

Jacomo Tintoretto



Tempo dopo, ormai lontana da Venezia, lessi l'acida biografia che nel 1568 gli aveva dedicato l'aretino Giorgio Vasari, mentre Tintoretto era all'apice della sua maturità creativa, e la biografia elogiativa che nel 1642, quasi cinquant'anni dopo la sua morte, gli aveva dedicato il veneto Carlo Ridolfi. Scoprii che Tintoretto – nonostante l'inquietudine che lo divora e che incendia tutti i suoi dipinti – poteva essere considerato un artista felice. A differenza di Raffaello e Caravaggio, e come Michelangelo e Tiziano, aveva vissuto fino alla vecchiaia, e dipinto fino all'ultimo giorno. Nonostante un esordio difficile, quasi catastrofico, e l'ostilità sprezzante dei critici che lo avrebbe accompagnato fino alla morte, e anche oltre, era riuscito ad affermarsi. Dopo una oscura gavetta come pittore di cassoni (che lo aveva svalutato agli occhi di colleghi, committenti e critici e però impraticchito del mestiere), dopo una produzione giovanile manierista e citazionista che lasciava appena intravedere l'originalità del suo autore, intorno ai 30 anni, col folgorante telero del *Miracolo dello schiavo* – che esibiva un talento straripante e perfino eccessivo – aveva acchiappato il successo. Il successo fu il suo drago, il suo demone o il suo destino. Come l'eroe mitologico Ercole, con cui si identificava e la cui statua-totem incastonò sulla facciata della sua casa, dove si trova ancora, al termine di inenarrabili fatiche lo aveva inchiodato con la lancia. Non se l'era più lasciato sfuggire. Al contrario, lo aveva caparbiamente trattenuto, e combattuto fino alla fine. Ricorrendo a ogni mezzo possibile – la concorrenza sleale, la minaccia fisica, il dumping, la contraffazione (per assicurarsi un incarico aveva dipinto alla maniera di altri pittori più graditi ai suoi committenti).

Lavorava con una rapidità che stupiva, affascinava e irritava i suoi contemporanei. Non disegnava mai – o quasi mai – la complessa macchina scenica che aveva in mente. Disegnava i singoli corpi. Un personaggio alla volta, sulla carta azzurra, con il carboncino. Non era interessato tanto all'anatomia, come un medico, quanto al *gesto* (e al suo effetto sul pubblico), come un regista e un attore. Perché una delle prime regole che gli avevano insegnato, o che aveva subito imparato da sé, è che la pittura deve “muovere” – dunque emozionare, turbare, coinvolgere. Poi, quando aveva trovato il gesto, trasferiva il personaggio sulla tela. Sulla quale per lo più si era limitato a tracciare il disegno della scenografia e qualche abbozzo frettoloso delle figure, che dipingeva direttamente col pennello, passandoci sopra più volte. Non “trascriveva” la pittura copiandola dalla natura o dall'arte, ma la “scriveva” come da un'immagine della mente, intravista in sogno, trovandola nel



suo farsi – e solo nel farla la vedeva. Dandosi la possibilità di cambiare, “pentimento” dopo pentimento – pennellata su pennellata.

Presto aveva scoperto quella che ai suoi giorni veniva chiamata “maniera”: cioè, come spiegava Ludovico Dolce, “cattiva pratica, ove si veggono forma e volti quasi sempre simili”. Nelle mani di qualunque altro pittore la “maniera” poteva diventare una scorciatoia artigianale per dipingere in fretta e in serie. Anche a Tintoretto servì per lo stesso scopo – dipingere il maggior numero possibile di opere nel minor tempo. Ma nelle sue mani divenne qualcosa di più di un geniale sistema produttivo: un modo di vedere il mondo e di rappresentarlo. Alla base del sistema c'era un'idea semplice quanto inquietante: in una storia ciò che caratterizza gli individui dipinti – come forse quelli in carne ed ossa – non è il volto o la cosiddetta anima, ma il *corpo*. Il modo in cui un corpo si muove, si tende, si contorce, si relaziona con gli altri, parla ed esprime una verità universale – il resto è ripetizione, espressione di un ruolo prefissato, e perciò in fondo insignificante.

Così, come un autore epico, un drammaturgo o un impresario teatrale, Tintoretto aveva creato una serie di tipi intercambiabili, che poteva combinare all'infinito nel teatro delle sue tele. Forse, come racconta Carlo Ridolfi, si trattava davvero di marionette di cera, di cartapesta o di gesso – che spostava, muoveva e illuminava in un piccolo teatro fatto di assi di legno, costruito nello spazio reale del suo studio, per poi disporle nello spazio bidimensionale dei quadri. Il che conferirebbe qualcosa di infantile e giocoso alla sua arte altrimenti drammatica. Le marionette (i tipi) erano la Femmina (buona per le peccatrici Susanna, Leda, Venere, l'Adultera, la Regina di Saba), la Donna (buona per Maria, le vergini e le sante), il Vecchio (buono per i santi, i filosofi, Dio), l'Ancella (serva, testimone), il Giovane (Cristo, il martire), l'Angelo (buono anche per il Santo in azione), il Morto, e via dicendo. Il Grande Burattinaio maneggiava con libertà i personaggi, creati una volta per sempre, e tutto ciò di cui aveva bisogno era l'invenzione, l'*idea* della scena. Il modo in cui i corpi (individuali) di queste figure (eterne) si collocavano nello spazio e reagivano fra loro. Una volta trovata l'*idea*, il quadro – con prodigiosa rapidità e naturalezza – sembrava quasi dipingersi da sé.

La fissità dei tipi nella varietà delle situazioni rendeva i suoi lavori insieme inconfondibili, atemporali (lo stesso personaggio ritorna invariato da un quadro all'altro a distanza di trent'anni), e riproducibili. Dai suoi allievi come da chiunque della sua pittura avesse carpito il segreto. Così in effetti accadde, tant'è che circolano per il mondo centinaia di Tintoretto che il maestro non solo non dipinse, ma nemmeno immaginò – e che sono opera di imitatori, una vera folla, attivi a lungo anche dopo la sua scomparsa. Ma Tintoretto prevenne la contraffazione e l'imitazione facendo continuamente la copia originale di se stesso.

La sua è un'arte “povera”: benché fosse un virtuoso del pennello e sapesse anche lui riprodurre i bagliori metallici delle armature e i riflessi della luce sulle stoffe, non lo interessano i velluti, i panneggi dei vestiti. E in fondo nemmeno i colori. Del resto si vanta di comprarli nei negozi di Rialto, dove qualunque imbrattatele può trovarli, perché l'arte non è nella materia ma nella mente e nella mano del pittore. Si limita a legarli con l'olio di lino e li utilizza fino all'ultimo granello, raschiando la tavolozza fino al cuore del legno, sciogliendo i residui sul fuoco e riciclandoli finché non resta nulla. Anche il sole limpido nei cieli blu tanto frequenti nella pittura veneziana deve sembrargli melenso. Quando potrà permetterselo, sceglierà uno studio senza la finestra. Tintoretto preferisce le ombre. La luce della tempesta, del crepuscolo, della notte. Nei suoi quadri ci sono ombre

di ogni tipo – lunghe, sottili, quasi trasparenti, spesse, dense, crostose, angoscianti. L'ombra di una fiaccola, di una mano, di un palazzo, di una nuvola, di un corpo. Quando non deve rivaleggiare con gli squillanti colori di Tiziano o Paolo Veronese, le sue tinte sono smorzate, opache, quasi monocrome. A volte inserisce un personaggio vestito di rosso sgargiante o di blu oltremare in un quadro buio: quella presenza è un lampo, una fiamma. Diventa onirica come un'epifania di salvezza o dannazione. I colori di Tintoretto non imitano la realtà, non sono mai naturalistici: sono spie del senso – stralunate, potenti, di una modernità che i suoi contemporanei non potevano apprezzare (e non apprezzarono, infatti). Nell'*Ultima cena* della chiesa di San Trovaso, Giuda è immerso nella penombra, e nulla, nella sua persona ordinaria, rivela l'enormità del suo tradimento. Lo farà il colore: le sue calze, sfrontatamente rosse. Quelle calze di sangue lo denunciano e lo segnano: è lui l'assassino. Tintoretto è come Omero, gli basta un epiteto per scolpire un carattere: una spalla, una treccia, una mantella blu.

Leggendo di lui, appresi inoltre che questo instancabile creatore aveva saputo durare, al punto che i quadri della sua vecchiaia sono migliori di quelli della sua giovinezza. Non aveva mai affascinato i principi o i papi, ma i borghesi e i magistrati di Venezia lo avevano colmato di incarichi. Non li aveva mai rifiutati, anzi, aveva fatto del suo nome una garanzia – oggi si direbbe un marchio. Aveva vissuto a lungo, e vissuto per dipingere. La sua vita si risolveva nel suo lavoro. La sua biografia pareva priva di eventi significativi. Aveva creato, ininterrottamente, per almeno sessant'anni. Non si era mai annoiato, mai aveva dubitato del proprio talento, o di sé. E se lo aveva fatto, aveva lottato col dubbio come nei suoi quadri la luce lotta contro la tenebra – creando, creando, creando. La creatività risolta sgomenta. Non amiamo gli artisti felici, cui temiamo di non poter mai somigliare.

E tuttavia, di questo artista felice l'unica opera che fino a quel mattino di dicembre si era impressa indelebile nella mia memoria era l'inquietante *Autoritratto* del Louvre, nel quale si raffigurò al tramonto della sua vita. È un autoritratto spietato, severo e privo di indulgenza, per sé e per chi lo guarda, insolito per un pittore del Rinascimento e tanto scioccante da aver ossessionato più di un pittore moderno. Édouard Manet rimase incatenato per giorni davanti al vecchio Tintoretto e non riuscì a liberarsi dalla fascinazione vagamente demoniaca dell'uomo ritratto finché non ne dipinse una copia – peraltro magnifica.

La vita che Tintoretto ha vissuto con impeto e furore gli ha scavato rughe profonde sul viso. Le occhiaie peste, la barba spessa nella quale la bocca sparisce (una barba quasi viva, come mossa da un vento invisibile), i capelli spinosi e fragili, gli occhi enormi, con le palpebre inferiori cascanti, nero sullo sfondo nerissimo e indistinto che annienta la vanità mondana della toga bordata di pelliccia, il vecchio pittore fissa dritto davanti a sé (cosa vede nello specchio a noi invisibile? il passato? il futuro? la morte? il nulla?) con un'intensità quasi insopportabile. Quest'uomo ci guarda e vuole essere guardato: però ci costringe a distogliere lo sguardo. C'è in lui qualcosa di accusatorio e insieme patibolare. Jean-Paul Sartre – che a Tintoretto dedicò svariati saggi e acute riflessioni – lo avrebbe definito icasticamente “un viso posseduto da vecchio assassino”.

Di certo è il viso di qualcuno che si consegna prigioniero – al giudice, o al carnefice. E più lo guardiamo, meno capiamo se il carnefice siamo noi, la morte o Dio. Quel viso scarnito e quegli occhi pesti dicono che la vita è trascorsa – ed è stata una battaglia. Non c'è stata vittoria. E l'unica ricompensa è la morte. E tutto ciò che ha capito, scoperto e provato, il vecchio sta per portarlo – con rabbia e dolore – via con sé. Non può dircelo: le sue labbra sono invisibili – mute. Il suo ritratto è un grido silenzioso. Il viso drammatico di quest'uomo smentisce il suo frivolo nome, e la parabola felice della sua storia artistica.



