TINTORETTO E IL PAESAGGIO

temi e contesti

Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti

Scuola Grande di San Rocco

L'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti trova la sua origine nel Reale Istituto Nazionale, voluto da Napoleone per l'Italia all'inizio del XIX secolo sull'esempio dell'Institut de France, e venne poi rifondato con l'attuale denominazione nel 1838 dall'imperatore d'Austria Ferdinando I. Con l'unione del Veneto al Regno d'Italia, l'Istituto fu riconosciuto di interesse nazionale assieme alle principali accademie degli stati preunitari. La sua configurazione è quella di un'Accademia scientifica, i cui membri sono eletti dall'assemblea dei soci effettivi, pur venendo la nomina formalizzata con decreto ministeriale. L'attività editoriale dell'Istituto comprende periodici, monografie, collane specializzate, atti di convegni, delle scuole di specializzazione e dei seminari da esso promossi.

La Scuola Grande di San Rocco è una delle più antiche istituzioni veneziane, attiva senza soluzione di continuità dai tempi della Serenissima. È infatti l'unica tra le Scuole Grandi a essere sopravvissuta alle soppressioni napoleoniche. Fondata nel 1478 e intitolata al santo invocato contro la peste, nel 1485 entrò in possesso della reliquia del patrono, ciò che contribuì ad accrescerne prestigio e ricchezza, come testimonia la sua imponente sede monumentale, nelle cui sale trova la sua più alta espressione l'arte di Jacopo Tintoretto. Questi nel corso di più di vent'anni (1564-1588) vi realizzò una delle maggiori imprese pittoriche di ogni tempo. Oggi il sodalizio unisce, all'antica missione caritativa, la tutela e la valorizzazione del proprio considerevole patrimonio artistico.

IstitutoVeneto
diScienzeLettere
edArti

Scuola Grande di San Rocco
in Venezia

ISBN 978-88-92990-25-8

Il volume raccoglie le relazioni presentate al Convegno internazionale
Tintoretto e il paesaggio: temi e contesti
promosso da
Regione del Veneto
Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti
e Scuola Grande di San Rocco
(Venezia, 4 - 5 ottobre 2023)

© Copyright 2024

Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti
30124 Venezia - Campo S. Stefano, 2945
www.istitutoveneto.it

Scuola Grande di San Rocco
30125 Venezia - San Polo, 3052
www.scuolagrandesanrocco.org

ISTITUTO VENETO DI SCIENZE, LETTERE ED ARTI
SCUOLA GRANDE DI SAN ROCCO

TINTORETTO E IL PAESAGGIO

TEMI E CONTESTI

a cura di
MARTINA FRANK

Prefazione di
Andrea Rinaldo e Franco Posocco

Venezia
2024

Comitato scientifico del convegno

Francesca Ghedini
Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti; Università degli Studi di Padova

Franco Posocco
Scuola Grande di San Rocco

Maria Agnese Chiari Moretto Wiel
Scuola Grande di San Rocco; Wake Forest University

Irene Favaretto
Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti

Martina Frank
Università Ca' Foscari Venezia

Gianmario Guidarelli
Scuola Grande di San Rocco; Università degli Studi di Padova

Emma Sdegno
Scuola Grande di San Rocco; Università Ca' Foscari Venezia

Elena Svalduz
Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti; Università degli Studi di Padova

Francesco Vallerani
Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti; Università Ca' Foscari Venezia

Si ringraziano le istituzioni veneziane e non che hanno offerto la loro collaborazione nel corso della preparazione del volume

Archivio di Stato, Venezia
Biblioteca del Museo Correr, Venezia
Bibliothèque nationale de France, Parigi,
Bodleian Library, Oxford
British Museum, Londra
Fondazione Musei Civici, Venezia
Galleria Nazionale, Roma
Gallerie dell'Accademia, Venezia
Gemäldegalerie, Berlino
Germanisches Nationalmuseum, Norimberga
Getty Center, John-Paul Getty Museum, Los Angeles
Hamburger Kunsthalle, Amburgo
Kunsthistorisches Museum, Vienna
Museo del Louvre, Parigi
Museo del Prado, Madrid
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid
National Gallery of Art, Washington
Obere Pfarrkirche, Bamberga
Palazzo Apostolico, Città del Vaticano
Palazzo Ducale, Venezia
Pinacoteca di Brera, Milano
Rijksmuseum, Amsterdam
Scuola Grande di San Marco, Venezia
Cleveland Museum of Art, Cleveland
The Metropolitan Museum of Arts, New York
The Morgan Library & Museum, New York
The National Gallery, Londra
The State Hermitage Museum, San Pietroburgo
Ufficio Beni Culturali del Patriarcato, Venezia
University Library, Utrecht
Wallace Collection, Londra

Redazione e impaginato

Ruggero Rugolo e Laura Padoan

Indice

Prefazione VII

Martina Frank, *Introduzione: l'ecologia dei paesaggi di Jacopo Tintoretto* IX

Michel Hochmann, *Tintoretto e il paesaggio: qualche riflessione preliminare* . . . XV

Tra laguna e terraferma

Tiziano Tempesta, *La formazione del paesaggio veneto nella pittura rinascimentale* 1

Heiner Krellig, *I Tintoretto e la Laguna di Venezia: due visioni delle origini della città dell'acqua* 13

Ayşe Aldemir, *Tintoretto's* Siege of Constantinople *and His Possible Visual Sources* 29

Tom Nichols, *Tintoretto, Bassano and the Rural Image* 43

Fulvio Ragusa, *Dalla Genesi del mondo alle origini del paesaggio tintorettiano: la* Creazione degli animali *tra zoologia e mercato ittico* 59

Il significato teologico del paesaggio tintorettiano

Roland Krischel, *An 'Immoral' Landscape for Pietro Aretino? Tintoretto's Newly Discovered* Susanna and the Elders 75

Laura de Fuccia, *Le tempeste di mare nella produzione sacra di Tintoretto* 87

Camilla Pietrabissa, *Un'isola vicina: per una lettura 'geografica' del* San Giorgio *di Londra* 101

Ester Brunet, *Il paesaggio della Creazione nel ciclo tintorettiano per la Scuola della Trinità: possibili fonti e una lettura teologica* 117

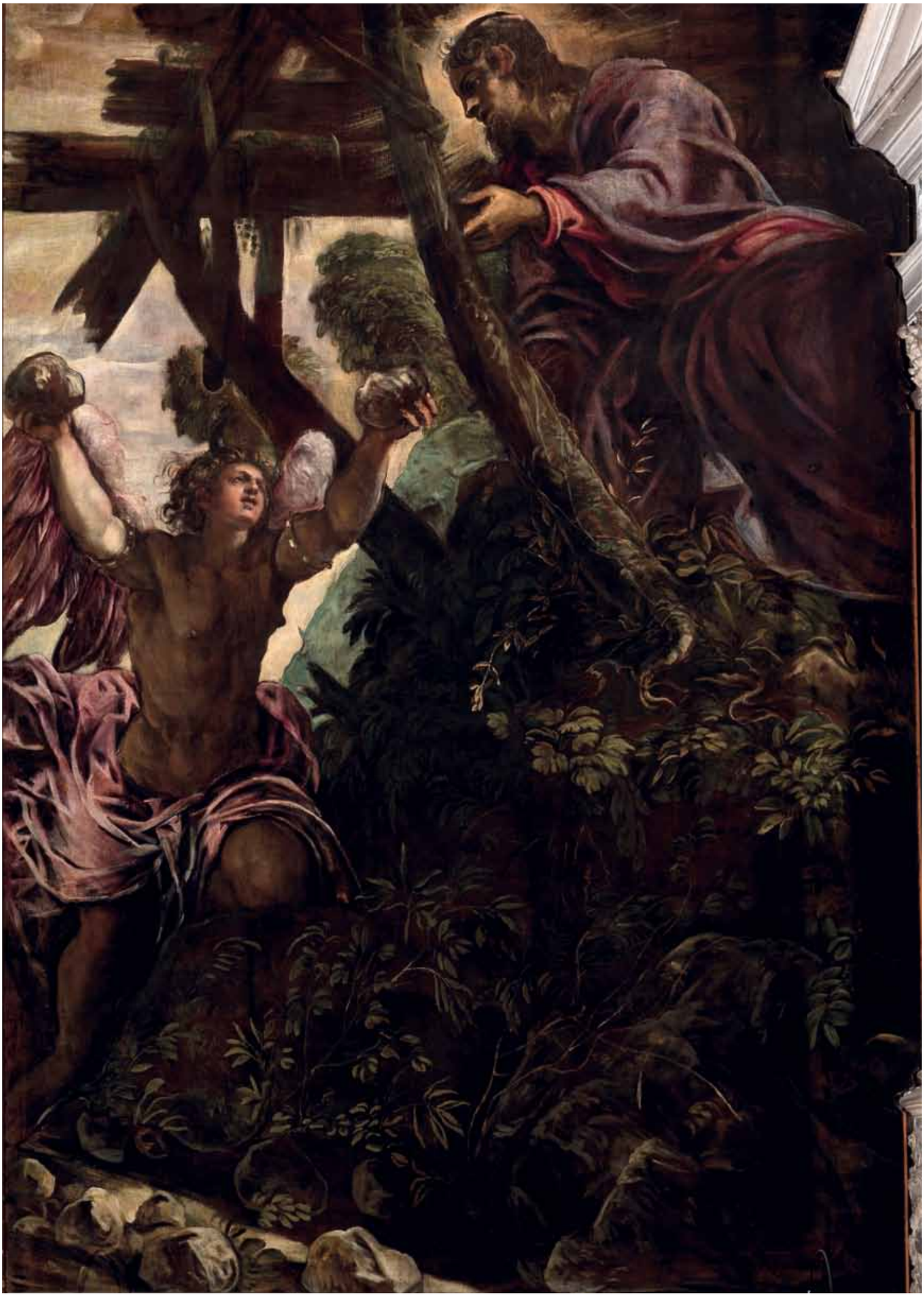
Teoria e teorie del paesaggio

Mari Pietrogiovanna, *Un coro di voci nordiche: l'esperienza dei fiamminghi nei paesaggi di Tintoretto* 133

April Oettinger, *Tintoretto's Storms* 149

Emma Sdegno, *«Fragments of a far purer truth»: Ruskin e il paesaggio di Tintoretto* 165

Riassunti - *abstracts* 182
Indice dei nomi 189
Elenco dei relatori 194
Crediti fotografici 195



«Fragments of a far purer truth»: Ruskin e il paesaggio di Tintoretto

Emma Sdegno

In un saggio del 2016 Cesare De Seta, partendo dalla critica di Roberto Longhi a Tintoretto nel suo *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana* (1946), si proponeva di «volgere – come in uno specchio – l'acerrima stroncatura al positivo, cogliendo così «alcune precipue specificità della sua pittura»[1]. In conclusione De Seta rilevava sommessamente una lacuna nella critica: «non mi pare sia dato ancora il giusto rilievo al paesaggista», citando la *Conversione di Paolo* alla National Gallery di Washington, il *San Giorgio e il drago* di Londra e *Le due Marie* alla Scuola Grande di San Rocco.

1. Sarà necessario tornare ai primi studi del Novecento su Tintoretto per trovare al centro dell'interesse critico proprio il paesaggio, in contesti in cui ricorre il riferimento all'opera di John Ruskin. Nel lungo saggio *Criteri paesistici del Tintoretto* del 1920[2] Mary Pittaluga esordisce chiedendosi se è lecito parlare di paesaggio «come un quid disgiunto dagli altri aspetti della pittura»[3] e si risponde affermativamente ricordando gli studi che dalla fine dell'Ottocento erano andati componendo, nei diversi orientamenti, una tradizione critica sul paesaggio, da Zimmermann, a Kallab, da Gramm, a Rosenthal, a Boyer. Tra i diversi approcci la studiosa cita *Pittori Moderni* di Ruskin nell'edizione francese del 1914 tradotta da Cammaerts, *Les peintres modernes. Le paysage*[4], una versione selettiva, che traccia l'excursus sulla storia del «paesismo greco, medievale e moderno». Pittaluga definisce le formulazioni di Ruskin pregevoli «nonostante gli arbitrii» e passa in rassegna un ampio numero di dipinti. Implicito sembra essere il riferimento a Ruskin a partire dalle accezioni con cui la studiosa delimita il campo in cui parlerà «liberamente, ma non vanamente» di paesaggio: come «mezzo d'espressione pittorica, di cui l'artista s'è servito come di qualsiasi elemento iconografico in funzione della luce»; come «resultato d'una ricerca per parte dell'artista di sé stesso e del suo sogno in ciò che non è figura umana (poiché non esiste un mondo spiritual opposto all'anima umana,)»; come «lo special oggetto storico nel suo intimo spirito»[5]. Pittaluga in particolare individua nelle soluzioni luministiche la cifra innovativa che Tintoretto ha lasciato alla modernità. Ed infine, definendo Ruskin «scrutatore eccezionale dello stile di Robusti»[6], in un collage di citazioni dai *Pittori moderni*, sottoscrive sia la frattura

Fig. 1 - Jacopo Tintoretto, *Tentazione di Cristo*, particolare. Venezia, Scuola Grande di San Rocco, sala capitolare.

nella pittura di Paesaggio che Ruskin fece coincidere con la morte di Tintoretto sia la discendenza diretta tra i due pittori: «"Se noi cerchiamo LA VITA occorre passare direttamente dall'ultimo paesaggio del Tintoretto al primo di Turner"»[7]. Nel trattare del paesaggio di Tintoretto ed in particolare del suo uso della luce, Pittaluga sembra così percorrere il sentiero aperto da Ruskin, assestandosi nel solco di quella ricerca sui valori fondanti dell'arte che avrebbe portato nel giro di alcuni anni Lionello Venturi alle sue formulazioni nel *Gusto dei primitivi*, in cui Ruskin – «profeta inascoltato» di una «nuova metodologia della critica d'arte»[8] – ha una posizione di rilievo. Venturi condivide con Ruskin l'idea di immaginazione «come alta forma di conoscenza, rivelatrice della più meravigliosa tra le opere di Dio, lo spirito dell'artista»[9], il concetto di creazione connesso con l'idea di rivelazione e del divino, il 'gusto' per artisti per i quali l'atto creativo è atto immediato e spontaneo[10]. Le osservazioni di Mary Pittaluga presentano inoltre *in nuce* il riflesso di ragionamenti sulla «pura visibilità» che, esposti in modo compiuto nel *Gusto dei primitivi*, furono anticipati nel saggio *La pura visibilità e l'estetica moderna* del 1923[11], in cui Venturi indica Ruskin come punto di riferimento teorico. Riflettendo sulla teoria della «pura visibilità» Venturi riconosce come tratto comune nei suoi esponenti – da von Marées a Hildebrand, a Fiedler e Berenson – la resistenza contro il positivismo ed il materialismo, avendo contribuito, «'in tempi difficili', a non lasciar disperdere la luminosa verità divinata dal Ruskin», ed aggiunge che, tuttavia, «perché il loro pensiero sia giustificabile di fronte all'estetica moderna, occorre risalire al Ruskin, spiritualizzare la 'pura visibilità' nella 'contemplazione'»[12]. Ruskin è definito «massimo promotore» della «pura visibilità», avendo indicato, nelle *Lectures on Art*, le «tappe» che il giovane pittore deve seguire per «raggiungere la perfezione», individuandole nelle «astrazioni mentali» di linea, linea e luce, linea e colore, massa e luce, massa e colore, massa, luce e colore. Venturi concentra i motivi tratti da Ruskin in alcuni punti, quali «il carattere mistico dell'esperienza artistica, la scienza come elemento perturbatore dell'arte, la sconfitta del pregiudizio di superiorità della forma gravante sul colore; il rifiuto della perfezione tecnica quale impedimento alla libertà dell'ispirazione», con l'evidente «riverbero sulla contemporaneità» della rilettura compiuta dall'impressionismo francese e dai macchiaioli italiani[13]. In una linea di consonanza con Ruskin, Venturi offre il suo contributo rivalutando la pittura di paesaggio, come scelta estetica e come gesto politicamente connotato contro la pittura di figura dell'«imperante moda classicista»[14]. Da queste premesse passeremo ad esaminare come l'opera di Ruskin ha articolato il discorso sulla pittura di paesaggio di Tintoretto. Poiché nelle pagine sul pittore veneziano troviamo sia i riflessi di quella concezione «mistica» del processo creativo che Ruskin vede in atto nella sua opera e sia un saggio della lettura per astrazioni mentali a cui sottopone i suoi frammenti di paesaggio, riconducendoli a luce, linea, forma, massa e colore.

2. L'opera di Ruskin, scritta ed iconografica, si costituisce in larga parte attorno al tema del paesaggio. È il paesaggio la lente ed il punto di accesso che lo introduce alla lettura dei dipinti, dello spazio, dell'ambiente, della società. E sarà Turner a portarlo alla scuola del paesaggismo toscano, veneto e a Tintoretto. Ruskin cresce leggendo i romantici inglesi e sono i versi tratti dall'*Excursion* di Wordsworth a fare da esergo al primo volume di *Pittori Moderni* (1843), ed una «passione» per la natura – come dirà nell'autobiografia *Praeterita*[15] – segna i diari giovanili, i primi esercizi poetici, ed i saggi raccolti in *The Poetry of Architecture* (1838). Ma è in *Pittori Moderni* che Ruskin si inoltra nella pittura di paesaggio ed entrando nella Scuola di San Rocco nel settembre del 1845, si immergerà nel «mare maggiore» di Tintoretto e dei veneziani e verrà travolto dalle onde della storia dell'architettura, dell'arte, della società e dell'economia politica, che lo avrebbero allontanato dai lidi sicuri degli studi della natura, come dirà con l'ironia disincantata che colora l'irrimediabilità del rimpianto in *Praeterita*[16]. I cinque volumi dei *Pittori Moderni* apparvero nell'arco di 17 anni, tra il 1843 e il 1860. Il titolo che avrebbe voluto Ruskin era *Turner and the Masters*, già dichiarando l'*intentio* polemica verso gli antichi che costituisce l'ossatura retorica dei primi volumi e che resterà nel sottotitolo della prima edizione: *La superiorità nell'arte della pittura di paesaggio su tutti gli antichi maestri, provato da esempi del vero, del bello, e dell'intellettuale nell'opera dei pittori moderni, specialmente da quelli di J. M. W. Turner*. Se il sottotitolo sarebbe stato presto omesso, quando la conoscenza degli antichi avrebbe reso inso-

stenibile l'affermazione posta con ingenua giovanile arroganza, il tema della modernità del paesaggio rimarrà una costante della sua ricerca negli anni. Nel primo volume di *Pittori Moderni* viene condotto uno studio ad ampio raggio, rivolto al pittore novizio, in cui Ruskin studia i lemmi della grammatica del paesaggio: la verità della vegetazione, dell'acqua, del cielo. Dal terzo volume in poi, scritto a distanza di 12 anni, ne aggiornerà il discorso compiendo uno studio storico-culturale, esaminando, in capitoli dedicati, il paesaggio classico, medievale, moderno, turneriano. Lo scopo non sarà più quello di verificare la corrispondenza tra raffigurazione pittorica e fenomeno naturale, bensì di considerare il rapporto tra uomo e natura nelle varie epoche, per comprendere il carattere dell'esperienza del paesaggio nella modernità, con il senso di disorientamento e della crisi spirituale di cui questo porta i segni.

Ruskin non scrive su Tintoretto un'opera monografica[17], come d'altronde non fa quasi per nessun artista, ma un *corpus* dedicato al pittore è incastonato nei *Pittori Moderni* nel capitolo sull'*Immaginazione penetrativa* del secondo volume pubblicato nel 1846, e nell'*Indice veneziano*, una delle appendici al terzo volume delle *Pietre di Venezia* pubblicato nel 1853. Un *corpus* che per la sua compattezza può essere estratto senza sostanzialmente alternarne il contenuto e l'intenzione[18]. Il capitolo dedicato alla facoltà immaginativa è il frutto della recente scoperta di Tintoretto e si fonda su un'ampia esegesi dei teleri della Scuola Grande di San Rocco e della Madonna dell'Orto. Per Ruskin Tintoretto è l'esempio supremo del pittore dotato di quella facoltà immaginativa «profetica» che egli riconosce all'artista religioso, il quale evoca attraverso dei particolari carichi di «suggestività» la verità della storia sacra rendendola presente. Percorrendo a ritroso la via compiuta dal pittore interprete della verità del testo sacro, Ruskin legge i dipinti e li descrive in un linguaggio che mira a trasmettere quella potenza creativa. Nota Paul Tucker che Ruskin trovò in Tintoretto una pittura capace di «galvanizzare» il suo interesse che era rivolto al paesaggio di Turner, poiché la sua pittura «non solo assorbiva e trasfigurava l'energia turneriana del paesaggio, ma anche dava forma al linguaggio pittorico della composizione, del chiaroscuro e del colore, moltiplicando le capacità di significare dell'opera»[19]. In Tintoretto Ruskin trovò anche il più vasto repertorio di corrispondenze figurali dall'Antico al Nuovo Testamento su cui si era formata la sua solida educazione teologica protestante di matrice evangelica. Per Finley e Landow è la lettura tipologica una chiave indispensabile per leggere l'opera di Ruskin ed in particolare la sua visione della natura[20]. Il riferimento teologico è alla dottrina cristiana della ricapitolazione, secondo la quale il Cristo conferisce alla creazione il suo significato ricapitolandola in sé. La divinità si manifesta in ogni punto della realtà naturale, disponendo la creazione alla tendenza dell'anima come del corpo, dell'ambiente fisico e dell'intero cosmo, a trasfigurarsi e a santificarsi. Un'indicazione di metodo di lettura figurale viene fornita da Ruskin stesso nel terzo volume delle *Pietre di Venezia*, volume pubblicato con l'*Indice veneziano* in appendice:

> Confido che un giorno *il linguaggio dei tipi* sarà più letto e compreso da noi di quanto non lo sia stato per secoli; e quando questo linguaggio, migliore del greco o del latino, sarà di nuovo riconosciuto tra noi, scopriremo o ricorderemo che, *come gli altri elementi visibili dell'universo* – l'aria, l'acqua e la fiamma – espongono, nelle loro energie pure, le influenze vivificanti, purificanti e santificanti della Divinità sulle Sue creature, *così la terra, nella sua purezza, espone la Sua eternità e la SUA VERITÀ*[21].

E all'indomani della pubblicazione delle *Pietre di Venezia*, nella conferenza *Turner and His Works*, tenuta ad Edimburgo il 15 novembre 1853, Ruskin delinea lo sviluppo della pittura di paesaggio, individuando nel «delight in natural imagery» e nella «sympathy with natural things themselves» il tratto distintivo di un amore «mistico» per la natura[22]. Citando il recentissimo *The Lamp and the Lantern of Light* di James Hamilton, indica la Bibbia come il primo testo che aveva trasmesso quell'amore del paesaggio[23]: «the Book which contains by far the brightest and most vivacious landscape – the holiest and happiest view of the things around us»[24], i cui autori «not only could transfuse their own life into the landscape, but they could discern how much of the living God is there»[25]. Ed era «physiopathy» quel sentimento della natura che John Foster (1770-1843), aveva definito «the faculty of pervading all nature with one's own being, so as to have a perception, a life, an agency, in all things»[26].

L'esegesi tipologica paolina viene indicata da Finley come un sottotesto «potente» nei *Pittori moderni*[27], in particolare la lettera agli Ebrei, «testo fondamentale della tipologia rituale e liturgica per tutta

l'opera di Ruskin» [28]. E ci sembra possa essere una spia dell'attenzione alla figura di san Paolo, nella sua immediatezza, anche l'accenno nella lettera al padre dell'11 ottobre del 1845, in cui Ruskin trasmette l'entusiasmo della 'scoperta' della potenza di Tintoretto all'indomani dell'ingresso a San Rocco:

> Trovo che la 'vecchia volpe', come Harding chiama Turner, abbia preso dal cortile di Tintoretto più che da tutti gli altri pittori messi assieme. Ho scoperto che ha rosicchiato dappertutto: Tintoretto è l'unico che potrei dire per certo che Turner abbia studiato con devozione. Di solito rintraccio Turner solo nella natura, ma l'ho trovato infine ai piedi di Gamaliele[29].

Il riferimento finale è al discorso di san Paolo ai Giudei, in cui l'apostolo cercava di salvarsi dalla violenza della folla dopo la sua conversione, palesando la propria educazione compiuta alla scuola di Gamaliele il Vecchio, in seno al rabbinismo giudaico. Mediante l'identificazione di Tintoretto con il maestro di Saulo di Tarso, Ruskin decreta con un'iperbole la statura artistica e spirituale del pittore veneziano, riconoscendolo, in una folgorazione, come primo maestro di Turner[30]. Se l'enfasi è una cifra che caratterizza le lettere di Ruskin ai genitori durante il viaggio nel Continente del 1845, ed in particolare in quel soggiorno di fine estate a Venezia che gli riservò la scoperta della struggente bellezza della città in rovina e della potenza di Tintoretto, il riconoscimento ci induce a ricercare nei commenti di Ruskin su Tintoretto riscontri di quei 'furti' compiuti da Turner. Poiché tali riscontri risultano essere per lo più sottotraccia e frammentari in un discorso che è prevalentemente tecnico-pittorico, si dovranno ricostruire e leggere in controluce sia la concezione teologica di Ruskin sia i segni di un'influenza.

3. Le prime osservazioni sul paesaggio di Tintoretto nell'opera pubblicata sono nella terza edizione del primo volume di *Pittori moderni* nel capitolo *Criteri generali per l'applicazione dei principi esposti*. Si tratta di un lungo brano aggiunto alla riedizione del volume del 1846. Nella prima edizione, Ruskin aveva liquidato la resa «inadeguata» del paesaggio dei veneziani, passando rapidamente in rassegna le rappresentazioni di Venezia di Samuel Prout, di Clarkson Stanfield e di Canaletto opponendole a quelle di Turner; tre anni dopo, sostituiva quei cinque paragrafi con una disanima, sviluppata in trentanove paragrafi per un centinaio di pagine della Library Edition, mutando sostanzialmente il giudizio sui veneziani. Dovendo tuttavia adattare materia e giudizio nuovi alla struttura retorica binaria del volume che contrapponeva gli antichi ai moderni, componeva una trama discorsiva fitta di superlativi e di distinguo, ricorrendo ripetutamente alla forma concessiva.

> Per quanto grandiosi siano i motivi paesaggistici contenuti nell'opera dei primi e più possenti artisti, non vi è in loro nulla che si avvicini a una visione d'insieme e a una resa completa dei fenomeni naturali. Non che ciò sia motivo di biasimo, perché dalla natura essi colsero ciò che era adeguato ai loro intenti, né la loro missione li portava a spingersi oltre. Eppure, occorre essere cauti nel distinguere il semplice paesaggio immaginativo e astratto che troviamo in questi artisti, dalla completa esplicitazione della verità che caratterizza la ricerca dei moderni. Nel capitolo sulla simmetria [in *Pittori moderni* II] affermo che nella rappresentazione del paesaggio ogni effetto di grandiosità svanisce di fronte alla resa di Tiziano e Tintoretto. È un'affermazione vera, ma riguarda ciò di cui si vollero occupare i due giganti della pittura; e ciò di cui si vollero occupare è poca cosa. Tutto ciò di cui sentivano il bisogno è qualche ciuffo di foglie di castagno, un'astratta rappresentazione in azzurro del paesaggio collinare ispirato al Cadore o ai Colli Euganei, un paio di rialzi di terreno a colori accesi, qualche erbaggio robusto e alcuni piani di nuvole quiete ma incandescenti. In Tintoretto abbiamo dimostrazioni evidenti di una sensibilità in grado di spingersi oltre, ma sono racchiuse in frammenti secondari, rocce, nuvole, pini, elementi che difficilmente spiccano tra i molti motivi di interesse dei suoi soggetti umani. […]. Inoltre, gli elementi che i due artisti amarono e trasferirono sulla tela sono resi in maniera convenzionale, convenzionalismi di pregevole fattura, certo, e tuttavia inaccettabili se il paesaggio dovesse essere considerato come il soggetto principale e non un semplice elemento di contorno[31].

Nello stesso paragrafo 7, dal titolo *Da ciò deriva la scarsa influenza esercitata sulle scuole successive*, Ruskin trova in Tintoretto «*fragments of a far purer truth*» – «frammenti di una verità assai più pura» – affermando che «nella resa, rapida o elaborata, del fogliame» sia per i dettagli sia per i volumi «i pittori Veneziani, nel complesso, possono essere guardati come modelli quasi infallibili», e «[t]uttavia il loro campo d'azione è limitato e sono tanti gli elementi che appaiono giusti solo in relazione ad altri pur essendo, in sé, falsi o imperfetti»[32]. Vi si nota il tentativo di affermare l'eccellenza dei veneziani e di Tintoretto in particolare e poi di limitarne la portata. Mentre in Tintoretto il

paesaggio è solo veicolo di sentimenti seri e cupi, nei moderni, ed eminentemente in Turner, il paesaggio è percepito come una catena ampia e sistematica di sentimenti dal gioioso al melancolico. Se la lezione dei veneziani del Cinquecento non è stata raccolta dai loro contemporanei è perché

> [f]ino al momento in cui non è apparsa la scuola paesaggistica moderna, l'arte non aveva colto i legami che davano vita a quella possente catena, non aveva realizzato che si trattava di frammenti sparsi, e quindi da essa non poteva scaturire alcuna luce celeste. Per questa ragione i paesaggi dei veneziani non hanno esercitato influenza su altre scuole[33].

I veneziani, insomma, lascia intendere Ruskin, colsero quel «legame» tra i «frammenti sparsi» di verità purissima, ma restano maestri ignorati – «[a]ncora oggi è un'arte confinata al continente, inutile come se non fosse mai esistita»[34]. Confrontando Tintoretto e Tiziano è il primo, per Ruskin, il paesaggista più grande: non esagera nel colore e raggiunge una luce più perfetta di Tiziano, la sua comprensione della natura è più estesa e la sua visione più immaginativa, ma la sua «impazienza» gli impedisce di dare forma al pensiero con la chiarezza o nella «maniera sostanziale» di Tiziano. È ancora Tintoretto il pittore più potente – anche se non il più perfetto – che il mondo abbia mai visto e tuttavia, aggiunge Ruskin, non sembra aver ampliato la sfera della concezione del paesaggio. In questa selva di concessive ed avversative, Ruskin riorienta continuamente il discorso sugli antichi, individuando la singolarità di Tintoretto e riconoscendogli infine la paternità di Turner. Lo fa indicando una relazione diretta, una possibile influenza, nel riferimento in nota all'*Adamo ed Eva* dell'Accademia di Venezia, come esempio di paesaggio eccelso che non ebbe seguito nei due secoli successivi, come dimostrano, aggiungerà, gli «esempi ignobili tedeschi ed italiani» che condividevano la sala con l'*Assunta* di Tiziano[35]. Nella nota Ruskin lo descrive così: «dipinto con tonalità prevalenti di marrone e grigio accanto all'Assunta di Tiziano» e porta l'attenzione sul suo pendant, *Caino e Abele* definendolo «notevole in quanto contiene un gruppo di alberi che Turner, a mio avviso accidentalmente, ha ripreso con esattezza nel *Marly*»[36]. La chiosa rinvia alla nota alla prima edizione di *Pittori moderni* (1843), in cui aveva contrapposto il «gruppo di alberi alla sinistra del *Marly* di Turner», che esemplificava il modo «tipico di raffigurare gli alberi da parte di Turner», alla raffigurazione «inadeguata» della vegetazione da parte di tutti gli antichi, rappresentati da Hobbima, dal Lorena e da Poussin. Ed è proprio sul riferimento a *Marly* che avviene l'inserimento dell'estesa trattazione dei veneziani che va dai paragrafi 6 a 23 nella terza edizione dei *Pittori moderni*. La nota si conclude con un giudizio al grado superlativo dei due dipinti di Tintoretto: «la preziosità del colore e l'energia della concezione ne fanno due opere tra le più nobili di quel maestro, e tra le più nobili in assoluto». Sei anni più tardi, nell'*Indice veneziano*, avrebbe definito *Caino e Abele* come «una delle opere più straordinarie della Galleria»[37], giudizio confermato più di vent'anni dopo nella *Guida ai Principali Dipinti all'Accademia di Belle Arti di Venezia*, su cui ritorneremo. Il riferimento nella nota a margine smentisce così l'affermazione del testo – riportata dalla prima edizione – circa l' «inutilità» della lezione sul paesaggio dei veneziani, «come se non fosse mai esistita». Ruskin specifica che la ripresa doveva essere avvenuta «accidentalmente» – avverbio tradotto nell'edizione italiana con «inconsciamente», in una esplicitazione che forza il senso originale – e tuttavia c'è da credere che lo ritenesse invece un utilizzo deliberato, uno dei «furti» compiuti dalla «vecchia volpe» che Ruskin dovette notare all'istante. Si tratta infatti del primo di una serie di elementi del repertorio di Tintoretto, che egli individuerà in modo non sistematico, da cui Turner avrebbe colto delle soluzioni compositive innovative.

4. Se nella riedizione del 1846 del primo volume di *Pittori moderni* la posizione dei maestri veneziani è inevitabilmente condizionata dalla struttura retorica che li vedeva occupare il versante opposto dei moderni, nell'*Indice veneziano*, la flessibilità formale della guida ad uso del viaggiatore consente a Ruskin di annotare con libertà le sue osservazioni. Posto in una delle appendici al terzo volume delle *Pietre di Venezia*, l'*Indice veneziano* dispone in ordine alfabetico schede descrittive «solo sulle opere degne di attenzione» e «particolarmente danneggiate, e completamente trascurate da chi scrive di arte». Quasi la totalità delle voci riguardano dei Tintoretto e gli edifici che li contengono, tanto che l'*Indice veneziano* si può effettivamente definire una 'guida tintorettiana'. Si tratta di un vero e proprio censimento che Ruskin effettua di prima mano, fornendo informazioni sui dipinti, registrandone lo stato di conservazione, osservando gli aspetti tecnico-formali

ed iconografici. Della Scuola Grande di San Rocco Ruskin ne descrive quarantuno, procedendo dalla Sala Terrena, alla Sala Capitolare per giungere alla *Crocifissione* nell'Albergo. Va notato innanzitutto che l'interesse per il paesaggio è prioritario rispetto alle figure. Particolare attenzione, inoltre, Ruskin riserva alla luce, a cui attribuisce la capacità di rivelare la forma. È noto che la tematica della luce riveste all'interno del pensiero di Ruskin un ruolo fondamentale, assumendo le caratteristiche di un vero e proprio «culto solare»[38].

Dell'*Agonia nell'Orto,* definito un «curioso effetto di luce», nota come si discosti da una raffigurazione convenzionale delle fonti luminose: «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». L'attenzione poi si rivolge alla vegetazione, notandone l'estrema bellezza e la stranezza antinaturalistica: «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». È infine sul paesaggio che si concentra la descrizione minuziosa in cui le figure si distinguono appena a partire dagli effetti di luce:

> Ci sono degli alberi più alti nella parte superiore del dipinto, che hanno foglie di misura più normale. […] 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 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[39].

Ruskin nota una serie di quadri con «effetti ingannevoli di luce», ossia «quei quadri in cui la luce proviene da diversi punti, attirando lo sguardo verso questi effetti più che verso la figura che ne è l'oggetto» quale *l'Ultima Cena* a San Giorgio e l'*Adorazione dei pastori* e si sofferma a lungo sulle fonti di luce di quest'ultimo. Ne osserva minuziosamente ogni elemento e ogni figura, notando come il dipinto sia eseguito con «una evidente rozzezza di esecuzione, esattamente proporzionale agli splendidi effetti di luce». Il dipinto si dissolve in una «invasione di luce» di cui la linea interrotta della paglia del covone risulta essere la cifra di stile del dipinto: «un altro particolare sorprendente è il covile che prende tutto il dipinto». Le osservazioni sugli effetti di luce rimandano poi a Turner, quando Ruskin nota come il procedimento per cui il pavone «invaso dalla luce» e privo di colore è lo stesso di quello seguito da Turner:

> 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 di *Gosport*[40].

Egli nota inoltre il modo di ritrarre pastori e contadini con una pennellata frettolosa: li «dipinge male e compone le loro vesti in modo insignificante», riconoscendo in quel tratto il modo con cui dipinge le classi inferiori, modo che ritiene debba essere approfondito e messo in relazione alle tendenze aristocratiche di Venezia. Si sofferma inoltre ad osservare gli animali, ugualmente resi con tratti rapidi e, pensando alla cura con cui Tintoretto aveva dipinto l'asino della *Fuga in Egitto*, deduce che non sia dovuto all'oggetto in sé, ma al rapporto gerarchico tra le figure, poiché gli animali non potevano essere ritratti meglio e dunque catturare l'attenzione più dei pastori. Le osservazioni sulla scena «volutamente rustica», rappresentata evitando il «sentimentalismo tedesco», dovette contribuire alla maturazione delle riflessioni sul pittoresco rurale, che Ruskin avrebbe elaborato qualche anno dopo nel capitolo sul *Pittoresco turneriano* nel quarto volume dei *Pittori Moderni*.

Ruskin osserva con particolare attenzione i quadri in cui il paesaggio occupa la scena: delle *Maria Egiziaca* [*Maria in meditazione*] e *Maria Maddalena* [*Maria in lettura*] riconosce la funzione di riempitivi tra le finestre, dipinti «con fretta e senza cura, ma non con indolenza», ma «con il temperamento più elevato e ardente», e si sofferma poi ad osservare la resa dell'albero di alloro nella *Maddalena* come uno dei vertici raggiunti da Tintoretto:

> le cui 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[41].

E della *Maria Egiziaca* nota come l'albero sia «una palma e non un alloro ed il fiume (il Giordano?) qui è molto più importante; e che l'acqua è dipinta con estrema delicatezza», rilevando come Tintoretto, degli antichi, sia «quello che più ama l'acqua che scorre: c'era una specie d'identificazione tra l'acqua viva e il suo spirito impetuoso»[42]. L'attenzione alla raffigurazione dell'acqua è costante. Del *Battesimo* nella chiesa di San Silvestro (Fig. 2) nota che non vi è «niente delle consuete e singolari invenzioni di Tintoretto» e che

la potenza del gioco dell'ombra e della luce, e lo splendore del paesaggio, che nell'insieme è ben conservato, rendono [il dipinto] 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[43].

Nelle descrizioni dell'*Indice veneziano* non solo è prioritaria l'attenzione rivolta alla luce e agli elementi naturali, ma è anche invariabilmente positivo il giudizio espresso su quei «frammenti» di vegetazione, di acqua, di cielo che riscattano una raffigurazione che Ruskin trova sovente strana o insoddisfacente e a cui riserva talvolta un tocco di umorismo. Del *Sogno di Giacobbe* trova il soggetto «imbarazzante» per qualsiasi pittore che si trovi a rappresentare angeli che scendano dalle scale, ma poi si sofferma sui 'frammenti di paesaggio' che costituiscono una parte esigua del dipinto – «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 il viso e la forma degli angeli e coprono con una luce bianca i rami argentei delle palme»[44]. Anche nell'*Adamo ed Eva*, su cui si sofferma brevemente, nota che i volti sono ordinari e la composizione non interessante, ma che vi è una «gran luce sul corpo di Eva» e «la vegetazione è di una ricchezza notevole»[45]. Della *Moltiplicazione dei pani* dice che «non resta che un bel paesaggio», poiché la tela lascia «molto a desiderare», sia per il cattivo stato di conservazione – «di tutti i dipinti della sala è quello più esposto al sole e le vesti, dipinte per la maggior parte di azzurro, sono solo delle macchie color amido» – sia per la concezione della scena – «le ventun figure, compresi Cristo e i discepoli, rappresentano molto male una folla di settemila persone; meno bene ancora è espressa la meraviglia del miracolo del perfetto agio e riposo dei personaggi sdraiati in primo piano, che non sembrano poi tanto colti da stupore». Le sole qualità del dipinto sono nel paesaggio:

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 begli alberi vigorosi gettati in controluce; ciascuno di essi dipinto in circa dieci minuti, con pennellate a virgola, che sembrano più alghe che fogliame[46].

Anche della *Resurrezione di Lazzaro* rimarcherà la «stranezza» della concezione «non notevole» della scena per la postura delle figure – «Cristo è in basso, metà seduto e metà sdraiato, mentre Lazzaro si sbarazza del lenzuolo nella parte più alta; […] nelle figure del gruppo non è evidente la paura né l'agitazione, né molto stupore». E tuttavia troverà la parte «superiore 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», riconducendo l'iconografia naturale alla citazione scritturale da Luca (21,29-30) – «Forse vi è un significato: potrebbe aver pensato al versetto "Guardate il fico e tutti gli alberi; quando cominciano a germogliare, ecc.". In questo caso, le foglie sono solo scure e non hanno le nervature dorate». E mentre la rappresentazione delle figure, compreso il volto di Cristo, è anche in questo dipinto giudicata inadeguata ed insoddisfacente, «tutte le erbe sono disegnate con cura»:

Anche le figure in alto risultano 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,

Fig. 2 - Jacopo Tintoretto, *Battesimo di Cristo*. Venezia, chiesa di San Silvestro.

Fig. 3 - Jacopo Tintoretto, *Ascensione*. Venezia, Scuola Grande di San Rocco, sala capitolare.

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[47].

Il giudizio invariabilmente positivo nei confronti della resa dei paesaggi di Tintoretto in contrasto con quella delle figure o con la concezione del dipinto è un tratto che ricorre in modo marcato nelle descrizioni nell'*Indice* tanto da indurci a riconoscerla come una vera e propria chiave di lettura che Ruskin fornisce implicitamente al lettore[48]. È attraverso la contemplazione della bellezza e della perfezione della natura, che il pittore dotato, diremo, della facoltà 'fisiopatica', si fa interprete della «verità della natura» e della sua componente divina. Ed è nel paesaggio – e non nelle figure – che si manifesta l'evento sacro.

Dell'*Ascensione* (Fig. 3) è ugualmente il paesaggio la parte che Ruskin trova «eccellente»: un quadro che dice di aver «sempre ammirato, sebbene l'esecuzione sia molto esile e inconsistente e il colore freddo»; ma che trova «notevole per la precisione dell'effetto dell'aria e per la sensazione del movimento e del battito d'ali trasmessa dagli angeli che sorreggono il Cristo»[49]. Dei dipinti della Scuola lo considera quello dalla «concezione più curiosa», per la presenza delle scene che anticiparono l'*Ascensione*, dei pellegrini di Emmaus, dell'apparizione di Cristo ai discepoli durante una cena, notando tuttavia «la stranezza» dell'assenza della visione al lago di Tiberiade. Ma è decisamente il luogo ad attrarre l'attenzione dell'osservatore:

Più strano di tutti è il luogo, perché Cristo è asceso al 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 davvero in modo 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; tuttavia non so cos'abbia a vedere tutto questo con l'Ascensione. La figura di Cristo non è senza dignità, ma non ha niente d'interessante o di sublime[50].

Anche qui è il paesaggio a compensare l'inadeguatezza della figura: il Cristo non è «né interessante, né sublime», è il paesaggio «eccellente» ad assumere i segni della natura redenta, in seguito al ritorno in cielo del Cristo, nella sua natura divina e in quella umana glorificata.

Nella *Tentazione di Cristo* è ancora il paesaggio a trionfare (Fig. 1). L'attenzione viene portata prima sul braccialetto dell'angelo – «visto di riflesso, con le pietre che luccicano dall'interno; questo fuoco occulto è l'unico indizio della reale natura del tentatore» – trovando che vi sia «una strana sottigliezza in quel raccontare la storia attraverso un dettaglio di poco conto quale il riflesso di un gioiello al buio», accennando solo all'inconsueta avvenenza del demonio per contrasto con il Satana dei mosaici di San Marco. Ma se il dipinto lo colpisce per la sua stranezza, è sul frammento di paesaggio in primo piano che conclude:

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[51].

Nella descrizione dell'*Erezione del serpente di bronzo* Ruskin riconosce a Tintoretto il primato di percepire gli effetti atmosferici attribuendo a questi la funzione di intensificare la sublimità delle figure. Tintoretto dipinge l'invasione dei serpenti non come i 'boa constrictor' di Michelangelo e di Rubens che «annodano» il dipinto, ma radica la rappresentazione nella Laguna, dando forma a quei «mostriciattoli svolazzanti», ispirandosi ai cavallucci marini e ai rettili della Laguna, che rendevano così credibile l'attualizzazione del flagello biblico in Venezia. Ed è ancora una volta il paesaggio ad avere la meglio sulle figure: «Tutta la parte 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»:

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 Mosé, 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 sommesso, 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 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 Raffaello, ma è molto più bello[52].

Ed anche nel *Cristo davanti a Pilato*, dipinto essenzialmente di figura, è il frammento di paesaggio che Ruskin trova eccellente. Il dipinto è «molto interessante» e «ci guadagna se visto in una giornata buia» quando solo la figura bianca, spettrale, del Cristo è visibile, per il resto la fattura risulta «insieme esigua e imperfetta», le cui figure minori hanno «una certa gracilità», il colore ha una «solidità minore di altri dipinti» ed il gesto dello «scriba risulta affettato», ma «bellissimo è l'effetto delle nuvole orizzontali che risplendono nelle lontananze attraverso la bandiera cremisi»[53].

Anche del *San Rocco benedice gli animali* (Fig. 4), che Ruskin definisce genericamente *Bestiame*, osserva attentamente ed apprezza al massimo grado il frammento di paesaggio:

Mi sembra il miglior paesaggio di Tintoretto a Venezia, fatta eccezione per la *Fuga in Egitto*; ed è ancor 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 con i castagni sui pendii e nelle cavità dei monti: anche gli animali sembrano di prim'ordine. È troppo in alto, troppo sbiadito e troppo al buio per essere decifrato. Non sembra sia mai stato un colore ricco, è piuttosto freddo e grigio, con molta luce[54].

Tutti i dipinti in San Rocco che Ruskin descrive sono osservati ed apprezzati in quanto paesaggio. Come si è visto, a questo viene riconosciuta una funzione di compensazione e di potenziamento della scena, seppur nella forma espositiva essenziale della scheda descrittiva. Questa funzione incrementale risulta significativa anche quando, come intensificatori di sublimità naturale, vengono letti alcuni elementi non paesaggistici. Incerto sull'identificazione del soggetto dell'*Elia nutrito dall'Angelo*, Ruskin lo identifica come *Elia al torrente Cherit* e lo vede essenzialmente come un «paesaggio dipinto per amore delle ali dell'angelo». Riconoscendovi un procedimento creativo analogo a quello di Turner, Ruskin suppone che Tintoretto abbia rappresentato l'angelo dopo essere stato impressionato dalla vista recente di un martin pescatore[55]. L'angelo è dunque un elemento naturale 'trasfigurato' attraverso lo sguardo e la mano del Tintoretto. Un ulteriore «intensificatore di sublimità» risulta poi essere, nella lettura di Ruskin, il drappeggio che avvolge la figura di Elia: «Osserva anche la sublimità generale ottenuta dalle *linee montane del tessuto* della figura piegata, la cui dignità dipende solo da queste forme, poiché il volto è solo per metà nascosto, e ciò che è in vista è inespressivo»[56]. Anche in questo dipinto è il paesaggio, evocato qui dalle linee del mantello, a sostituire e a dare intensità alla figura, che risulta in parte illeggibile ed in parte inadeguata. Ruskin insegna a leggere il dipinto in termini di forma, linea e colore e ad associare all'astrazione il sentimento suscitato dalla forma curva della montagna. Anche in questo caso è sottesa una duplice lettura che dal livello letterale rinvia al piano «sublime» della figura. Si tratta di un procedimento di amplificazione che ritroviamo nella descrizione dello scorcio tra le figure di Maria ed Elisabetta nella *Visitazione* sempre nella Scuola di San Rocco. Solo accennato nel dipinto, il paesaggio incorniciato dalle due donne assume un ruolo centrale nel brano di Ruskin, come 'intensificatore della sublimità' della scena:

l'orizzonte è estremamente basso e i tessuti di colore cupo spiccano contro il cielo illuminato, i contorni 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[57].

5. Circa trent'anni più tardi, nell'epilogo alla riedizione delle *Pietre di Venezia* del 1881, Ruskin rievocava il periodo di composizione dell'*Indice veneziano*, rendendo esplicite le direttrici che l'avevano guidata. Egli riconosceva di aver compreso all'epoca, «meglio di chiunque altro», il chiaroscuro di Tintoretto ed il suo «misticismo» simile a quello di Turner. Inoltre diceva di aver intuito e tentato di rappresentare per cenni «*una ulteriore specialità dell'immaginazione*» connessa al linguaggio della natura, che ci sembra di poter identificare con la 'funzione incrementale' del paesaggio:

Al tempo in cui scrissi i brani su Tintoretto nell'*Indice veneziano* ora ripubblicato, ero riuscito solo a comprendere il suo chiaroscuro, ed *il suo misticismo nella direzione in cui questo assomigliava a quello di Turner*; il suo misticismo propriamente veneziano, – la lingua fatta di segni e di personaggi (Iconographie Chrétienne) giunta a Venezia dall'Egitto attraverso i Bizantini in una corrente ininterrotta e sempre più chiara, – una lingua sacra, parlata

Fig. 4 - Jacopo Tintoretto, *San Rocco benedice gli animali*. Venezia, chiesa di San Rocco.

e letta dai suoi studiosi con precisione e facilità, proprio come il greco antico, – mi era completamente sconosciuta; *ma che ho intuito qui e là e che ho provato appena ad usare: quale ulteriore specialità dell'immaginazione ci fosse in questo pittore connessa alle nubi, ai mari, e alle montagne lo capivo meglio di chiunque altro*, ma non speravo troppo che questa percezione fosse compresa, più di quanto potesse esserlo il mio amore per le Alpi; ma lo dissi nel modo migliore e più chiaro che potevo, proprio come misuravo gli angoli del Cervino e pesavo la sabbia nei ruscelli di Chamonix. Del chiaroscuro e di altre qualità artistiche ho parlato di rado pubblicamente, e *solo nelle annotazioni nei diari*[58].

Ruskin sembra dunque esporre retrospettivamente quanto nell'*Indice veneziano* aveva, come si è visto, presentato attraverso la descrizione 'fattuale' dei dipinti. Spostando l'attenzione dalle figure e dalla teatralità della composizione – su cui si è prevalentemente concentrata la critica – ai 'frammenti' di piante, di nubi, di fiumi, di monti.

Nell'epilogo egli inoltre riferiva che molte osservazioni sulle qualità artistiche di Tintoretto non erano emerse nelle sue opere pubblicate, ma lasciate in appunti di diario. Significativa è effettivamente la lunga pagina dedicata alla *Susanna e i vecchioni* al Louvre del 1849, in cui il paesaggio è il centro di attenzione[59]. Come pure la sorprendente assenza di riferimenti a Tintoretto sia nel capitolo sulla *Luce turneriana* in *Pittori moderni* IV, dove confluiscono le osservazioni sulla luce e sul colore in Turner a cui giunse attraverso l'osservazione di Tintoretto – si pensi al pavone invaso dalla luce dell'*Adorazione dei pastori*, come nel *Gosport* di Turner – ma anche le osservazioni sul pittoresco non sentimentale nel capitolo sul *Pittoresco turneriano*. E la lettura dei dipinti in termini di forma e colore che Ruskin effettua verrà poi sviluppata negli *Elementi del disegno* (1857) in cui nella prima lezione avrebbe esposto la sua teoria dell'«*innocence of the eye*»[60]. Possiamo allora ritenere che dallo studio di Tintoretto Ruskin trasse indicazioni per tentare di penetrare il mistero del processo creativo di Turner.

Tintoretto affiora molto marginalmente anche nelle ricostruzioni diacroniche, in cui l'esponente rappresentativo del paesaggismo veneziano è Tiziano. Nel capitolo *Gli insegnanti di Turner* in *Pittori Moderni* IV, Ruskin ripercorre la storia del paesaggio partendo della pittura sacra medievale di Masaccio, per giungere a Correggio e a Tiziano, a cui si devono «the real schools of landscape painting». Egli si sofferma sugli affreschi nella Scoletta di Sant'Antonio di Padova, come gli esempi rappresentativi del modo in cui Tiziano non sia mai «impreciso» nel dipingere il paesaggio da vicino: «Solo negli sfondi lontani delle sue opere più modeste, o quando ha fretta, Tiziano è impreciso: in ogni suo studio ravvicinato e accurato egli elabora tutti i dettagli con cura scrupolosa»[61]. A Tintoretto Ruskin non riserva che qualche cenno significativo, facendo coincidere la data della sua morte con quella della pittura di paesaggio, e con un'osservazione di tipo formale, indicando il paesaggio nello sfondo della *Deposizione di Cristo* alla Galleria Nazionale di Parma[62], come emblematico della pittura veneziana, in quanto esemplifica «l'amore veneziano dell'oscurità e della natura selvaggia, unito alla definizione perfetta del particolare»:

> the Venetian love of gloom and wildness, united with perfect definition of detail. Every leaf and separate blade of grass is *drawn*; but observe how the blades of grass are broken, how completely the aim at expression of faultlessness and felicity has been *withdrawn*, as contrary to the laws of the existent world[63].

Sottile è il modo in cui Ruskin legge il dipinto attraverso i fili d'erba spezzata, giocando sul contrasto tra *drawn* e *withdrawn*, che possiamo tradurre in modo imperfetto con 'ritrarre e ritirare': Tintoretto ritrae ogni particolare con perfetta definizione del particolare, ma ogni filo d'erba è spezzato, poiché lo «scopo» dell'artista di esprimere la perfezione e la felicità si è 'ritirato' dal mondo. L'intenzione dell'artista dà così forma all'erba stessa che partecipa all'imperfezione e al dolore del mondo in seguito alla morte di Cristo e,

sembra sottinteso, alla morte imminente della pittura di paesaggio. Se Ruskin definisce questo modo di rappresentare la natura come emblematico della pittura veneziana – in quanto esemplifica «l'amore veneziano dell'oscurità e della natura selvaggia, unito alla definizione perfetta del particolare» – si tratta di un modo singolare, un idioletto oscuro, prossimo al sentire dei moderni, che resta impenetrabile ai più. È quanto dirà del *Caino ed Abele* nella *Guida ai Principali Dipinti all'Accademia di Belle Arti di Venezia* del 1877, rendendo in modo fulmineo la potenza espressiva del paesaggio e la sua straordinaria carica innovativa che Turner dovette carpire:

> Oscurità visibile, con lampi che l'attraversano. *La nube tempestosa ci sovrasta, con squarci di fuoco*. Sono dei Tintoretto; non se ne trovano di migliori; massimi esempi al mondo, per quel che ne so io, di ciò che si può reputare lavoro eccelso, per assoluta potenza pittorica. Nulla si può paragonare alla colossale potenza di Tintoretto in quanto *pittore*. Ma non devi pensare di poter trarre qualcosa di buono da questi dipinti: ci vorrebbero vent'anni di lavoro per comprendere la loro finezza in quanto pittura; per il resto c'è poco altro da poterci cavare. [...] Ti chiedo soltanto di notare che la pittura è diventata ormai un'arte cupa e non luminosa e in molti modi un'arte impressionante e sgradevole – anzi, aggiungo una volta per tutte (e ne troverai la prova nelle opere veneziane più tipiche di quest'epoca tarda, che venivano esportate nelle corti straniere come oggetti di lusso), un'arte lasciva. Tuttavia, fino al momento in cui Tintoretto dipinse la *Crocifissione* nella Scuola di San Rocco, Venezia non aveva in cuor suo abiurato la sua religione. È impossibile determinare l'istante esatto, il giorno e l'ora in cui si dissolse l'ultimo accordo della sua fede, ma proprio in *quel* giorno e a *quell'*ora, – di cui la morte di Tintoretto nel 1594 può ben essere considerata il segno esterno, – le Arti di Venezia cessano di esistere[64].

Accanto al celebre ossimoro «*darkness visible*» del *Paradiso Perduto* di Milton[65], vi è un rimando a Turner, oggi inaccessibile, ma che i contemporanei dovevano facilmente riconoscere. Nella «nube tempestosa con squarci di fuoco» – «*the thunder-cloud upon us, rent with fire*» – echeggiano infatti le parole con cui Turner nella lettera a George Jones, pubblicata nella monografia di Thornbury su Turner del 1862, evocava, in un lampo, le accese conversazioni tra amici sugli old masters: «but the stormy-brush of Tintoretto was only to make the 'Notte' more visible» [66]. Il riferimento sarà poi ripreso da W.R. Osler nella monografia su Tintoretto del 1879[67]. Osler riportava lunghi brani dall'*Indice veneziano*, indicava Tintoretto come l'ultimo grande pittore veneziano prima della decadenza, e riprendeva l'associazione con Turner da un punto di vista temperamentale, rinviando genericamente alla lettera in cui il pittore avrebbe associato la propria «pennellata tempestosa» a quella di Tintoretto[68]. Queste monografie, rispettivamente su Turner e su Tintoretto, dichiarano un debito incondizionato a Ruskin e rendono esplicito quell'intimo legame di parentela tra i due pittori che il critico aveva studiato a lungo e reso pubblico, come si è visto, per cenni.

6. Ruskin giunse dunque a Tintoretto dalla contemporaneità: Turner gli rivelò alcuni aspetti del paesaggio di Tintoretto, in un rapporto analogo a quello che Venturi vedeva tra i suoi «primitivi» e gli impressionisti. Non rese esplicito questo rapporto, riconobbe i 'trafugamenti' di Turner, ma non li espose pubblicamente, né abbozzò una teoria. Lo fece, disse sbrigativamente, perché il pubblico non avrebbe compreso, ma forse anche, possiamo ipotizzare, per una sorta di discrezione nell'insinuarsi in una relazione che Turner dovette tenere segreta. C'è infatti una singolarità nel rapporto di Turner con Tintoretto. Che fosse un rapporto molto intenso lo testimoniano anche le memorie di contemporanei quali Thomas Moore, l'amico scultore a cui Turner, di ritorno dal viaggio nel Continente del 1819, dichiarò tutta la sua ammirazione per il veneziano, confidandogli che era lui l'artista che avrebbe voluto essere[69]. Ed è quanto conferma il taccuino di quel viaggio, *Road to Rome*, di cui sono stati di recente identificati numerosi *aide-mémoires* con opere di Tintoretto presso la Scuola Grande di San Rocco[70]. Ma si trattava di un rapporto intimo e niente affatto esposto, insolito per un artista la cui ricerca figurativa si svolse in un confronto «complicato e prolungato» con i maestri del passato, ma anche «straordinariamente pubblico», in una «instancabile esibizione e drammatizzazione del gesto»[71]. La mostra *Turner and his Masters* del 2009 promossa ed allestita presso la Tate e poi al Prado e al Louvre, ha dato ampio risalto ad allusioni e rifacimenti affiancando alle opere di Turner quelle di Poussin, Lorrain, Rembrandt, Teniers, Watteau e Rubens. Tintoretto non era presente in mostra e vi è solo un breve cenno nel catalogo[72]. Il riferimento teorico della mostra è il saggio di Harold Bloom, l'*Angoscia dell'influenza* (1973), in cui il critico letterario statunitense individua la genesi di ogni capolavoro nella riscrittura

e nel ripensamento dei modelli precedenti. All'origine del processo creativo in Turner c'è dunque, puntualizzano i curatori, quel confronto con i precursori che è il motore necessario per attivare la rilettura. Una rilettura che si configura necessariamente per Bloom come *misreading*, «fraintendimento»: per non soccombere all'angoscia del confronto e per superare in qualche modo i maestri, Turner operò così un più o meno radicale «fraintendimento» della loro lezione[73]. Le riletture di Turner si presentano dunque allo stesso tempo celebrative e critiche, atti di omaggio e sfide profondamente ambivalenti all'autorità dei maestri. Turner fu un infaticabile «spigolatore» – *gleaner* – che raccolse dal campo degli antichi senza farne mistero, lasciando deliberatamente un'immagine di sé come il pittore che aveva cercato di eccellere, raccogliendo quanto era rimasto ai bordi del campo della natura e dell'arte. Il suo lascito sarebbe quindi «l'approfondimento spietato della coscienza di sé, di fronte al potere inibitore della ricca eredità del passato»[74]. Volendo mantenere la chiave di lettura bloomiana, per comprendere la reticenza su Tintoretto, ci si dovrà tuttavia spingere oltre ed invocare un necessario processo di «rimozione». È infatti questo, secondo il critico americano, l'antidoto al sentimento di angoscia che accompagna il confronto dell'artista con i predecessori ed il pericolo della sterilità creativa. E per Bloom non sono molti i precursori ma è solamente uno il padre o la madre verso cui il giovane artista prova un sentimento di ammirazione e di identificazione. Uno sarà il genitore precursore da cui dovrà difendersi, negandone la paternità: atto d'amore che nasce nell'angoscia, la creazione segna l'ingresso del giovane artista nel mondo attraverso l'obliterazione della figura che l'ha generato – e non era Tintoretto il pittore che Turner avrebbe voluto essere? – Ruskin scruta i tratti comuni, vi scopre una parentela, senza violare l'intimità del riconoscimento.

NOTE

1 De Seta 2016, p. 68.
2 Pittaluga 1920a, pp.163-180.
3 *Ibid.*, p. 163.
4 Sdegno 2006.
5 Pittaluga 1920a, p. 163.
6 *Ibid.*
7 Pittaluga 1920b, p. 183; la citazione è da Cammaerts 1914, p. 155; Works VI, p. 409.
8 Venturi 1971, pp. 159, 142.
9 *Ibid.*, p. 151.
10 *Ibid.*, p. XXIII.
11 Venturi 1923; sul ruolo determinante dell'estetica di Ruskin per Lionello Venturi si rimanda a Nezzo 2006.
12 Venturi 1923, p. 83.
13 *Ibid.*
14 Nezzo 2006, p. 179.
15 Works XXXV, p. 219.
16 Works XXXV, p. 372.
17 È un'eccezione la conferenza, *The Relation between Michael Angelo and Tintoret*, Works XXII, pp. 77-110.
18 Si veda *Introduzione*, Sdegno 2018.
19 Tucker 2010, p. 11.
20 Finley 1992; Landow 1980.
21 Works XI, pp. 41-2; La citazione è da Esodo: xxviii.
22 Works XII, p. 115. Terza di un ciclo di quattro conferenze su architettura e pittura, che si sarebbe concluso con *Pre-Raphaelitism*. Ruskin vi classifica tre tipologie di paesaggio: Giottesco, Leonardesco e Tizianesco, l'ultima comprendente i pittori della scuola veneziana del Cinquecento, che avrebbe gettato le basi dell'arte perfetta di paesaggio, arte che fu tuttavia 'paralizzata' dagli elementi di infedeltà della cultura neoclassica. Tintoretto figura nel Cinquecento tizianesco tra i quattro massimi pittori con Veronese, Tiziano e Correggio, ma si distingue, assieme a Bonifacio de' Pitati, per aver introdotto nel paesaggio un maggior numero di effetti naturali con «showers of rain, rainbows, sunsets, bright reflections in water, and so on; but still very subordinate, and carelessly worked out, so as not to justify us in considering their landscape as forming a class by itself».
23 Hamilton 1853.
24 *Ibid.*, p. 39.
25 *Ibid.*
26 *Ibid.*, p. 38. John Foster, pastore dissenziente, fu autorevole riferimento teorico di Coleridge, si veda Whelan 2001. Hamilton non indica la fonte, ma il rinvio è all'edizione delle lettere pubblicata l'anno precedente, in Ryland 1852, I, p. 191.
27 Si veda Finley 1992, Landow 1980, Helsinger 1982, Leoni 1987.
28 Finley 1992, p. 229. La lettera agli Ebrei è oggi di attribuzione incerta, ma non nel periodo Vittoriano, né Ruskin dimostra riserve.
29 Shapiro 1972, pp. 208-209.
30 «Io sono un Giudeo, nato a Tarso in Cilìcia, ma educato in questa città, formato alla scuola di Gamaliele nell'osservanza scrupolosa della Legge dei padri, pieno di zelo per Dio, come oggi siete tutti voi» (Atti 22, 3).
31 Leoni 2000, I, pp. 135-6; Works III, p. 170.
32 Leoni 2000, I, p. 136; Works III, p. 172.
33 Leoni 2000, I, 137; Works III, p. 172.
34 Leoni 2000, I, p. 137; Works III, p. 173.
35 *Ibid.*; si veda Sdegno 2022.
36 *Ibid. Marly-sur-Seine*. L'incisione fu pubblicata su «Keepsake», popolare rivista antologica illustrata, a cui Turner contribuì con 17 illustrazioni dal 1828 al 1837. *Marly* apparve nel numero del 1832. Works XIII, p. 285.
37 Sdegno 2018, p. 58; Works XI, p. 316.
38 Leoni 1986, pp. 25-6.
39 Sdegno 1918, p. 121; Works XI, pp. 414-415.
40 Sdegno 1918, p.114; Works XI, p. 413.

[41] Sdegno 2018, p. 107; Works XI, p. 408. Ruskin possedeva *Gosport*, fu il secondo dipinto di Turner acquistato da John James Ruskin nel 1840. Works XIII, p. 439.

[42] Sdegno 2018, p. 109; Works XI, p. 409.

[43] Sdegno 2018, p. 152; Works XI, pp. 432-433.

[44] Sdegno 2018, pp. 132-134; Works XI, p. 423.

[45] Sdegno 2018, p. 134; Works XI, p. 424.

[46] Sdegno 2018, p. 121; Works XI, p. 416.

[47] Sdegno 2018, p. 122; Works XI, p. 417.

[48] Nelle *Notes to the Turner Bequest* (1856), Ruskin noterà in Turner una «debolezza nella concezione della figura», trovando che fosse l'aspetto più incomprensibile di un pittore dotato di una tale «profonda comprensione umana e potenza immaginativa». Works XIII, pp. 155-156.

[49] Sdegno 2018, p. 118; Works XI, p. 414.

[50] Sdegno 2018, p. 122; Works XI, p. 417.

[51] Sdegno 2018, p. 126; Works XI, p. 418.

[52] Sdegno 2018, pp. 131-132; Works XI, pp. 421-422, corsivo mio.

[53] Sdegno 2018, p. 139; Works XI, p. 427.

[54] Sdegno 2018, p. 95; Works XI, p. 402.

[55] «Credo che abbia visto da qualche parte, il giorno prima, un martin pescatore; perché questo quadro sembra interamente dipinto per amore delle splendide ali lanuginose dell'angelo – bianche annebbiate 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.» Sdegno 2018, p. 136; Works XI, p. 426.

[56] Works XI, pp. 425-426, corsivo mio.

[57] Sdegno 2018, p. 111; Works XI, p. 410, corsivo mio.

[58] Works XI, pp. 236-237.

[59] Works XII, pp. 459-460. Il dipinto è definito: «the best Tintoret this side of the Alps», giudizio che resterà immutato negli anni. «[…] A magnificent grey grove, in which the bending and twining symmetry of successive trunks, wreathed with lovely, sharp-edged, exquisitely drawn ivy, is more like architecture than ever architecture was like vegetation (how utterly different in its sculpture-like severity of sentiment from flowing trunks of the same kind with Rubens), leads back in steep perspective to an opening to the sky [sketch of the trunks], whence the two elders, with Tintoret's usual caprice, look in over a kind of altar cloth; the foreground is occupied by a water full of reeds and flags, and frogs, and two white nondescript fish tails; but close to the spectator, down among the reeds and water, is a dark grey animal like a rabbit, with long ears, and a malignant human face. There is no doubt, no obscurity about it, it is as plain as the Susannah herself adding another to my catalogue of the Meaning caprice of the painter. This figure, however, unless it be a white Devil, sent to tempt Susannah, is nearly as inexplicable as the skeleton one of the Crucifixion». Nel diario vi sono schizzi dei tronchi d'albero e della vegetazione in primo piano. Nella visita al Louvre del 1844 Ruskin aveva già notato il paesaggio: «Tintoret's Susannah is very noble especially remarkable for the grand landscape, large tree trunks enriched with ivy, most delicately drawn and finished, forming an entire, unbroken, square mass of shade over two-thirds of the picture, in spite of the complete details» (Evans, Whitehouse 1956, I, p. 310), ma è nel 1849 che si sofferma a lungo sul modo unico di Tintoretto di trattare il paesaggio.

[60] Nella lunga nota Ruskin insegnava ad assumere una «sorta di percezione infantile di macchie piatte di colore, semplicemente tali, senza la coscienza di cosa significhino, come un cieco a cui fosse ridata improvvisamente la vista». Works XV, p. 27.

[61] Leoni II, p. 1185; Works VI, p. 398.

[62] *Cristo morto, sorretto da due angeli, san Domenico e un donatore*; a lungo attribuita a Jacopo, ora è data a Domenico Tintoretto.

[63] Works VI, pp. 398-399, corsivo mio; «risponde ugualmente bene all'intento esemplificatore dell'amore dei veneziani per ciò che è cupo e selvaggio, unito a una perfetta definizione dei dettagli. Ogni foglia e ogni filo d'erba vengono disegnati; ma si osservi come i fili d'erba siano spezzati, come sia abbandonato l'intento di esprimere un'impeccabile felicità contraria alle leggi del mondo esistente», Leoni II, pp. 1185-1186.

[64] Tucker 2014, pp. 77-78 ; Works XXIV, p. 154, corsivo mio.

[65] Milton, 1957, 1, vv. 62-63.

[66] Thornbury 1862, pp. 233-134; Cage 1980, p. 137-138. Nella riedizione corretta ed ampliata Thornbury 1877, pp. 331-332, indica la relazione tra Tintoretto e Turner, notando che il gruppo di alberi nel *Caino e Abele* è «singolarmente connesso al viale nel *Marly* di Turner», e cita il brano dalla *Guida ai Principali dipinti*, trovando che l'influenza della «stormy brush of Tintoretto» era in azione anche nell'*Apollo e Pitone* di Turner.

[67] Osler 1879. Insegnante di disegno all'University College London, Osler intrattenne con Ruskin una corrispondenza negli anni della preparazione del volume su Tintoretto, dal 1873 al 1879. Si veda anche Stoughton Holborn 1903, p. 90, sulla «technical affinity» tra Turner e Tintoretto: «Greater imagination, a grander impressionism and conception, and a more burning zeal, rather than a faithful adherence to the traditions of the schools, was Tintoretto's message to the ages».

[68] Come Thornbury, Osler indicava nell'*Apollo e Pitone* di Turner alla National Gallery, l'evidenza dell'influenza del *Caino e Abele* e dell'*Adamo ed Eva*.

[69] Russell 1853-56, VII, p. 149. Cook e Wedderburn riferiscono un simile aneddoto riportato da Samuel Rogers (Works IV, p. xlv): «[Samuel Rogers] was on his way to Italy immediately after the peace that followed the downfall of Napoleon, and he met several artists returning from that country. The first was Sir Thomas Lawrence, and Rogers put the question to him, "What do you think the finest picture you have seen in Italy?" After slight hesitation, he replied, "*The Miracle of St. Mark*, by Tintoretto." Rogers then said, "The next painter I met was Turner, and I put the same question to him. Without a moment's hesitation he said, 'Tintoretto'", (*Reminiscences of Frederick Goodall, R.A.*, 1902, p. 37)».

[70] Moorby 2010. Nel ricostruire i soggiorni di Turner a Venezia, Ian Warrell (Warrell 2003, p.17) riferisce che nel 1819 Turner si volle recare all'Accademia di Venezia per rivedere *San Marco libera uno schiavo*, ammirato precedentemente a Parigi, ma che fu il ciclo tintorettiano della Scuola Grande di San Rocco l'esperienza che dovette essere per il pittore inglese «an unexpected revelation», evidente nella serie di *aide-memoires* che riempiono il suo taccuino di viaggio. Per Warrell Turner «must have stood transfixed by the imaginative ingenuity and powerful chiaroscuro evident in these paintings».

[71] Solkin 2009, p. 13.

[72] Warrell 2009, p. 51.

[73] Solkin 2009, p. 26.

[74] *Ibid.*, nostra traduzione.

BIBLIOGRAFIA

Bloom H. (1973) 1997, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, New York - Oxford.

Cage J. 1980 (a cura di), *The Collected Correspondence of J.M.W. Turner*, Oxford.

Cammaerts E. 1914 (trad. e cur.), John Ruskin, *Les peintres modernes. Le paysage*, Paris.

Carrara E. 2022, *Mary Pittaluga. Verso una biografia intellettuale*, «Il Capitale Culturale, Studies on the Value of Cultural Heritage», pp. 103-134.

Clegg J. 2010, *John Ruskin's Correspondence with Angelo Alessandri*, in Hanley K., Sdegno E. (a cura di), *Ruskin, Venice and Nineteenth-Century Cultural Travel*, Venezia, pp. 67-107.

De Seta C. 2016, *Tintoretto è Venezia anche se non dipinge Venezia, Venezia e Moby Dick*, Vicenza, pp. 68-82.

Evans J., Whitehouse J.H. (a cura di) 1956, *The Diaries of John Ruskin*, 3 voll., Oxford.

Finley S. 1979, *The Genesis of Turner's "Landscape Sublime"*, «Zeitschrift fur Kunstgeschichte», 42, 2/3, pp. 141-165.

Finley S. 1992, *Nature's Covenant. Figures of Landscape in Ruskin*, Pennsylvania.

Hamilton J. 1853, *The Lamp and the Lantern: or, Light for the Tent and the Traveller*, Londra.

Helsinger E. 1982, *Ruskin and the Art of the Beholder*, Cambridge (MA).

Hewison R., Warrell I., Wildman S. (a cura di) 2000, *Ruskin, Turner and the Pre-Raphaelites*, Catalogo della mostra (Londra, 9 marzo - 28 maggio), Londra.

Landow J.P. 1980, *Victorian Types Victorian Shadows. Biblical Typology in Victorian Literature, Art and Thought*, Londra.

Leoni G. 1987 (a cura di), *John Ruskin. Opere*, Bari.

Leoni G. 2000 (a cura di), John Ruskin, *Pittori Moderni*, 2 voll., Torino.

Milton J. 1957, *Paradise Lost*, in Merritt Y.H. (a cura di), *John Milton Complete Poems and Major Prose*, New York.

Moorby N. 2012, *Copies of Paintings in the Scuola Grande di San Rocco, Venice, by Tintoretto 1819 by Joseph Mallord William Turner*, in Blayney Brown D. (a cura di), *J.M.W. Turner: Sketchbooks, Drawings and Watercolours*, Londra.

Nezzo M. 2006, *John Ruskin letto da Lionello Venturi*, in D. Lamberini (a cura di) *L'eredità di John Ruskin nella cultura italiana del Novecento*, Firenze, pp.170-206.

Osler W.R., 1879, *Tintoretto*, Londra.

Pittaluga M. 1920a, *Criteri paesistici del Tintoretto*, «L'Arte», 23, pp.163-180.

Pittaluga M. 1920b, *John Ruskin critico del Tintoretto*, «Emporium», LII, 312, pp. 294-303.

Pittaluga M. 1925, *Tintoretto*, Bologna.

Russell J. 1853-56 (a cura di), *Memoirs, Journal and Correspondence of Thomas Moore*, Londra, 7 voll.

Ryland J.E. 1852 (a cura di), *Life and Correspondence of John Foster*, I, Londra.

Sdegno E. 2006, *1900-1949: le prime traduzioni artistiche*, in Lamberini (a cura di), *L'eredità di John Ruskin nella cultura italiana del Novecento*, Firenze, pp. 220-246.

Sdegno E. 2018, *Tintoretto secondo John Ruskin*, Venezia.

Sdegno E. 2022, *Latent in Darkness: La Guida di Ruskin all'Accademia di Belle Arti di Venezia*, in Mamoli Zorzi R., Manthorne K. (a cura di), *Dal buio alla luce. Scrittori nei musei prima della luce elettrica 1798-1898*, Venezia, pp.121-133.

Shapiro H. 1972, *Ruskin in Italy. Letters to his Parents 1845*, Oxford.

Solkin D. 2009 (a cura di), *Turner and the Masters*, Catalogo della mostra (Londra, 23 settembre 2009 - 31 gennaio 2010; Parigi, 22 febbraio - 24 maggio 2010; Madrid, 22 giugno - 19 settembre 2010), Londra.

Solkin D. 2009, *Turner and the Masters: Gleaning to Excel*, in Solkin D. (a cura di), *Turner and the Masters*, Londra, pp. 13-27.

Stoughton Holborn I.B. 1903, *Jacopo Robusti, called Tintoretto*, Londra.

Thornbury W. 1862, *Life of JMW Turner*, Londra.

Thornbury W. 1877, *Life of JMW Turner, A New Edition Revised and Mostly Rewritten*, Londra.

Tucker P. 2010, *After Tintoretto: Ruskin's Venetian 'Picture-Work' in 1845*, in Hanley K., Sdegno E. (a cura di), *Ruskin, Venice and Nineteenth-Century Cultural Travel*, Venezia, pp. 3-21.

Tucker P. 2014, *Guida ai Principali Dipinti all'Accademia di Belle Arti di Venezia*, trad. di E. Sdegno, Milano.

Venturi L. 1923, *La pura visibilità e l'estetica moderna,* «L'Esame», II, pp. 73-88.

Venturi L. 1971, *Il gusto dei primitivi*, Torino.

Warrell I. 2003, *Turner and Venice*, Catalogo della mostra (Londra, 9 ottobre 2003 - 11 gennaio 2004; Forth Worth, 15 febbraio - 30 maggio 2004), Londra.

Warrell I. 2009, *"Stolen hints from celebrated Pictures": Turner as copyist, Collector and Consumer of Old Masters Paintings*, in Solkin D. (a cura di), *Turner and the Masters*, Londra, pp. 41-55.

Whelan T. 2001, *John Foster and Samuel Taylor Coleridge*, «Christianity and Literature», 50, 4, pp. 631-656.

Works = Library Edition: Cook E.T., Wedderburn A. 1903-12 (a cura di), *The Works of John Ruskin*, Londra, 39 voll. *Modern Painters* voll. 1-5: III-VII; *Stones of Venice*, voll. 1-3: IX-XI; *Notes on the Louvre*: XII; *The Relation between Michael Angelo and Tintoret*: XXII; *Elements of Drawing*: XV; *Guide to the Principal Pictures at the Academy of Fine Arts Venice*: XXIV; *Praeterita*: XXXV.

even after their Venetian experience ended, as in the case of Maarten de Vos. While recognizing various Nordic features in Tintoretto's landscapes, which very often turn out to depend the circulation of motifs spread by prints, it is rather difficult to identify the hand of a single collaborator. A more active involvement seems to be expected with the Flemish artists who have definitively settled in the territories of the Serenissima: a small number of guests which includes Lambert Sustris, Paolo Fiammingo and Pozzoserrato.

April Oettinger, *Tintoretto's Storms*

This paper explores stormy weather as an agent of vision and expression in Jacopo Tintoretto's *San Marco Rescuing a Saracen from a Shipwreck* and the *Removal of the Body of San Marco* in the Scuola Grande di San Marco. In both *teleri*, Tintoretto extended conventions of *scuola* painting by putting the miraculous deeds of Venice's revered patron saint in dialogue with the temporal motions and moods of sea and sky. I will address the theological and rhetorical dimensions of sublime Nature in Tintoretto's retelling of the miracles of San Marco, a culmination of earlier experiments with storms and shipwrecks from the time of Giorgione and Palma il Vecchio. Tintoretto's atmospheric expressionism not only foregrounded the ephemeral phenomena of Nature as dramatic actors in his oeuvre, but also shaped discussions of *colorito* as a catalyst of spiritual vision and painterly virtuosity in the writings of Lomazzo and Ridolfi.

Le tempeste di Tintoretto

Il saggio esplora il tempo tempestoso come agente di visione ed espressione nel *San Marco salva un saraceno dal naufragio* e nel *Trafugamento del corpo di San Marco* di Jacopo Tintoretto, nella Scuola Grande di San Marco. In entrambi i teleri, Tintoretto estende le convenzioni pittoriche della scuola mettendo in dialogo le gesta miracolose del venerato santo patrono di Venezia con i moti temporali e gli umori del mare e del cielo. Affronterò le dimensioni teologiche e retoriche della Natura sublime nella narrazione tintorettiana dei miracoli di San Marco, culmine di precedenti esperimenti con tempeste e naufragi dell'epoca di Giorgione e Palma il Vecchio. L'espressionismo atmosferico di Tintoretto non solo ha messo in primo piano i fenomeni effimeri della natura come attori drammatici nella sua oeuvre, ma ha anche plasmato le discussioni sul 'colorito' come catalizzatore di visione spirituale e virtuosismo pittorico negli scritti di Lomazzo e Ridolfi.

Emma Sdegno, *«Fragments of a far purer truth»: Ruskin e i paesaggi di Tintoretto*

La critica di John Ruskin sul paesaggio di Tintoretto è ampiamente rappresentata dalle descrizioni dei dipinti della Scuola di San Rocco nell'*Indice veneziano*, appendice al terzo volume delle *Pietre di Venezia*. Il saggio, prendendo in esame numerosi brani, evidenzia come il giudizio di Ruskin nei confronti della resa pittorica dei paesaggi di Tintoretto, anche ove questi non siano che frammenti minimi, sia invariabilmente positivo e spesso in contrasto con quello riservato alla rappresentazione delle figure o all'iconografia dei dipinti. La lettura del critico inglese, condotta su impressioni e giudizi concreti, si sofferma sulle qualità formali dei dipinti, individuando in modo apparentemente non sistematico affinità con Turner, il pittore da cui ha preso avvio la ricerca sulla modernità della pittura di paesaggio in *Pittori moderni*.

«Fragments of a far purer truth»: Ruskin and Tintoretto's landscapes

John Ruskin's criticism of Tintoretto's landscapes is amply represented by the descriptions of the paintings in the Scuola di San Rocco in the *Venetian Index*, an appendix to the third volume of the *Stones of Venice*. Examining the numerous passages, the paper shows how Ruskin's comments on the rendering of Tintoretto's landscapes, even where these are but minimal fragments of vegetation, sky, water is invariably positive and often at odds with that reserved for the representation of the figures or the iconography of the paintings. The English critic's reading, conducted on detailed impressions and judgments, dwells on the formal qualities of the paintings. In an apparently unsystematic way he identifies a few affinities with Turner, the painter from whom his research on the modernity of landscape painting in *Modern Painters* had begun.

INDICE DEL VOLUME

Martina Frank, *Introduzione: l'ecologia dei paesaggi di Jacopo Tintoretto*
Michel Hochmann, *Tintoretto e il paesaggio: qualche riflessione preliminare*

Tra laguna e terraferma
Tiziano Tempesta, *La formazione del paesaggio veneto nella pittura rinascimentale*
Heiner Krellig, *I Tintoretto e la Laguna di Venezia: due visioni delle origini della città dell'acqua*
Ayşe Aldemir, *Tintoretto's* Siege of Constantinople *and His Possible Visual Sources*
Tom Nichols, *Tintoretto, Bassano and the Rural Image*
Fulvio Ragusa, *Dalla Genesi del mondo alle origini del paesaggio tintorettiano: la* Creazione degli animali *tra zoologia e mercato ittico*

Il significato teologico del paesaggio tintorettiano
Roland Krischel, *An 'Immoral' Landscape for Pietro Aretino? Tintoretto's Newly Discovered* Susanna and the Elders
Laura de Fuccia, *Le tempeste di mare nella produzione sacra di Tintoretto*
Camilla Pietrabissa, *Un'isola vicina: per una lettura 'geografica' del San Giorgio di Londra*
Ester Brunet, *Il paesaggio della Creazione nel ciclo tintorettiano per la Scuola della Trinità: possibili fonti e una lettura teologica*

Teoria e teorie del paesaggio
Mari Pietrogiovanna, *Un coro di voci nordiche: l'esperienza dei fiamminghi nei paesaggi di Tintoretto*
April Oettinger, *Tinoretto's Storms*
Emma Sdegno, *«Fragments of a far purer truth»: Ruskin e il paesaggio di Tintoretto*

In copertina:
Jacopo Tintoretto, *Fuga in Egitto*, particolare.
Venezia, Scuola Grande di San Rocco, sala terrena.

Progetto grafico della copertina:
Redazione editoriale IVSLA

Il volume raccoglie le relazioni presentate al convegno interdisciplinare del 2023 dedicato a Jacopo Tintoretto e il tema del paesaggio. Il progetto – che si colloca nel mezzo di una proficua collaborazione tra l'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti e la Scuola Grande di San Rocco e al termine di una stagione ricca di riflessioni sul pittore – muove dalla constatazione che indagini sul ruolo del paesaggio nella pittura tintorettiana, ma anche sulla sua ricezione, non hanno finora goduto di una adeguata attenzione. In effetti, mentre le scene architettoniche sono state indagate ripetutamente, sui paesaggi invece non esistono studi specifici recenti e Tintoretto è stato quasi del tutto escluso dalle numerose riflessioni sull'ambiente dipinto che si sono addensate negli ultimi anni. Nella letteratura non mancano tuttavia puntuali spunti di riflessione, ma essi appaiono decontestualizzati e quasi sempre non hanno suscitato analisi e discussioni critiche.
È stato questo quindi il senso del convegno e di questo volume, ove si è raccolto l'esito delle ricerche di vari specialisti che hanno inteso approfondire tali temi e contesti al fine di proseguire l'indagine del contributo del maestro veneziano al ruolo del paesaggio nella pittura cinquecentesca.

ISBN 978-88-92990-25-8

9 788892 990258

€ 54,00