



MELANIA G. MAZZUCCO
JACOMO TINTORETTO
& I SUOI FIGLI

Storia di una
famiglia veneziana

NUOVA EDIZIONE CON UN INEDITO DELL'AUTRICE

Rizzoli

Melania G. Mazzucco

Jacomo Tintoretto
& i suoi figli

Storia di una famiglia veneziana

Rizzoli

Proprietà letteraria riservata
© 2015 RCS Libri S.p.A., Milano

ISBN 978-17-08346-1

Prima edizione: novembre 2009
Seconda edizione: dicembre 2009
Terza edizione: agosto 2015

Jacomo Tintoretto & i suoi figli

*Chi è vissuto una volta deve vivere per sempre.
È questo il compito dei poeti.*

Marina Cvetaeva

*L'aureola di Giuda, il sandalo di Cristo,
il violino di Apollo: Tintoretto da vicino*

Il maestro sguinzagliava i suoi alleati quando collocava un quadro in pubblico. Voleva conoscere la reazione degli spettatori. Ma anche contrastarne le critiche e i giudizi negativi, presenziando il campo, sia pure per interposta persona: allievi e collaboratori del suo studio si nascondevano tra la folla ed esprimevano approvazione a voce alta. Così racconta il suo biografo Carlo Ridolfi, e – avendo ricostruito nelle pagine del libro che vi accingete a leggere il modo in cui questi raccolse le sue informazioni – tendo a credere che l'aneddoto sia vero. Inoltre corrisponde all'idea che ho maturato della personalità di Jacomo Robusti: il quale, benché fosse eccezionalmente intelligente, creativo e consapevole della propria originalità eversiva, era anche ulcerato e vulnerabile. Qualcosa – una febbrile inquietudine, la coscienza del limite, l'alta considerazione di sé non pari a quella che gli riservavano gli intenditori – lo rendeva insicuro. La contrastava con la mobilità e la metamorfosi (camuffandosi, mimetizzandosi, fondendo in ogni opera l'opposto e l'inconciliabile), e l'aggressione: verso se stesso (sfidandosi e mettendosi continuamente alla prova, col porsi sempre nuovi ardui traguardi) e verso gli altri (provocandoli, sorprendendoli, o prevenendo le loro reazioni).

Nel 2011 la curatrice della Biennale di Venezia, Bice Curiger, ha invitato Tintoretto a esporre – unico antico maestro – tra gli artisti contemporanei del Padiglione Centrale dei Giardini. Tre suoi grandi tele (*La creazione degli animali*, *Il trafugamento del corpo di san Marco*, *L'ultima cena* di San Giorgio Maggiore) figuravano nella sala centrale, insieme ai piccioni tassidermizzati di Maurizio Cattelan.

Dopo tanti anni trascorsi inseguendo le tracce di Tintoretto nelle carte degli archivi, e i suoi quadri e i suoi disegni nei musei di tutta Europa e nei loro depositi, ho sviluppato nei suoi confronti lo stesso atteggiamento dei suoi collaboratori. Così, ho trascorso molte ore nel Padiglione della Biennale, ascoltando le voci dei visitatori, predisponendomi a spargere parole favorevoli per il grande assente. I commenti dei visitatori del XXI secolo lo avrebbero sorpreso, insieme deluso e compiaciuto. Ma non perché, come scrivevano i fratelli Goncourt, “la cosa al mondo che ascolta più sciocchezze è un quadro in un museo”. Perché rivelavano insieme la distanza che ci separa, e la vicinanza che ci affratella. Oltre gli addetti ai lavori, i critici e gli specialisti, ogni giorno davanti ai tre teleri sciamavano migliaia di persone. Molti erano giovani. In buona parte di loro il nome di Tintoretto non evocava nessun ricordo, neanche scolastico. Parecchi lo ritenevano un figurativo vivente, prima di scoprire nella didascalia che era invece defunto da secoli. I soggetti dei teleri risultavano misteriosi – perfino l’*Ultima cena* spesso non veniva identificata – accrescendo l’aura enigmatica dei quadri. I difetti che avevano irritato i suoi contemporanei – la muvolezza dello stile, la rapidità di esecuzione, la brutalità della pennellata, la decostruzione narrativa, l’instabilità tremolante e fantasmagorica delle immagini – erano diventate qualità. I teleri piacevano perché – nell’impossibilità di decifrare i soggetti – potevano essere apprezzati per ciò che erano: pittura. Un discorso unicamente visivo fatto di colore, invenzione, movimento, luce: o meglio, *illuminazioni*, come recitava il titolo della Biennale stessa. I visitatori si allontanavano sconcertati e però affascinati.

Col tempo mi sono resa conto che mi piacerebbe che *Jacomo Tintoretto & i suoi figli* lasciasse nei lettori la stessa sensazione – di intimità e di ammirato rispetto per un uomo e un artista immenso e inafferrabile. È il tentativo di illuminazione di una vita – anzi, di molte vite. Scritto alla sua maniera: annullando la prospettiva tradizionale e ogni distinzione tra generi e stili, tra margine e centro, materialità e intelletto, dettaglio ed essenziale, tempo e spazio. Frugando nell’oscurità dei secoli che ci separano, senza trascurare nulla. Lasciando talvolta cadere un fiotto di luce là dove sembrerebbe non ci sia nulla da vedere. Tintoretto, del resto, faceva altrettanto.

Quando l’*Ultima cena* di san Giorgio Maggiore è stata tirata giù del presbiterio della chiesa ed esposta nel Padiglione della Biennale all’altezza dei nostri occhi, sono diventati leggibili particolari che Tinto-

retto aveva dipinto solo per sé, o per Dio. Come la ciabatta dell'apostolo di sinistra, il tappeto cagliaro e la natura morta di pere, pesche e zucca sul tavolo di servizio, la sottomissione del cagnolino sotto la tavola, le stoviglie di peltro nella cesta. E soprattutto la placca di luce che sotto la tavola, contro ogni legge dell'ombra, carezza il piede nudo di Cristo, infilato in un sandalo infradito. Gadda notava che la "luce in Italia è madre degli alluci": essi sono gli ingredienti indispensabili di ogni pittura che aspiri a vivere. Così l'umile piede del Cristo di Tintoretto partecipa della rivelazione.

Anche i grandi teleri esposti alle Scuderie del Quirinale, nel 2012, visti finalmente da vicino hanno rivelato che la superficie pittorica è disseminata di messaggi, capricci del pennello in forma di crittogrammi giocosi o allusivi, dal significato sfuggente. Lettere e segni sparsi sui mattoncini del muro dietro il volto di Giacomo nel *Miracolo dello schiavo* (fra cui la C, la R e una croce), o la A ricamata come un arabesco sulla porta del capanno dietro la *Maria in lettura* della Scuola di san Rocco. Un dettaglio sorprendente anche nell'*Ultima cena* di san Trovaso: sulle teste di tutti i dodici apostoli seduti attorno alla tavola risplende l'aureola. Dunque anche su quella di Giuda. Che alcuni studiosi, proprio per la presunta assenza dell'aureola, avevano voluto identificare, in chiave di polemica antiluterana, nell'apostolo che allunga la mano verso la bottiglia. Ma l'aureola dorata, dipinta in punta di pennello, smentisce questa lettura. Qualunque cosa volesse dire con ciò Tintoretto – che il tradimento è necessario alla storia della salvezza, che il male è il complemento del bene, che niente distingue la corruzione dall'innocenza – sapeva anche che, una volta appeso il telero sull'altissima parete, nel presbiterio della chiesa, l'aureola di Giuda – chiunque fosse – sarebbe diventata invisibile. Eppure quel sottile, diafano strato di pittura sta lì, ed è nostro compito ritrovarlo.

L'impresa di ricostruire la vita di un essere umano è per sua stessa natura destinata a una conclusione provvisoria. Non è un limite, come non lo è la tecnica del non-finito quando i pittori se ne servono nei loro quadri: non è possibile dipingere ogni particolare con la stessa accuratezza, non si può rifinire ogni contorno, ogni figura. Qualcosa deve restare abbozzato, accennato, suggerito – lasciando che lo sguardo di chi osserva lo completi da sé.

Perciò non ho mai ritenuto concluso il mio lavoro con la prima edizione di questo volume (novembre 2009). Ho continuato la paziente

collazione delle tracce, degli indizi, anche minimi, ricucendo invisibili fili spezzati e scoprendone di nuovi. Proprio come i quadri durante le esposizioni, gli archivi mi hanno rivelato ulteriori dettagli. Ho inserito alcune nuove informazioni in questa ristampa. Ma nello stesso tempo è accaduto anche il contrario. È stato Tintoretto stesso a venirmi incontro, in luoghi inaspettati, dove non lo cercavo. Mi sono imbattuta in opere a lui attribuite, di cui si era persa memoria, e che non figurano in nessun catalogo. Fra queste, un *Ritratto di cavaliere* al museo di Bellas Artes dell'Havana – che ho schedato tra i miei appunti come “mariettevole”, cioè fra quei ritratti un po' generici di scuola tintoretiana che non sono di mano di Jacomo e non sembrano del figlio Domenico, e che perciò sono stati prodotti dai collaboratori dello studio, e forse dalla figlia Marietta. Rappresenta un cavaliere con gli occhi chiari, l'abito a nappe rosse che spicca sullo sfondo neutro. L'insolita elsa della sua spada ha la forma di una statua femminile. Il ritratto è arrivato al museo dopo le requisizioni alle ricche famiglie havanesi espatriate dopo la Rivoluzione: è presumibile che fosse stato acquistato sul mercato spagnolo, dove circolavano molti pseudo-Tintoretto e anche molti presunti Marietta Tintoretto.

Oppure *Apollo e Pan*, esposto a Yerevan, nella Galleria Nazionale di Armenia, dove è giunto come regalo dell'Unione Sovietica dai depositi dell'Hermitage. Il soggetto deriva dalle *Metamorfosi* di Ovidio, come i soffitti per Vettor Pisani (1542) e per Pietro Aretino (1545): potrebbe essere stato dipinto nello stesso periodo. Gli anni Quaranta sono infatti il momento in cui il libro di Ovidio conosce a Venezia la maggior fortuna editoriale: ne circola una quantità impressionante di copie e ristampe, sia in latino sia in lingua volgare. Il grande formato del quadro (92x202 cm) e l'elevato numero delle figure (almeno quindici, più altre appena percepibili) fanno supporre una committenza aristocratica di qualche rilievo.

La scena rappresenta il momento in cui la musica divina suonata dal dio Apollo mortifica la musica selvaggia già suonata dal dio Pan. Il sacro monte Tmolos sentenzierà infatti la superiorità di Apollo; solo Re Mida (che Tintoretto dipinge come un vecchio barbuto in scettico ascolto) troverà il verdetto ingiusto: meritandosi per la sua “sordità” la punizione delle orecchie di asino. Il concerto di Apollo costituisce il punto focale del quadro, e Tintoretto lo pone – abbastanza convenzionalmente – al centro dell'immagine: in seguito romperà la regola, disarticolando lo spazio e costruendo macchine sceniche più complesse.

Ma la contesa avviene alla presenza di una piccola folla. In primo piano, alle due estremità della tela in pose vagamente manieriste, ascoltano il concerto giovani e ninfe graziosamente svestite, una col sesso velato da un pudico nastro blu. Come i maestri Giorgione, Bellini e Tiziano gli avevano insegnato, Tintoretto adagia la nuda su un manto rosso, che fa risaltare il biancore della carne. Ma la gamba è decisamente goffa e malriuscita. Forse Tintoretto ne affidò l'esecuzione a un collaboratore. Se non fu mai a suo agio con l'anatomia femminile, in molte opere avrebbe dimostrato di saper dipingere la bellezza delle donne.

Con l'eccezione di Mida, i personaggi del quadro sono tutti giovani – come il pittore e, forse, il committente. Altri giovani agghindati con eleganza si accalcano infatti alle spalle di Pan e Mida. Dèi, mortali e ninfe sono immersi nella natura. Il paesaggio è verde, alberato e armonioso. In secondo piano, nel bosco alcuni ectoplasmi di uomini sono a caccia in uno stagno, mentre della città, azzurrognola nella distanza, si intravede solo una silhouette di mura e castelli. La luce crepuscolare del tramonto riverbera dietro il monte Tmolos, facendone risaltare il contorno. Il modo in cui Tintoretto (che peraltro aveva fama di suonare benissimo svariati strumenti musicali) rappresentava i concerti e sapeva evocare la magia silenziosa della musica dipinta piacque: nell'ambito della pittura profana è il soggetto che gli avrebbero commissionato più spesso. Circolano infatti vari quadri con lo stesso tema (alcune contese tra Apollo e Marsia, un'altra *Contesa di Apollo e Pan*, sorta di abbozzo grezzo ed espressionista, figura alla Lowe Art Gallery dell'Università di Miami). Tintoretto mise a punto lo schema definitivo con il *Concerto delle Nove Muse* dipinto per i Gonzaga di Mantova nei tardi anni Settanta: dopodiché i concerti li avrebbe affidati allo studio e, probabilmente, a Marietta, l'altra musicista di famiglia.

Alcuni dettagli che Tintoretto inserisce nel quadro di Yerevan farebbero pensare che il suo committente conoscesse il testo originale latino: il mantello di Apollo “impregnato di porpora di Tiro, che spazza la terra”, il “pollice esperto” di Apollo che pizzica le corde dello strumento, il “ripido pendio” dello Tmolos, coi due versanti che digradano dolcemente. Però rispetto alla fonte scritta il giovane pittore sa già prendersi la libertà che sarà sempre sua prerogativa: lo strumento suonato dal dio non è una cetra, ma un violino. La zampogna di Pan non appare: dovette sembrargli inutile. Il suo Apollo non è un dio coronato di lauro, ma un angelo, un efebo adolescente col