedute di Cancelleria 1806-49*, 1850-1880.

Pierpont Morgan Library, Ruskin, John, *Modern Painters* II, MA 393-397; MA 394.

Opere a Stampa

ANON., *Nuovissima guida dei viaggiatori in Italia arricchita di Carte Geografiche postali, delle piante topografiche delle Città principali*, Artaria, Milano 1831.

ANON., *Hand-Book for Travellers in Northern Italy*, John Murray, London (1842) 1847.

BIRCH, DINAH, *Ruskin on Turner*, Cassell, London 1990.

BOSCHINI, MARCO, *La Carta del navigar: pitresco. Dialogo tra un Senator venetian dele tante, e un professor de Pitura, soto nome d'Ecelenza, e de Compare Comparti in 8 Venti*, Venetia: Baba, 1660.

BRUNET, ESTER, *La Bibbia secondo Tintoretto. Guida biblica e teologica dei dipinti di Jacopo Tintoretto nella Scuola Grande di San Rocco*, Marcianum Press, Venezia 2012.

BUTLIN, MARTIN, e JOLL, EVELYN, *The Paintings of J.M.W. Turner*, Yale UP, New Haven and London 1984.

CAMPION, PIERRE, *Sartre à Venise. Le séq-uestre du Tintoret*, in «Les Temps Modernes», 667: 1, 2012, pp. 12-30.

CLEGG, JEANNE, *Ruskin and Venice*, Junction Books, London 1981.

—, *John Ruskin's Correspondence with Angelo Alessandri*, in «Bulletin of the John Rylands University Library of Manchester», 60: 2, 404-33, 1978, ripubblicato in *Ruskin, Venice and Nineteenth-Century Cultural Travel*, a cura di Keith Hanley e Emma Sdegno, Cafoscarina, Venezia 2010, pp. 69-107.

CHIARI MORETTO WIEL, MARIA AGNESE, *La Scuola Grande di San Rocco e la sua chiesa*, Marsilio, Venezia 2009.

COOK, EDWARD TYAS e WEDDERBURN, ALEXANDER, a cura di, *The Works of John Ruskin*, 39 voll. George Allen, London 1903-1912.

DAMIEN, ELSA, *Ruskin vs. Murray: Battles for Tourist Guidance in Italy*, in «Nineteenth-Century Contexts», 32: 1, 2010, pp. 19-30.

—, *Il Paradiso del Tintoretto*, in «Arte veneta», XXIV (1970), pp. 103-110.

DONOGHUE, DENIS, *Ruskin, Venice, and the Fate of Beauty*, in *Ruskin e Venezia. La bellezza in declino*, a cura di Sergio Perosa, Olschky, Firenze 2001.

DE SETA, CESARE, *Venezia e Moby Dick*, Neri Pozza, Vicenza 2016.

EVANS, JOAN e WHITEHOUSE, JOHN HOWARD, *The Diaries of John Ruskin*, 2 voll., Clarendon Press, Oxford 1959.

FONTANA, GIANJACOPO, *Manuale ad uso del forestiere in Venezia*, Cecchini, Venezia 1847.

FOSSATI, GIUSEPPE LUIGI, *Notizie sopra gli architetti e i pittori che nel secolo XVI operarono nella scuola di San Rocco di Venezia corredate da inediti documenti*, Pinelli, Venezia 1812.

GAGE, JOHN, *Colour in Turner: Poetry and truth*, Studio Vista, London 1969.

GENTILI, AUGUSTO, *Personaggi e metafore nell'Annunciazione di Jacopo Tintoretto per la Scuola Grande di San Rocco*, in «Venezia Cinquecento», VI/12 (1996), pp. 235-242.

HABERT, JEAN, a cura di, *Le "Paradis" de Tintoret. Un concours pour le Palais des Doges*, Musée du Louvre Editions - 5 Continents Editions, Paris-Milano 2006.

HANLEY, KEITH e SDEGNO, EMMA, a cura di, *Ruskin, Venice and Nineteenth-Century Cultural Travel*, Cafoscarina, Venezia 2010.

—, e WALTON, JOHN K., *Constructing Cultural Tourism: John Ruskin and the*

Tourist Gaze, Channel View Publications, Bristol 2010.

ROBERT HEWISON, *John Ruskin: the Argument of the Eye*, Princeton UP, Princeton 1976.

—, *Ruskin and Venice*, Thames and Hudson, London 1978

—, *Ruskin on Venice: "The Paradise of Cities"*, Yale UP, New Haven and London 2009.

HILTON, TIM, *John Ruskin: The Early Years*, Yale UP, New Haven and London 1985.

—, *John Ruskin: The Later Years*, Yale UP, New Haven and London 2000.

HUNT, JOHN DIXON, *The Wider Sea: A Life of John Ruskin*, Viking, New York 1982.

JACOBSON, KEN e JACOBSON, JENNY, a cura di, *Carrying Off the Palaces: John Ruskin's Lost Daguerreotypes*. Bernard Quaritch, London 2015.

KEMP, WOLFGANG, *The Desire of my Eyes. A Life of John Ruskin*, HarperCollins, London 1991.

KITE, STEPHEN, *Building Ruskin's Italy. Watching Architecture*, Ashgate, Farnham 2012.

KRISCHEL, ROLAND, a cura di, *Tintoretto:*

A Star was born, catalogo della mostra (Köln, Wallraf-Richartz-Museum, 6 ottobre 2017-28 gennaio 2018), Hirmer, Munich 2017.

—, HOCHMANN, MICHEL, MAISONNEUVE, CÉCILE (coll.), *Tintoret. Naissance d'un génie*, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Luxembourg, 7 marzo-1° luglio 2018), Editions de la Réunion des musées nationaux, Paris 2018.

KUGLER, F., *Handbook of the History of Painting, Part One, The Italian Schools* a cura di Charles Eastlake, trad. Lady Eastlake, John Murray, London (1842) 1847.

LANDOW, GEORGE P., *The Aesthetic and Critical Theories of John Ruskin*, Princeton UP, Princeton 1971.

—, *Victorian Types Victorian Shadows: Biblical Typology in Victorian Literature, Art, and Thought*, Routledge & Kegan Paul, London 1980.

LAZARI, VINCENZO e SELVATICO, PIETRO, *Guida artistica e storica di Venezia e delle isole circconvicine*, Paolo Ripamonti Carpano, Venezia 1852.

LE COMPTE, JULES, *Venezia o colpo d'occhio letterario, artistico, storico poetico e pittoresco sui monumenti ... di questa città*, Cecchini, Venezia 1844.

LEPSCHY, ANNA LAURA, *Tintoretto Ob-*

served. A documentary survey of critical reactions from the 16th to the 20th century, Longo Editore, Ravenna 1983.

LEVI, DONATA, e TUCKER, PAUL, *Ruskin dadata. Il disegno tra disciplina e diletto*, Marsilio, Venezia 1997.

MAMOLI ZORZI, ROSELLA e MANTHORNE, KATHERINE, a cura di, *From Darkness to Light. Writers in Museums 1798-1898*, OpenBooks Publishers, Cambridge 2018.

MANNO, ANTONIO, *Tintoretto. La Crocifissione nella Scuola Grande di San Rocco a Venezia*, Marsilio, Venezia 2013.

MAZZUCCO, MELANIA, *Jacomo Tintoretto e i suoi figli. Storia di una famiglia veneziana*, Rizzoli, Milano 2009.

MOORBY, NICOLA, *Copies of Paintings in the Scuola Grande di San Rocco, Venice*, catalogue entries, March 2010, in *J.M.W. Turner: Sketchbooks, Drawings and Watercolours*, a cura di David Blayney Brown, Tate Research Publication, London 2012.

MOSCHINI, GIANNANTONIO, *Guida per la città di Venezia all'amico delle belle arti*, tipografi di Alvisopoli, Venezia 1815, 2 voll.

NICHOLS, TOM, *Tintoretto's Poverty*, in *New Interpretations of Venetian Renaissance Painting*, a cura di F. Ames-Lewis, Birkbeck College, London 1994, pp. 99-110.

- NEWALL, CHRISTOPHER, a cura di, *John Ruskin Artist and Observer*, Catalogo della mostra (Ottawa, National Gallery of Canada, 14 febbraio-11 maggio 2014), Paul Holberton Publishing, London 2014.
- NICHOLS, AIDAN, *All Great Art is Praise: Art and Religion in John Ruskin*, The Catholic University of America Press, Washington D.C. 2016.
- NORTHALL, JOHN, *Travels through Italy. Containing New and Curious Observations on that Country; Particularly the Grand Duchy of Tuscany; the Ecclesiastical State, Or the Dominions of the Pope; the Kingdom of Naples; the Republics of Venice and Genoa; and Other Italian States*, Hooper, London 1766.
- NICHOLS, TOM, *Tintoretto. Tradition and Identity*, Reaktion Books, London (1999) 2015.
- O' GORMAN, FRANCIS, a cura di, *John Ruskin, Praeterita*, Oxford UP, Oxford 2012
- (ed.), a cura di, *The Cambridge Companion to John Ruskin*, Cambridge UP, Cambridge 2015.
- OTTANI CAVINA, ANNA (ed.), *John Ruskin. Le pietre di Venezia*. Catalogo della mostra - Venezia, Palazzo Ducale, 10 marzo -10 giugno 2018), Marsilio, Venezia 2018.
- PALLUCCHINI, RODOLFO, ROSSI PAOLA, a cura di, *Tintoretto. Le opere sacre e profane*, Electa, Milano 1982, 2 voll.
- PAOLETTI, ERMOLAO, *Il Fiore di Venezia ossia i quadri, i monumenti, le vedute ed i costumi veneziani rappresentati in incisioni eseguite da abili artisti*, Fontana, Venezia 1837-1840, 4 vols.
- PEMBLE, JOHN, *Venice Rediscovered*, Clarendon Press, Oxford 1995.
- PENNY, NICHOLAS, *John Ruskin and Tintoretto*, in «Apollo», xcix (1974), pp. 268-73.
- PEROSA, SERGIO, *Ruskin e Venezia. La bellezza in declino*, Olschky, Firenze 2001.
- PILUTTI NAMER, MYRIAM, *Safeguarding Venice. Giacomo Boni and John Ruskin*, in *Ruskin Redux* a cura di John Dixon Hunt e Frank Matero, 6: 1, 2016, pp. 4-59.
- POSOCOCCO, FRANCO, SETTIS, SALVATORE, a cura di, *La Scuola Grande di San Rocco a Venezia. Testi*, (*Mirabilia Italiae*, 15), Franco Cosimo Panini, Modena 2008.
- QUADRI, ANTONIO, *Otto giorni a Venezia*, Andreola, Venezia 1821-1822.
- QUILL, SARAH, *Ruskin's Venice. The Stones Revisited*, Lund Humphries, London 2015; trad. it. *Ruskin a Venezia. The Stones Revisited*, Jaca Book, Milano 2018.
- RIDOLFI, CARLO, *Le meraviglie dell'arte, ovvero Le vite degli illustri pittori veneti e dello stato*, 2 voll., G.B. Sgava, Venetia 1648.
- RIO, FRANCIS-ALEXIS, *De la Poésie Chrétienne dans son principe, dans sa matière et dans ses formes*, Hachette, Paris 1836.
- ROGERS, SAMUEL, *Italy. A Poem*, John Murray, London 1823.
- ROMANELLI, GIANDOMENICO, *La luce e le tenebre. Tintoretto alla Scuola Grande di San Rocco*, Marsilio, Venezia 2011.
- ROSSI, PAOLA, e PUPPI, LIONELLO, a cura di, *Jacopo Tintoretto nel quarto centenario della morte*, il Poligrafo, Padova 1996.
- RUSKIN, JOHN, *Opere*, a cura di Giovanni Leoni, Laterza, Bari 1987.
- , *Pittori moderni*, a cura di Giovanni Leoni, 2 voll., Einaudi, Torino 1998.
- , *Le pietre di Venezia*, a cura di Attilio Brilli, Mondadori, Milano, 2000.
- , *Viaggio in Italia*, a cura di Attilio Brilli, Mondadori, Milano 2002.
- , *Lettere da Verona*, a cura di Giuseppe Sandrini, Alba Pratalia, Verona 2013.
- , “Résumé” of *Italian Art and Architecture (1845)*, a cura di Paul Tucker, Scuola Normale Superiore, Pisa 2003.
- , *Guida ai principali dipinti nell'Accademia di Belle Arti di Venezia*, a cura di Paul Tucker (trad. Emma Sdegno), Electa, Milano 2014.
- , *Le sette lampade dell'architettura*, presentazione di Roberto Di Stefano, (trad. Renzo Massimo Pivetti), Jaca Book, Milano, 2016.
- SAPIENZA, VALENTINA, *Entre Visio et Transmutation: les deux vierges évanouies dans la “Crucifixion” de Tintoret à la Scuola Grande di San Rocco (1565)*, M. Demaules (dir.), *Expérenciens oniriques*, Champion, Paris 2016, pp. 205-224.
- SARTE, JEAN-PAUL, *Le Séquestré de Venise, Situations IV*, Gallimard, Paris 1964, pp. 291-346.
- SDEGNO, EMMA, *Reading the Painting's Suggestiveness: Remarks on a Passage of Ruskin's Art Criticism*, in *The Dominion of Daedalus*, a cura di Jeanne Clegg e Paul Tucker, Brentham Press, St Albans 1994, pp. 100-114.
- , “A Very Precious Book”: *Ruskin's Exegesis of the Psalms in Rock Honeycomb and Fors Clavigera*, in *Ruskin the Educator: Essays in Honour of Dinah Birch*, a cura di Valerie Purton, Anthem Press, London 2018, pp. 83-99.
- , “Latent in Darkness”: *John Ruskin's Virtual Guide to the Academy of Fine Arts in Venice*, in *From Darkness to Light. Writers in Museums 1798-1898*, a cura di Rosella Mamoli Zorzi e Katherine Manthorne, OpenBooks Publishers, Cambridge 2018.
- SHAPIRO, HAROLD, a cura di, *Ruskin in Italy. Letters to his Parents 1845*, Clarendon Press, Oxford 1972.
- TATE, ANDREW, “Sweeter also than honey: John Ruskin and the Psalms”, in «The Yearbook of English Studies», 39: 1/2 2009, pp. 114-25.
- TUCKER, PAUL, “Right Conclusions”: *UP Unpublished Letters (1845-46) from John Ruskin to John Murray*, in «Bollentino del CIRVI», 33-34, xvii, 1-ii, 1996, pp. 105-151.
- TURNER, RICHARD, *The Vision of Landscape in Renaissance Italy*, Princeton UP, Princeton 1966.
- UNRAU, JOHN, *Looking at Architecture with Ruskin*, Thames and Hudson, London 1978.
- , *Ruskin and St Mark's*, Thames and Hudson, London 1984.
- VASARI, GIORGIO, *Le vite de' piu eccellenti pittori, scrittori ed architetti*, Giunti, Firenze 1568.
- WALTON, PAUL H., *The Drawings of John Ruskin*, The Clarendon Press, Oxford 1972.
- WARRELL, IAN, et al., *Turner and Venice*, catalogo della mostra (Londra, Tate, 9 ottobre 2003-11 gennaio 2004), Tate Britain, London 2003.
- WHEELER, MICHAEL, *Ruskin's God*, Cambridge UP, Cambridge 1999.
- WHITEHOUSE, J. HOWARD, *The Paradise of Tintoretto*, Oxford UP, London 1931.
- WILDMAN, STEPHEN, *Ruskin's Venice*, Ruskin Library Exhibition Catalogue, Lancaster 2010.
- , “For love and mere journeyman's wages”: *T.M. Rooke and his work for John Ruskin*, Guild of St George, York 2013.
- ZENKERT, ASTRID, *Tintoretto alla Scuola di San Rocco*, in Franco Posocco e Salvatore Settis, a cura di, *La Scuola Grande di San Rocco a Venezia. Testi (Mirabilia Italiae, 15)*, Franco Cosimo Panini, Modena 2008, pp. 85-159.

LISTA DELLE ILLUSTRATIONI

ABBREVIAZIONI

CMO: Chiesa della Madonna dell'Orto, Venezia
csc: Chiesa di San Cassiano, Venezia
CSGM: Chiesa di San Giorgio Maggiore, Venezia
CSGP: Chiesa di San Giovanni e Paolo, Venezia
CSM: Chiesa di San Moisè, Venezia
CSMMD: Chiesa di Santa Maria Mater Domini, Venezia
CSMZ: Chiesa di Santa Maria Zobenigo [Giglio], Venezia
CSR: Chiesa di San Rocco, Venezia
CSS: Chiesa di San Silvestro, Venezia
CST: Chiesa di San Trovaso, Venezia
PDV: Palazzo Ducale, Venezia
GAV: Gallerie dell'Accademia, Venezia
RCMS: The Ruskin Collection, Museums Sheffield
RMC: The Ruskin Museum, Coniston
RFRL: Ruskin Foundation (Ruskin Library, Lancaster University)
SGSR: Scuola Grande di San Rocco, Venezia
TATE: Tate Archives, Londra

ILLUSTRAZIONI

p. 20: George Richmond, *Ritratto di John Ruskin*, acquerello, 1843. RF 0813: RFRL
p. 25: John Ruskin, *Vele di barche da pesca*, matita, acquerello, tempera, Venezia, 1845? RF 1062: RFRL
p. 26: John Ruskin, *Ca' d'Oro*, matita, acquerello, tempera su carta grigia, settembre, 1845. RF 1590: RFRL
p. 27: John Ruskin, *Plenilunio sulla*

laguna, acquerello, tempera su carta marrone, Venezia 1849. RF 1049: RFRL
p. 28: Charles Fairfax Murray, *Studio da Tintoretto*, “Bacco e Arianna” (PDV), matita e acquerello, 1881? CONRMI989.749: RMC
p. 28: Charles Fairfax Murray, *Studio da Tintoretto*, “Mercurio e le Grazie” (PDV), matita e acquerello, 1881? CONRMI989.750: RMC
p. 30: John Ruskin, *Studio della porzione centrale della Crocifissione di Tintoretto* (SGSR), matita, gesso, inchiostro, acquerello su carta, 1845. RF 1553: RFRL
p. 32 e copertina: John Ruskin, *Studio da Tintoretto*, “Adorazione dei Magi” (SGSR), “Magi e Cherubini”, matita inchiostro su carta, 1852. RF 1009: RFRL
p. 33: John Ruskin, *Studio da Tintoretto*, “Adorazione dei Magi” (SGSR), particolare, matita, inchiostro su carta, 1845. RF 1552: RFRL
p. 34: John Ruskin, *Studio da Tintoretto*, “Adorazione dei Magi” (SGSR), matita, acquerello e tempera, 1852. RF 1551: RFRL
p. 36: John Ruskin, *Studio da Tintoretto*, “Miracolo di san Marco” (GAV), acquerello, tempera su carta color crema, 1849-1850. CONRMI989.748: RMC
p. 37: John Ruskin (att.), *Studio da Tintoretto*, “Santa Maria Egiziaca” (SGSR), acquerello su carta marrone. CONRMI989.751: RMC
p. 37: J.W.M. Turner, *Copie dei Dipinti di Tintoretto nella Scuola Grande di San Rocco, Venezia, con la Strage degli Innocenti e La Presentazione*

al Tempio (SGSR) (CMO), penna e inchiostro su carta, taccuino *La Strada per Roma*, 1819. D 13914: Tate
p. 37: J.W.M. Turner, *Copia della Crocifissione di Tintoretto* (SGSR), penna e inchiostro su carta, taccuino *La Strada per Roma*, 1819. D 13906: Tate
p. 40: E. C. Burne-Jones, *Studio da Tintoretto: Incontro della Vergine con santa Elisabetta* (SGSR), acquerello e gomma, 1862. RF 140: RFRL
p. 42: Angelo Alessandri, *Studio del “Paradiso” di Tintoretto* (PDV), “Gruppo con san Girolamo”, particolare, acquerello e tempera su carta, 1880. CGSG00170: RCMS
p. 42: Angelo Alessandri, *Studio del Paradiso di Tintoretto* (PDV), “Gruppo con san Girolamo”, particolare, acquerello e tempera su carta, 1880-1881. CGSG0017: RCMS
p. 44: Angelo Alessandri, *Studio del “Paradiso” di Tintoretto* (PDV), “San Gregorio, sant'Agostino, santa Monica e altri santi”, acquerello e tempera su carta, 1880-1881. CGSG00165: RCMS
p. 45: Angelo Alessandri, *Studio per “Davide” nel “Paradiso” di Tintoretto* (PDV), matita, acquerello e tempera, 1883. RFO09: RFRL
p. 46: Angelo Alessandri, *Studio del “Paradiso” di Tintoretto* (PDV), “Adamo ed Eva con santi”, particolare, acquerello e tempera su carta, 1883. CGSG00198: RCMS
p. 48: Angelo Alessandri, *Studio da Tintoretto*, “Santa Maria Egiziaca”

174

(SGSR), acquerello su carta, 1885. CGSG00335: RCMS
p. 48: Angelo Alessandri, *Studio da Tintoretto*, “San Sebastiano” (SGSR), acquerello su carta, 1885. CGSG00336: RCMS
p. 50: Angelo Alessandri, *Studio da Tintoretto*, “Fuga in Egitto” (SGSR), acquerello su carta, 1885. CGSG00337: RCMS
p. 51: Angelo Alessandri, *Studio da Tintoretto*, “Martirio di santo Stefano” (SGSR), acquerello e tempera su carta, 1891. CGSG00333: RCMS
p. 52: Angelo Alessandri, *Studio da Tintoretto*, “Annunciazione” (SGSR), acquerello e tempera su carta, 1889. CGSG00338: RCMS
p. 58: Jacopo Tintoretto, *Caino e Abele*, 1550-1553. GAV
p. 59: Jacopo Tintoretto, *Il miracolo dello schiavo* (o *Miracolo di san Marco*), 1548. GAV
p. 61: Jacopo Tintoretto, *Crocifissione*, 1568. CSC
p. 62: Jacopo Tintoretto, *La Resurrezione di Cristo e i santi Cassiano e Cecilia*, 1565. CSC
p. 63: Jacopo Tintoretto, *Discesa al Limbo*, 1568. CSC
p. 65: Jacopo Tintoretto, *Paradiso*, 1588-1592. PDV, Sala del Maggior Consiglio
p. 67: Jacopo Tintoretto, *Assedio di Zara*, 1582-1587. PDV, Sala dello Scrutinio
p. 68: Jacopo Tintoretto, *Trionfo di Venezia, regina del mare*, 1588-1592. PDV, Sala del Senato
p. 70: Jacopo Tintoretto, *Sant'Andrea e san Girolamo*, 1552. [PDV] GAV
p. 71: Jacopo Tintoretto, *San Luigi, san Giorgio e la principessa*, c. 1553. [PDV] GAV
p. 72: Jacopo Tintoretto, *Nozze di Bacco e Arianna*, 1578. PDV, Sala dell'Anticollégio

175

p. 75: Jacopo Tintoretto, *Raccolta della manna*, 1592-1594. CSGM
pp. 76-77: Jacopo Tintoretto, *Ultima Cena*, 1592-1594. CSGM
p. 78: Domenico Tintoretto, *Martirio di santo Stefano*, 1593-1594. CSGM
pp. 80-81: Jacopo Tintoretto, *Madonna e Bambino con i santi Sebastiano, Marco e Teodoro adorati da tre Camerlenghi (Madonna dei Camerlenghi)*, c. 1567. [CSGP] GAV
p. 85: Jacopo Tintoretto, *Ritrovamento della Vera Croce*, c. 1561. CSMMMD
pp. 86-87: Jacopo Tintoretto, *Lavanda dei piedi*, c. 1582. CSM
p. 89: Jacopo Tintoretto, *Giudizio Universale*, c. 1559-1560 CMO
p. 90: Jacopo Tintoretto, *Presentazione della Vergine al tempio*, c. 1551-1556. CMO
pp. 93-94: Jacopo Tintoretto, *Cristo risana il paralitico (Piscina probatica)*, 1559. CSR
p. 95: Jacopo Tintoretto, *San Rocco risana gli appestati*, 1549. CSR
pp. 96-97: Jacopo Tintoretto, *Cattura di san Rocco*, 1580s. CSR
pp. 96-97: Jacopo Tintoretto, *San Rocco benedice gli animali*, c. 1576. CSR
p. 100: Jacopo Tintoretto, *Annunciazione*, 1581-1584. SGSR
p. 103: Jacopo Tintoretto, *Adorazione dei Magi*, 1581-1582. SGSR
pp. 103-104: Jacopo Tintoretto, *Fuga in Egitto*, 1581-1584. SGSR
p. 105: Jacopo Tintoretto, *Strage degli Innocenti*, 1581-1584. SGSR
p. 106: Jacopo Tintoretto, *Santa Maria Maddalena (Santa Maria in lettura)*, 1581-1584. SGSR
p. 108: Jacopo Tintoretto, *Santa Maria Egiziaca (santa Maria in meditazione)*, 1581-1584. SGSR
p. 109: Jacopo Tintoretto, *Circoncisione*, 1581-1586. SGSR
p. 110: Jacopo Tintoretto, *Visitazione*,

1588. SGSR
p. 113: Jacopo Tintoretto, *Adorazione dei pastori*, 1578-1581. SGSR
p. 116: Jacopo Tintoretto, *Battesimo di Cristo*, 1578-1581. SGSR
p. 119: Jacopo Tintoretto, *Pregghiera nell'Orto*, 1578-1581. SGSR
p. 120: Jacopo Tintoretto, *Ultima Cena*, 1578-1581. SGSR
p. 123: Jacopo Tintoretto, *Ascensione*, 1578-1581. SGSR
p. 124: Jacopo Tintoretto, *Piscina Probatica*, 1578-1581. SGSR
p. 125: Jacopo Tintoretto, *Tentazione di Cristo*, 1578-1581. SGSR
p. 126: Jacopo Tintoretto, *San Sebastiano*, 1578-1581. SGSR
p. 128: Jacopo Tintoretto, *Mosè fa scaturire l'acqua dalla roccia*, 1577. SGSR
p. 130: Jacopo Tintoretto, *Erezione del serpente di bronzo*, 1576. SGSR
p. 133: Jacopo Tintoretto, *Raccolta della manna*, 1577. SGSR
p. 136: Jacopo Tintoretto, *La tentazione di Adamo ed Eva*, 1550-1553. GAV
p. 137: Jacopo Tintoretto, *Elia nutrito dall'angelo*, 1577-1578. SGSR
p. 140: Jacopo Tintoretto, *Ecce Homo*, 1566-1567. SGSR
p. 141: Jacopo Tintoretto, *Cristo davanti a Pilato*, 1566-1567. SGSR
p. 143: Jacopo Tintoretto, *Salita al Calvario*, 1566-1567. SGSR
pp. 144-145: Jacopo Tintoretto, *Crocifissione*, 1565. SGSR
pp. 149-150: Jacopo Tintoretto, *Nozze di Cana*, 1561. CSMS
p. 153: Jacopo Tintoretto, *Battesimo di Cristo*, c. 1582. CSS
p. 155: Jacopo Tintoretto, *Tentazione di sant'Antonio*, c. 1577. CST
p. 157: Jacopo Tintoretto, *Cristo con angeli e santi Giustina e Francesco di Paola*, 1581-1582. CSMZ

folioto

Opero srl, Verona

stampato da

Grafiche Veneziane srl, Venezia

per Marsilio Editori® spa in Venezia

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Le fotocopie per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da CLEARedi, Centro Licenze e Autorizzazioni per le Riproduzioni Editoriali, Corso di Porta Romana 108, 20122 Milano, autorizzazioni@clearedi.org e www.clearedi.org

EDIZIONE

10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

ANNO

2018 2019 2020 2021 2022