

Tintoretto fra i Dottori

Formazione e intenzioni del giovane maestro¹

L'analisi grafica e metrica delle opere del giovane Tintoretto, per rielaborare l'integrità formale e l'evoluzione creativa di ogni tela è primordiale per l'aspetto ancora diffuso del *oeuvre* precoce. Ci interessa la fin oggi meno discussa intelligenza e strategia del Giovane, lasciando troppi vuoti o incertezze nell'attribuzione e datazione di certi complessi creativi.

Più di *septuaginta doctores* hanno tramandato il "Tintorello" di aver misurato *cinque piè* di altezza, ma pochi gli hanno accordato la corona del *pictor doctus*². Cum grano cumini del Calmo cercheremo di provare che già il giovane Jacomo meritava davvero non solo il dottorato del "giudizio" creativo (negatogli dal Vasari), ma anche del "cervello terribile". Occupiamoci del suo modo di concepire le sue tele precoci:³

Salta all'occhio la sua preferenza di **centralità** prospettica e scenografica ricavata dagli insegnamenti del Serlio. La tela *Gesù fra i dottori* di Milano (**Tavola I**) rispetta una centralità assoluta, malgrado le colonne tozze, l'errore di calcolo commesso nel distanziarle⁴, dalle "cantorie Marciane" sui lati del trono elevato lievemente ineguali, una gamba maldestramente protuberante (evocando i goffi sottinsù di Modena), una fuga prospettica troppo vorticosa di teste barbute e infine l'esagerata battaglia di libri sacri. I precedenti dell'affollato auditorio ebreo possono considerarsi come ispirazione scenografica da un Bonifacio de'Pitati (Pitti 1523), da Mazzolino (Berlino 1524), Giulio Campi ecc., infine Paris Bordone (Boston 1530-40). Anche loro mettono l'accento sui volumi aperti evocando una leggibilità finta.

L'intrapreso approfondimento dello spazio, lo studio dei rapporti visivi e spaziali fra Gesù e i genitori rimanda agli stessi precursori. Solo Jacomo mette in primo piano l'alta ed impressionante statura della madre che dirige lo spettatore sul figlio in emozione. Lungo il suo asse di vista si scoprono i protagonisti dell'insegnamento virtuale del pittore (Michelangelo e Tiziano, motto o impresa "wittemberghiano" attributogli). L'introduzione di ritratti significativi e il presunto autoritratto sono innovazioni tutt'altro che secondarie e rivelano un programma specifico di auto-inscenamento che finirà clamorosamente con il *Miracolo dello schiavo*.

Anche la sottovalutata *Susanna Brass*, (**Tavola II**) leggermente amputata sui lati, riprende la centralità scenografica del Serlio e preannuncia la *Susanna di Vienna* in molti dettagli iconografici. L'idea di nascondere i vecchioni scoperti solamente dalla vista virtuale della casta protagonista, preannuncia il raffinato gioco con lo specchietto a Vienna, e culmina nel gioco di due riflessioni opposte nello spettacolo teatrale di *Venere Marte e Volcano* di Monaco.

La centralità caratterizza la primissima *Presentazione al Tempio* ai Carmini e recupera come analogia la piccola, già centralissima, *Presentazione al Tempio* di Verona dove introduce in più per la prima volta il suo tipico "**umbilicocentrismo**", dove simbolo significativo e disegno compositivo fanno un'entità inscindibile.

Da ripensare anche come primizia l'aulica *Eco e Narciso*, (**Tavola III**) della Galleria Colonna di Roma, alludendo alla *scena satirica* centripetale del Serlio⁵. Jacomo sviluppa qui il suo sensorio **audiovisivo** (analogon del motivo dello specchio e dell'ombra platonica!) nella prima apparenza del motivo del

¹ saggio raccorciato su base del testo: *Tintoretto und Hieronymus* nel sito internet erasmusweddig.jimdo.com (rubrica *Tintoretto*) accanto il pdf con la totalità delle immagini.

² Cinque piè misurano 173,75 cm a Venezia nel 500 (calibro dell'Arsenale) e mi pare una misura non così piccola per un gigante della pittura. Se l'abbia misurato invece un *Toscano* come l'Aretino (con la pistolese mitica del scherzoso Robusti) allora arrivava solo a una rispettabile piccolezza di un metro 46. Con un lavoratore Veneziano di *seta* con i 160cm siamo forse più vicina alla realtà metrica del pittore.

³ v.E.W. *The works of T. Sewn, Designed, Patched an Cut, the uncertainty of canvas measurements in: J.T. Actas del congreso Madrid 2009, p.151-164.*

⁴ anche nell'*Adultera Chigi* a Roma gli occorrono lievi errori di composizione *serliana* del porticato infine abbandonato.

⁵ Parigi 1545; ma un accesso personale di Jacomo ai disegni del ammirato architetto verosimilmente anteriore è da considerare.

udito: l'eco della rovinosa *conca* antiquaria centralizzata funge come tromba acustica⁶. La sensibilità del Tintoretto per la musica e onnipresente⁷ e darà fin al "Saulo" di Washington la sua dinamica tuonante.

Il motivo dei libri grottescamente fuori dimensione della *Disputà* di Milano, rivela un interesse intellettuale che si approfondirà nelle *Assunte* di Bamberga e dei Gesuiti nelle quali cita la sua bibbia in Volgare personale del 1538 e carica la prima di significati autobiografici.

La *Disputà* di Jacomo si trova a mezza strada fra i concetti di un Jacopo Bassano del 1530 (Oxford) e di Paolo Veronese nel 1561 (Madrid), dove i libri di ambedue sono di una importanza inferiore.⁸ L'intellettualità di Gesù e ricavata dal sapere biblico come Jacomo scaverà i suoi motivi sempre nelle fonti delle scritture (fra classici volgarizzati, un Jacopo da Voragine e l'Aretino) studiate alla lettera.

I Girolami Dottori:

concentriamoci ora sul sommo dei dottori della chiesa, il più amato santo nella città libraria di Venezia dopo San Marco, *atleta della fede*, anacoreta e cardinale, collezionista fervido di libri e patrono dei traduttori, per vedere se Jacomo s'identifica psicologicamente anche con lui, dopo Ercole, Volcano, Mose, e altri protagonisti della Bibbia e l'antichità – persino a nominare Gierolima una delle sue figlie.. Il primo esempio rivela un errore secolare d'identificazione: il *Voto procuratorio* di Girolamo Marcello del 1537, malgrado la sua centralità *parlante*, rappresenta invece San Marco e *non* Girolamo patronimico. Il formato ovale evoca la centralità della composizione e la scritta cita il voto del Marcello al patrono di Venezia nel momento dell' investitura.

Due lustri di seguito appare nella *Pala* della Cattedrale di Korçula (1547, di restauro recente con la sua cornice originale) un San Bartolomeo fra i Santi Marco e Girolamo evocando con la sua centralità sacrale e cromatica un bizantinismo acuto, tipico degli anni precoci. Elemento di curiosità sono i *due* leoni "scudieri" ai piedi dei loro padroni.

Saltiamo momentaneamente i protagonisti del Magistrato del Sale del 1551/53 per tornarci più oltre.

I **mimetismo** di Jacomo (dimostrato nell'*Assunta* molto veronesiana dei Gesuiti)⁹ ci offre un Girolamo con Alvise e Andrea per il Palazzo dei Camerlenghi (1555-56, Accademia) nei modi del ormai defunto Bonifacio (+1553) come strategia d'intraprendente per garantirsi la continuità del incarico di "pittore d'ufficio". Quasi come scherzo economico-pittorico fa parteggiare Girolamo sia il pastorale che il libro con Alvise.

Un'altra curiosità simile presenterà nel *Giudizio* tenuto del ca.1562 (ma da anticipare di un lustro) nella Madonna dell'Orto, nel dettaglio dei committenti elevati agli onori del Paradiso Grimani (o piuttosto Contarini): un San Sebastiano come lettore pirata nel libro rovesciato di Girolamo!

Nel Soffitto dell'Atrio Quadrato del 1565 Girolamo e il Doge sono attori di una bi-assialità spaziale raffinata e la *Vulgata* aperta serve per un contatto visivo fra doge e Giustizia.

Il Girolamo di Vienna del 1571/72 è un trasferimento invertito dal modello e disegno del filosofo *Platone* o *Diogene* della Biblioteca Sansoviniana. *Vulgata* e *Bibbia ebraica* sono appena identificabili, ma l'interesse diminuisce con l'operazione tecnica del trasferimento del cartone; un collaboratore sembra integrarsi oramai alla produzione della bottega...

Nell'Ateneo Veneto, sull'altare della Scuola di Santa Maria della Consolazione o di San Gerolamo il Santo infine prende intorno a 1575 un nuovissimo aspetto: il teoretico religioso nella sua nudità di asceta davanti alla capanna rovinosa di Betlemme, accucciato da un enorme leone, subisce una *Visione dell'Assunta* portata da quattro angeli come rappresentante della verginità celeste . Al tramonto onirico appare la *stella maris*. Preso da emozione il santo fa cadere capovolto la sua pesante *Vulgata* (con caratteri oggi illeggibili) sulla quale Agostino Carracci incise il suo "impresum" nella magnifica riproduzione a bulino del 1588.

⁶ Ricordiamo le occupazioni teatrali del giovane Jacomo riferiti dai contemporanei.

⁷ v. E.W. *Tintoretto und die Musik* 1984 in: *artibus et historiae* 10, p.67-119.

⁸ La semplicistica *Disputà* privata pubblicata da R. Pallucchini nel 1982,I; tavola XVII cat.196 è contraria a ogni elemento compositivo e significativo per le caratteristiche tintoretiane.

⁹ v.E.W. *Zur Ikonographie der Bamberger "Assunta" von Jacopo Tintoretto*; 1986 *Arbeitsbericht* 42 d. Bayerischen Landesamtes f. Denkmalpflege, S. 61-112.

La banalizzazione della bottega divulga altri Girolami di minor importanza (ad eccezione della predella di Domenico nello stesso Ateneo Veneto): a Pordenone, St.Germain ecc., modelli convenzionali *rubati* a Bellini, Tiziano, Bassano e Veronese...

Ma torniamo ai protagonisti delle due pale rivoluzionarie (Tavola IV) del Magistrato del Sale (1550a) *Santi Giorgio, Luigi e la Principessa a cavallo del drago domato dalla sua cintura*¹⁰. Il motivo dello specchiarsi della donna nell'armatura del cavaliere rimanda al discusso paragone fra pittura e scultura su modello del San Giorgio di Giorgione; e preannuncia lo scherzo dello scudo riflettente come traditore di Marte a Monaco e le *Susanne Brass* e Vienna precedentemente citate.

b) *Santi Andrea e Girolamo* separati dalla monumentale croce latina (!)¹¹ del primo servendo al secondo come croce contemplativa; saggia interconnessione pittorico-economica dei due santi.

Ambedue le tele sono un unisono di geometria ed assialità, in questo caso identiche, di un utilizzo astuto delle cuciture nascoste nella composizione stessa, e di una presentazione ditticale o piuttosto trittrice (una tela mediale fu di Bonifacio): zoccolo, altezza degli umbilici, illuminazione scenica, ritmo figurale controbilanciato ovvero rispecchiato ecc.

Girolamo è circondato dai suoi simboli elucidativi (cappello cardinalizio, Leone e la frusta); ma le piante (Tavola V) alludono in più al Pliniano *vitis olea ficus* della *Historia Naturale* e all'*Hedera fama doctorum* di Alciato (*Emblemata* 1546). Le prime, sono ancora oggi rappresentate al Foro Romano come ricordo alle piante essenziali della Romanità.

L'elemento narrativo della Principessa¹² nel primo è qui scambiato con il pulpito rustico su cui poggia un volume aperto dal quale il Santo eremita riceve l'ispirazione per la sua traduzione latina della Bibbia. Si tratta di un *Tenach* ebreo pubblicato come il Talmud a Venezia da Editori come Soncino e Bomberg. Ricordiamoci che il 21 Ottobre 1553 i Talmud e altre stampe ebrae vennero pubblicamente bruciate in Piazza San Marco perché considerate eretiche. Le Officine di Venezia come Bragadin, Giustiniani andavano in rovina e bancarotta, salvo Bomberg che aveva un privilegio di Papa Leone X! Le caratteristiche di stampa ebraica e specialmente dei volumi di Bomberg sono ben visibili dal libro copiato dal Tintoretto. La disposizione grafica dei testi e commentatori, intorno a un asse centrale di ogni pagina, fu imitato in seguito anche da Autori cristiani per commenti biblici, ma qui siamo in presenza di un volume ebraico quale così commemora Girolamo come Santo dei traduttori. Visto il rischio di un naturalismo pittorico all'estremo già dimostrato nell'*Assunta* di Bamberga con la copia scrupolosa della bibbia di Sante Marmochino del 1538 – proibita dall'*Index librorum* nel 1545 - dobbiamo domandarci davvero, quali intenzioni motivavano il pittore: sincerità creativa o minuziosità di un credente incorrumpibile, autodeterminazione o consapevolezza del proprio valore o ironia?

L'enigmatico concetto Molin

Lasciamo i Girolami protagonisti per occuparci infine dell'opera del Tintoretto giovane più in vista e discussa, anche in questa sede: *La Sacra Conversazione Molin* del "1540".¹³ (Tavola VI)

Ridisegnata, presenta la proporzione classica 5x7 (o rettangolo aureo), ai bordi manca solo una striscia a sinistra e pochi mm tutt'intorno. Le spartizioni al quadrato A e B¹⁴ coincidono con la rete su piedi veneziani, il centro assoluto si trova nell'ombelico del Bambino (spostato per prospettiva

¹⁰ seguendo la *Legenda Aurea* del Voragine tradotta dal Manerbio (23. Aprile Ed. Ven 1503 carta 70r: "La qualchosa havendo lei facta" (gettata la cintura sua attorno al collo) "sequitandola el dracone come se fusse uno agnello mansueto"). La cavalcata - ammirata stupito dallo stallone e del Giorgio stesso - è invenzione spiritosa del pittore per l'economia spaziale.

¹¹ Forma e grandezza rimanda all'apoteosi del *misterio della croce* pronunciata enfaticamente da Andrea nella sua vita nel *leggendario* del Voragine (30. Nov. Ed. Ven. 1503 carta 5v.: "Et etiam subiunse Andrea quanto fusse grande el mysterio della croce...").

¹² v. Marsel Grosso, "*A cavallo del Serpente*", *Intorno alle prime tele di Tintoretto ai Camerlenghi*, in: Studi di Memofonte 10/2003 pagg.89-105.

¹³ L'identificazione dei famigliari Molin nella tela è stata proposta da Paola Rossi. Mi occupo solamente di elementi strutturali e iconografici.

¹⁴ uno dei mezzi tecnici come *sezione aurea* o divisioni per dimezzamento per concepire spazi e figurazioni.

corporale di pochi mm verso basso) infine un cerchio, ma anche un ovale circoscrivono perfettamente tutti personaggi. Da considerare seriamente il perché del San Francesco trasferito a misure identiche (da cartone riutilizzato?) dalla tela di Bonifacio de' Pitati (San Francisco). Come mai un "jacobus" osa introdurre alla sua composizione movimentata e sculturale, con citazione della corposa *Madonna del silenzio* (ovvero la Medicea) di Michelangelo e la postura di certi *Profeti* della Sistina se non del *Isaia* di Raffaello, la piuttosto piatta e stanca siluetta del San Francesco di Bonifacio? Omaggio o critica? Scherzo o provocazione? Significato di un'*imago post mortem* familiare o meditazione sull'autobiografia pittorica dell'artista?

La Madonna a gamba accavallata come citazione delle grafiche di Michelangelo, Bonasone e Marcello Venusti, bilancia il suo Bambino senza nessun rapporto intimo né supporto bracciale; vuole significare uno staccamento psicologico dal bambino (rinato) col destino della divinità? O in lettura agiografica del NT "donna che t'importa che faccio! Che cosa ho da fare con te!?" (Nozze di Cana, Giovanni 2,3: "Quid mihi, & tibi est mulier? nondum venit hora mea"). Il messaggio è sicuramente frutto di lettura ed esposizione religiosa del pittore in quanto, si trova questa abitudine in quasi tutte le sue tele di importanza agiografica.

Si osserva peraltro: i nimbi, di forma rotonda e ovale non sono di differenziazione prospettica, ma sottolineano con frontalità solo Maria e "Giuseppe"; il Giovannino eccelle invece con una corona di mirti (i mirti: in Isaia 41,19 & 35,13 "respingono il deserto") un simbolo di verginità nuziale e del battesimo a Pasqua (vale un presentimento opposto alla corona di spine di Gesù)?- infine "l'ombelicocentrismo" assoluto esprime di più del concetto puramente pittorico e geometrico. Gesù benedice espressamente S. Francesco, la Santa Caterina si appoggia paganamente sul albero di una manovella o un manubrio appartenente piuttosto al martirio di Sant'Erasmo. Inoltre la ruota, ha poco a fare con la ruota di patibolo della Santa, è lo stemma della famiglia nobile dei Molin forse imprenditori di Molini? ¹⁵(cartiera, maglio, ferriera, si vede la stampa dell'enciclopedia Diderot), è ruota ad acqua tipica per mulini dei correnti fluviali dell'entroterra o di meccanismi di marea in uso solo nella laguna?. A sinistra si erige una siepe di *rosa candida* di un *hortus conclusus* (come nelle *Susanne*) davanti ad un significativo *albero di vita* con rami secchi e floridi. Il profetico viandante di sinistra è scalzo e appoggia il piede su una pietra di selciato (da lapidazione come Jacobus Minor, fratello del Salvatore?). La Madonna porta un vastissimo *manto della misericordia* e la *firma* "jacobus", rara e antiquaria (p.e. del procuratore *Lodovico* Priuli del 1571 e diversi altri personaggi del medioevo), è ancora enigmatica ed aspetta spiegazioni più che superficiali¹⁶.

La sorpresa formale è data dalla posizione del Bambin Gesù staccato dal grembo della madre L'ipotesi (Tavola VII) s'impone che l'*homo ad circulum* di Vitruvio o l'*Umbilicus corporis centrum* di Leonardo del 1497 (Edizioni Giovanni da Tridino 1511, Cesariano 1521, Agrippa 1533 ed altri) abbia ispirato il pittore nel ruotare Gesù di 90 gradi e farci dimostrazione della sua centralità spirituale.

Facit: la posa del bambino in forma di *homo vitruvianus*, come essere umano e divino (Homoiousia), è volutamente perfetto ed eccezionale; l'opposizione geometrica esatta (al quadrato) del manubrio/ruota di molino e del piccolo Battista con Croce e agnello è preponderante. I contatti visuali dei diversi protagonisti sono ancora da individuare ed analizzare. L'insolita "firma" di Jacomo non convince. La data del "1540" significa più di un'annotazione di finitura della tela oramai rarissimo per il Nostro. L'implicazione familiare di un Francesco monaco, benedetto espressamente dal Bambino rimane da spiegare. Stiamo davanti a una quadratura di un circolo sociale e familiare?

Spero che l'elevazione di Jacomo Tintoretto giovane a dignità dottorale in scienze artistiche, teologiche ed arcane sia messa timidamente in opera-

¹⁵ La stessa ruota in rovina è inscenata di mezzo alla tela della *Madonna con Santi* di Lione, Musée des Beaux Arts trasformato posteriormente in *Nozze mistiche di S.Caterina*.v. Robert Echols in: Bulletin des Musées et Monuments Lyonnais 1994,3, p.3-15.

¹⁶ La firma "**JACHO**(bus)TINC(tor) F(ecit)", un latino volgare a Venezia veniva adoperato dal Tintoretto nel *Miracolo dello Schiavo* del 1547/48 solo per essere trasformato in "**JACOMO** TENTOR F", identico alla firma delle *Nozze di Cana* alla Salute del 1561 (Il Ritratto del Sansovino nel 1566 contiene la scritta *fiorentinizzante* "IACHOPO TATTI SANSOVINO"). Da queste considerazioni risulta, che il Nostro si chiamava preferibilmente Jacomo e casualmente Tentor (forse col doppio senso non solo del Tintore ma del Tentore (da tentare), quello che osa...).

