

Immaginario Tintoretto o della visione eversiva

Alfonso Amendola, Antonella Trotta*

Imaginary Tintoretto or subversive vision. *Reconstructing the expressive “hazard” and the visionary innovative matrix of Jacopo Rubusti aka Tintoretto (Venice 1518-1594) in creative processes. This is the goal of our essay which reconstructs the centrality of Tintoretto’s imagination in some chapters of the twentieth century. In particular, we find Tintoretto’s work in the realist / symbolist writing of Henry James, in the philosophical-literary analysis of Jean-Paul Sartre, in the painting of Emilio Vedova, in the gaze of Peter Greenaway, in the acting of David Bowie. But what is the attraction of Tintoretto? Probably: the fury of style, the dimension of tonal painting, the idea of a new luminosity, the energetic tension, the attention to new trends (rejected or denied by his teacher Tiziano), the sense of the dramatic, the scenic construction, teamwork, the great variety of genres (the altarpiece, the profane fable, allegorical painting), the overcoming of mannerism and the announcement of the Baroque. And it is precisely this imaginative stratification that first provoked our curiosity and then the desire for a more in-depth methodical study that prompted us to perceive comparisons, continuity and research directions to be deepened (in a very dense and interdisciplinary mosaic) between different authors but united by the “subversive vision” of Tintoretto. With this essay we want to reconstruct the anxiety of innovation put in place by Tintoretto (who in the beginning “disturbed” Roberto Longhi) and analyze it both as an extraordinary imaginary to be reconstructed and as a masterly “device” to recompose a chapter of the imagination of our contemporaneity (up to the docu-film Tintoretto. A rebel in Venice directed in 2019 by the writer Melania Mazzucco who shows us the subversion and modernity of the “kidnapped of Venice”).*

Keywords: art, communication, citations, art criticism, cultural consumption.

Premessa

Obiettivo centrale di questo saggio è ricostruire il ricorrente “azzardo” espressivo e la visionaria matrice innovativa di Jacopo Rubusti in arte Tintoretto (Venezia 1518-1594) nei territori molteplici dei processi creativi. Partendo da due differenti angolazioni disciplinari (la storia dell’arte e la sociologia della cultura) abbiamo cercato di ricostruire la centralità dell’immaginario del Tintoretto in alcuni capitoli nevralgici del Novecento e lo “sfondamento” in prospettiva verso il contemporaneo. In particolare (e non solo) l’opera del Tintoretto la ritroviamo nella scrittura realista/simbolista di Henry James, nella visione “epocale” di Anselm Kiefer, nelle “annotazioni” di Thomas S. Eliot, nell’analiticità filosofico-letteraria di Jean-Paul Sartre, nella materia pittorica di Emilio Vedova, nell’illuminotecnica di Mariano Fortuny, nell’impianto metaforico di Thomas

* Il presente saggio è stato discusso e progettato congiuntamente dai due autori. Antonella Trotta ha redatto i capitoli 1, 2. Alfonso Amendola ha redatto il capitolo 3. Mentre redatti da entrambi gli autori: la premessa e le conclusioni.

Berhard, nello sguardo ipercontaminato di Peter Greenaway, nell'agire totalizzante di David Bowie, nel citazionismo pop di Woody Allen... E abbiamo cercato di comprendere cosa attrae del Tintoretto. Probabilmente: la furia dello stile, la dimensione della pittura tonale, l'idea di una nuova luminosità, la tensione energetica ed iper-produttiva, l'attenzione verso le nuove tendenze, il senso del drammatico, la costruzione sceno-tecnica, il lavoro "d'equipe", la gran varietà di generi (la pala d'altare, la favola profana, la pittura allegorica), il superamento del manierismo e l'annuncio del Barocco. Ed è proprio tale stratificazione immaginifica che ha provocato prima la nostra curiosità e poi il desiderio di uno studio metodico più approfondito che ci ha spinto ad avvertire paragoni, contiguità e indirizzi di ricerca da ampliare (entro un mosaico densissimo e interdisciplinare) tra autori diversissimi ma tutti accomunati dalla "visione eversiva" del Tintoretto. Insomma, con questo saggio vogliamo ricostruire l'ansia d'innovazione messa in campo da Tintoretto (che in principio tanto "turbava" Roberto Longhi) ed analizzarla sia come straordinario immaginario da ricostruire e sia come perfetto "dispositivo" per ricomporre un largo capitolo dell'immaginario della nostra contemporaneità (fino ad arrivare al docu-film *Tintoretto. Un ribelle a Venezia* diretto nel 2019 dalla scrittrice Melania Mazzucco che ci indica con puntualità le variegate componenti dell'immaginario contemporaneo legato a Tintoretto ma anche eversione e modernità del "sequestrato di Venezia").

1. Una storia pre-postuma.

"L'unico dipinto che annoto è il *Bacco e Arianna* di Tintoretto". A scrivere, nell'estate del 1911, è un giovane T.S. Eliot appena arrivato a Venezia. Il viaggio interrompeva l'esperienza esaltante delle conferenze pubbliche di Henri Bergson al College de France e di Alain-Fournier alla Sorbona, di Wagner e i Balletti Russi a teatro, del Louvre e dei cubisti in mostra, in sintesi del "présent parfait" di Parigi, dove Eliot abitava dalla fine del 1910. A Parigi passato e futuro si accordavano perfettamente (Eliot 1944, p. 94; Hargrove 2006 e 2009) e il tempo scorreva con tale intensità, aveva confessato al suo professore di storia dell'arte ad Harvard Edward Waldo Forbes, da indurre il futuro araldo del modernismo a

rivedere in maniera radicale le sue opinioni sull'arte e sulla vita (Eliot 2009, pp. 19-20; Hargrove 2011, p. 8): il viaggio in Italia e l'eterno passato dell'arte del Rinascimento avrebbero alleviato gli effetti quasi dolorosi di quella esperienza senza diminuirne il significato. Provvisto di taccuino, del nuovo *Baedeker's Handbook of Northern Italy* e con le lezioni di Forbes vive nella memoria, a Venezia Eliot aveva visitato musei, monumenti e chiese alla ricerca dei "fatti esterni", oggetti, eventi e situazioni in grado di trasformare l'esperienza sensibile in emozione e che, più tardi, avrebbe definito i *correlativi oggettivi* dell'espressione poetica (Roncalli 2018, p. 7). È così che il *Bacco e Arianna* di un Tintoretto "mai così vicino al sentimento" e l'unico tra i dipinti in Palazzo Ducale a meritare un'annotazione (Eliot 2018, p. 39), da quel viaggio sarebbe riemerso nei versi di *Sweeney Erect* (1920) (Hargrove 2011, p. 17) come l'ennesima *sopravvivenza* dell'artista veneziano nella modernità.

Quasi 'invisibile' ai suoi contemporanei del XVI secolo, che lo valutarono alternativamente "la fine dell'inizio o "l'inizio della fine" della grande stagione del Rinascimento per ragioni che la fortuna del pittore nei secoli successivi ha fatto dimenticare, nel tempo la personalità di Jacopo Robusti detto Tintoretto è diventata inafferrabile (e dunque attraente) quanto i contorni del ritratto immaginario "cominciato mille volte" evocato da Jean Paul Sartre nel *Sequestrato di Venezia*. La sua morte, avvenuta a Venezia nel 1594, infatti, ha inaugurato le sue straordinarie sopravvivenze come *funzione-autore* in continua trasformazione, le serie infinite delle sue postume "vite meravigliose" e la sua fortuna come dispositivo retorico nelle pratiche e i discorsi che istruiscono la storia e la critica d'arte (Loh, 2008, pp. 665-666 e 686), ma anche, più in generale, la nostra storia culturale.

Dal XVII secolo Tintoretto ha lasciato un'impressione profonda tanto nella schiera degli imitatori quanto nel pantheon dei pittori di talento, da Diego Velázquez, Pieter Paul Rubens a Antoon Van Dyck fino a Joshua Reynolds, superando in longevità l'eredità dei suoi più celebrati contemporanei (come Tiziano, già star internazionale quando Tintoretto lavorava alle sue prime composizioni, e Veronese, che si affermava negli stessi anni ma nelle predilezioni dei committenti 'di terraferma'), alla fine del XIX secolo quasi del tutto superati

dallo scarto di paradigma provocato dalle avanguardie. Al contrario, Tintoretto ha attraversato il XIX il XX secolo, da Eduard Manet, a Emilio Vedova e Anselm Kiefer, conservando inalterato il fascino di una personalità ribelle, innovatrice e anticonformista, che resiste a qualunque tentativo di classificazione. La sua *maniera* pittorica, lo stile – lo hanno confermato le ricerche innescate dalle recenti celebrazioni per il quinto centenario della morte (1994) prima e della nascita poi (2018) – sembra sottrarsi alle revisioni imposte anche dalle più rigorose analisi formali (Sgarbi, 2012; Echols, Ilchmann, 2018) e l’immaginazione visiva delle sue invenzioni a qualunque riduzione iconografica tradizionale (Gentili, 2006, p. 8; Lattuada, 2017, p. 25). Per questo, una ricostruzione della fortuna di Tintoretto che non sia ‘archeologica’ è la storia non tanto della sua *influenza* ma delle sue numerose *sopravvivenze* e si configura come una “preposterous history”, cioè - ha scritto Mieke Bala proposito di Caravaggio, un altro ribelle della storia della pittura - una narrazione che, tenendo in conto il “pre” e il “post” di qualunque ricerca storica, mette in chiaro le pratiche discorsive attraverso cui una data immagine o personalità artistica emerge in un momento dato oppure scompare dall’attenzione per riapparire più avanti per un nuovo pubblico, o mai più (Loh 2009, p.188). Si tratta di un racconto non sempre coerente, in cui il passato è *past-today* e le opere degli Antichi Maestri, per esempio, sono *after effect* della letteratura, della poesia, del teatro, del cinema, della musica, della moda, della storia dell’arte e della visione degli artisti successivi, e, più in generale, di una narrazione in cui l’”historical other” opera come postumo di ciò che viene dopo, rovesciando le dinamiche dell’imitazione a favore di un processo di appropriazione come relazione produttiva, con effetti vitali per il presente e per il passato (Bal, 1999, pp. 5 e 29).

“[It is] not preposterous, si legge in *Tradition and the Individual Talent* (1919), la celebrazione sul tempo e la storia di Eliot che anchel’esperienza del viaggio in Italia aveva contribuito a distruggere - that the past should be altered by the present, as much as the present is directed by the past” (Eliot 1932, p.15).

2. *Tintoretto e gli storici dell'arte*

Nel XVI secolo Venezia era il crocevia della creatività di tutt'Europa e Tintoretto aveva cambiato il corso della pittura con invenzioni fortemente drammatiche: le sue enormi composizioni, in cui le figure principali sembravano precipitare secondo prospettive mai viste – per esempio, nel *Miracolo di San Marco* (1548, Venezia, Gallerie dell'Accademia), in cui il santo sembra calare sulla folla (e sullo spettatore!) come uno "sky diver caught from below after jumping from an aeroplane" - combinavano il colore di Tiziano e il disegno di Michelangelo, il realismo e l'immaginazione, e accendevano la sensibilità e la mente. Per travolgerle entrambe (Lattuada, 2017, pp. 24-26).

A Firenze, nel 1568 Giorgio Vasari lo aveva ricordato con poche righe a margine della biografia di un altro pittore nella seconda edizione delle *Vite* e suo malgrado aveva suggerito il vocabolario che le nuove generazioni avrebbero utilizzato per esaltarlo: Tintoretto, scriveva, dipingeva "a caso e senza disegno", era "capriccioso, presto e risoluto" e "il più terribile cervello che abbia avuto mai la pittura". Nel XVII secolo gli scrittori d'arte Carlo Ridolfi, Cesare Malvasia e Giovan Pietro Bellori lo trasformarono nella personalità in grado di negoziare tra il passato e il futuro e due "sistemi" di modernità, la tradizione del Rinascimento e le nuove forme del Barocco che la storiografia ora normalizzava in un discorso senza discontinuità. Espressione del trionfo del "nuovo" sul "vecchio", qualunque cosa si intenda, da allora Tintoretto è un pittore moderno, e quindi "forever young", che significa immaturo, ma anche luminoso precursore del futuro nel presente (Loh, 2009, p.141). Nel 1894 lo storico dell'arte americano Bernard Berenson avrebbe trovato nella *Scoperta del corpo di san Marco* (1563-64, Milano, Brera) o nel *Trafugamento* (1562-66, Venezia, Gallerie dell'Accademia) la "stupenda verità e forza impetuosa" dello spirito del Rinascimento, un'epoca "che ha tutto il fascino della giovinezza", quando nulla è ancora accaduto, neanche il futuro (Berenson 1974, pp. 49-52 e 58-60).

Nel XVIII secolo il "genio ribelle" entrava per sempre nel canone della storia dell'arte, ma il lessico critico per comunicare l'esperienza della sua pittura l'aveva inventato Marco Boschini nel secolo precedente: i giganteschi teleri della Scuola Grande di San Rocco, aveva scritto, stordiscono come un tuono,

annientano come un lampo, schiantano i sensi e fanno impazzire come una droga, o come la qualità della pittura moderna (Boschini 1966, p.224; Lepschky 1983, pp. 43-44; Loh 2009, p.143). Nel 1845, il giovane John Ruskin in visita alla Scuola Grande avrebbe subito il medesimo scacco della ragione: del tutto inaspettatamente, Tintoretto lo aveva spinto “fuori di sé” e reso inerte al punto da costringerlo a “lie on a bench and laugh” (Sdegno, Dickinson e Hanley, 2010; Nemerov, 2021, p. 210). Più tardi, nei *Modern Painters* (1873), il pittore sarebbe apparso l’incarnazione dell’artista immaginifico senza regola né legge, inarrestabile nella potenza della sua creatività, in grado di superare lo spazio e il tempo (la sua lezione sarebbe arrivata fino a Turner, che Ruskin ammirava) ma anche il riflesso della capacità, altrettanto trasformativa, dello storico dell’arte di connettere i ritmi eterogenei delle diverse temporalità dei fenomeni artistici e di parlare al futuro (Nemerov 2021, p.212).

Nel 1946, per Roberto Longhi che recensiva la mostra di Palazzo Ducale su *Cinque secoli di pittura veneziana* – una delle esposizioni “di ricognizione” con cui il discorso sull’arte partecipava alla ricostruzione dell’Italia del secondo dopoguerra – Ruskin aveva amato Tintoretto come il Romanticismo ama le “intenzioni” più delle “realizzazioni”, ma nel XX secolo e in Italia il pittore era piaciuto più per la bravura che per la fantasia, con la conseguenza di ricavarne “un modello anche troppo elevato” per il “gran capitano dell’industria pittorica” che la propaganda tra le due guerre andava cercando. Tintoretto, continuava Longhi, mette in scena “favole drammatiche”, in cui gli strumenti della pratica - “la macchina per il tuono, la macchina per la pioggia, la macchina per i lampi” - sono però troppo scoperti e “il macchinista” (il pittore stesso) occhieggia troppo spesso oltre le quinte (Longhi 1973, pp.656-659).

D’altra parte, nel 1937 la nuova illuminazione della Scuola Grande di san Rocco in occasione della prima mostra monografica su Tintoretto mai inaugurata era stata progettata dal pittore, fotografo, regista, scenografo e costumista Mariano Fortuny: per l’artista che il curatore dell’esposizione Nino Barbantini definiva il “clamoroso iniziatore della pittura moderna” (Barbantini 1937), Fortuny aveva realizzato lampade paraboliche a luce diffusa. Nel 1996 la sua soluzione garantiva ancora alla storica dell’arte Vonnie Syddel (Julia Roberts) e allo scrittore Joe

Berlin (Woody Allen) la luce utile per apprezzare il “deepgenius” di Tintoretto nel film *Everybody Says I Love You*.

L’illuminazione elettrica ha modificato per sempre la percezione della pittura di Tintoretto, che fino ad allora anche i visitatori più avvertiti (come Ruskin) avevano più immaginato che visto, se non forse per qualche ora nelle mattine d’estate (Mamoli Zorzi, 2019). Oggi, i teleri godono di sofisticato, sostenibile e regolabile sistema a LED sviluppato dal Laboratorio di Fotometria dell’Università di Padova con un prestigioso sponsor internazionale (Sonaglioni, 2019). Nessuno può scegliere l’epoca in cui vivere.

3. *Scavare negli immaginari in tre movimenti*

E proprio nell’impossibilità di poter scegliere il tempo in cui vivere, di seguito indichiamo tre ampi “movimenti” dell’immaginario contemporaneo (in tre differenti “poetiche”) che hanno voluto/saputo “accogliere”, “raccontare”, “omaggiare” Tintoretto. Cercando a grandi linee di ricostruire in quale modalità il lavoro del pittore veneziano e la sua opera entrano nel grande laboratorio citazionista ed immaginifico del Novecento (e non solo). Cercando di analizzare quali trame percorre, oltre l’omaggio o il rimando, il ripensare Tintoretto. Ed inoltre, seguendo una lineare deleuziana (Vellodi, 2019), cercare di collocare la complessità del lavoro di Tintoretto negli spazi compositi di una ricerca di natura critica molto innovativa per la metodologia, le concettualizzazioni proposte, i flussi di pensiero. Sostanzialmente indicandoci un’idea di arte davvero interculturale e, come più volte sottolineato, innovativa.

La presenza visiva del nostro sembra possedere una triplice valenza (come sovente accade al moderno quando compare nel contemporaneo).

- a. È un riuscito amplificatore poetico emozionale.
- b. È momento altamente risolutivo e “necessario” alla costruzione della storia.
- c. È un inelaudibile rispecchiamento dialettico con chi ne omaggia l’opera.

Ed è questo ultimo punto, in particolare, che vogliamo osservare attraverso 3 movimenti. Tre differenti spazi di riflessione e rimando, anche se il discorso diventa davvero vasto ed apre ad ulteriori chiavi di lettura, volendo di natura psicoanalitica ma che in questa sede non ci interessa indagare. Ci interessa invece esplorare, seppur in modalità di *overture* ed “invito al viaggio”, il costante corpo a corpo che Tintoretto mette in campo con i suoi estimatori/lettori/esegeti e come lo modellano ad immaginario del contemporaneo. Nello specifico della nostra indagine i 3 movimenti sono rappresentati da: Jean-Paul Sartre (Parigi 1905-Parigi 1980), Emilio Vedova (Venezia 1919- Venezia 2006) e David Bowie (Londra 1947-New York 2016).

3.1. Primo movimento: Jean Paul Sartre

Il dialogo tra l'esistenzialista francese e il pittore veneziano è un vero corpo a corpo. E ci restituisce non solo la modernità del pittore ma ci indica come la sua pittura è compiutamente un preciso immaginario verso cui far riferimento: “inquietudine”, “peso”, “spazio”, “segno”, “annunciazione”, “interpretazione della materia” (Sartre 2005, *passim*). Ma soprattutto,

Sartre farà con Tintoretto quello che non ha potuto fare con altre biografie di psicoanalisi esistenziale: partire dalle opere. Qui si giustifica. Per la prima volta, attraverso l'arte la teoria del Soggetto materiale può finalmente esprimersi senza mettere la dialettica sottosopra: le tele del Tintoretto rappresentano il corpo *all'opera* (Sicard, 2005, p. 18).

Un corpo a corpo *con l'opera* durato un decennio che principia dalla passione veneziana di Sartre. L'interesse per Tintoretto nasce probabilmente nel corso dei frequenti viaggi compiuti dallo scrittore parigino nel capoluogo veneto. E nel dialogo con l'artista, Sartre (partendo dalle biografie delle “Vite” del Vasari) sembra compendiare la propria autocoscienza intellettuale in un dialogo senza sosta con la città ed i suoi artisti (Tiziano, Veronese) che Sartre fa cortocircuitare con l'immaginario della pittura fiorentina. E dove l'assoluta determinazione (il dominio teorico, l'asse portante) è Tintoretto. Il “braccato” immerso in una conflittualità senza sosta. Il modello culturale di tessitura biografica è simile alla ricerca da lui realizzata su Genet (1952) e in parte anche su Baudelaire (1947). Il

lavoro su Tintoretto sembra, inoltre, chiarire le illusioni e le ansie teoriche dell'autore circa le proprie capacità di scrittore che da sempre scavano nel reale, vadano inevitabilmente affrontate prioritariamente attraverso la prassi estetica ancor prima che socio-politica. Sartre insiste su specifiche tematiche ma partendo sempre dai quadri. Infatti il lavoro dello scrittore-filosofo ricostruisce impressioni esistenziali, dove l'essenzialità e le movenze dello sguardo derivano unicamente da una sensibilità pittorica in cui la luce, i personaggi, gli ambienti, i colori vengono trattati con vivace rapidità, sottintendendo la premura di lasciar vedere le cose di cui si parla e perfino, diaristicamente, di lasciare liberi i sentimenti e le reazioni dello stesso scrittore nei riguardi di quanto lo circonda. Infatti nella sua diagnosi "dentro" Tintoretto, Sartre realizza una "biografia esistenziale", dove c'è un mai interrotto rispecchiamento. La sua metodica critica si sofferma su oltre 20 opere sancendo, finalmente, la possibilità della realizzazione "di un progetto individuale e di immaginario materializzato" (Sicard 2005, p.22). Tutto a partire dal 1548 di *San Marco libera uno schiavo*. È la prima delle date, meticolosamente registrate, a capoverso delle varie tessere che compongono l'indagine sartriana. Opera d'inizio dove Tintoretto determina il suo "partito preso", un trentenne che compone con vigore innovativo e scenico dipingendo come un'azione scultorea. E Sartre nel leggere l'opera ci invita a ripensare la forza di gravità, il corporeo, la coralità delle presenze "in scena", il senso del materico. In Sartre lettore di Tintoretto c'è spesso un raccogliersi in solitudine e in introspezione poter rilanciare la visione. C'è un persistente inseguimento dell'altro e del mondo esterno. Alle volte c'è un suggerimento di una sorta di contraddizione, quasi a invitare l'alterità a fermarsi, a partecipare di un bergsoniano tempo interiore, che può coincidere con l'immobilità e con l'ansia di eternità. Altre volte, la capacità analitica dello scrittore è tale che "il suo vedere coincide col toccare" (come scrive in altri contesti di critica Giovanni Testori). Il ragionare attorno Tintoretto mostra un estro che colma ogni pagina. Non c'è narrazione, è vero, nel senso che non può esserci alcun percorso diacronico nelle numerose tessere che costituiscono il libro. Il lettore rintraccia all'opposto un percorso decisamente sincronico, nel quale gli eventi tendono ad amalgamarsi sotto un unico tempo - come in un'allucinazione o un gioco da bambini. Si diceva

prima, dell'essenzialità del dettato di questa ricerca. Ma è davvero essenziale, il suo dettato? O si può definire invece assai accurato nella descrizione dei particolari? È chiaro che qui s'intende un linguaggio pittorico riversato in scrittura per parlare ancora della pittura. L'essenzialità e la resa dei particolari sono elementi della scrittura sartiana da riferire però alle arti visive. In altre parole, lo scrittore attraversa rapidamente le immagini di Tintoretto come stesse dipingendole, e perciò cogliendole nella loro essenzialità. E dentro questa "estrema" metodica Sartre riesce a percepire visivamente le tante realtà dell'estetica di Tintoretto e a indicarle come puntuale immaginario che resta nel tempo.

3.2. Secondo movimento: Emilio Vedova

Ancora una volta è Venezia a determinare un ponte, un agire, un confronto, una dialettica. Infatti Venezia e la sua dimensione liquida sono la fluida estensione che fondono (in epoche e temperie diversissime) Tintoretto ed Emilio Vedova. Il cammino tra ponti e saliscendi è lo stesso, come sono simili i materiali e il disegno di luce che continuamente disegna la città lagunare. Insomma, il "set" che li vede protagonisti, in un maestoso fluttuare di tempo, è analogo. E probabilmente la Scuola di San Rocco è lo specifico luogo che in un balzo distopico li vede accanto. A Vedova sicuramente non interessa la "tentazione" manierista o la sua linea d'evoluzione. Ma quello che accoglie come proprio è la dimensione di gestualità. Il lavoro di Tintoretto, infatti, che affascina Vedova è tutto verso il corporeo tessuto in un profondo lavoro sulla luce e sui chiaroscuri. Se per lo stesso Vedova "Tutto va rimesso in causa, oltre ogni apriorismo, oltre ogni presunzione di affrettati e superficiali nuovi ordini" (1957) il suo urlare visionario non dimentica mai il confronto con Tintoretto. E questo affascina le azioni coloriche di Vedova che lancia sulle sue tele. Torna. Torna sempre Tintoretto. Nel decennio 1930-1940 (quindi ben prima del suo ingresso nell'Informale) già affronta con consapevolezza la complessa eredità del pittore manierista. Poi se ne nutre costantemente nell'ultimo bagliore degli anni Quaranta, per tutti gli anni Cinquanta fino a dentro le sue notazioni datate 1981 e 1991 (cfr. Celant, 2011; Celant, Cecchetto, 2013). E dal lavoro di Tintoretto, ciò

che “resta” in Vedova è l’ancoraggio al modellare i corpi ammassati, la frantumazione del disegno unico, lo sfondamento dei punti di vista. Insomma, un dialogo con Tintoretto che non abbandonerà mai (basti pensare, ad esempio, al ciclo dei “Dischi” degli anni Ottanta). Certo a Vedova interessa una sorta di estetica del caos. Ma sappiamo che il suo anarchico procedere è frutto di rigore e metodologia costante e il magma tumultuoso della sua pittura gestuale e materica è sempre un incontro-scontro e derivazione immaginifica con il “suo” Tintoretto e la “loro” Venezia:

Nelle trame vorticose dei due artisti si rintraccia un silenzioso desiderio comune di ricostruire la labirintica architettura di Venezia, lasciando fluttuare nelle composizioni ombre spettrali e incroci sinistri, frementi linee convergenti e nervose traiettorie divergenti, un instabile piacere di galleggiare sul vuoto (Landoni 2019, p. 2).

In Vedova continua il farsi corpo della realtà, reinventato dall’astrazione. Ma la continuità è sempre nella grande scommessa della sperimentazione annunciata dal Tintoretto. Guardare un’opera di Vedova significa vivere la potenza dell’immaginario del contemporaneo ma sapendo la radice che lo anima è altrettanto potente. Vedova ha creato un dialogo, emozionale e concreto, con Tintoretto e con la sua opera. Vedova ci spinge sempre più verso una vertigine, un argine da superare, uno sconfinamento. E la sua lezione di vortice e fisicità è un continuo procedere oltre la metafisica e nel desiderio di una costruzione dell’essere verso una concreta determinazione dell’arte. La lezione di Vedova lettore di Tintoretto è assoluta! E sembra dirci che se l’arte vuol sopravvivere deve ritrovare le condizioni che un tempo la rendevano attuale. Deve ritrovare un mondo proprio. Dentro un tramato di potente consapevolezza capace di assumersi il compito di esistere guardando all’estremo futuro e alla grande tradizione. La “maturità” (parola davvero ambigua ed insolente) in fin dei conti è data unicamente dalle modalità di come ci rapportiamo al mondo che verrà e ai nostri predecessori (“gli antichi maestri” raccontati da Bernhard). E Emilio Vedova lo sapeva. Come sapeva che la vera sfida è sempre ripensare l’umano troppo umano. Come sapeva che la necessità è unire “chimica e sentimento” (nella eco del primo aforisma di *Umano troppo umano*). Come sapeva che per esser artisti è

fondamentale riuscire a sovrastare qualsiasi gabbia, recinto, dottrina o morale! E il suo dialogo con Tintoretto è frutto riuscito di questa lezione d'imperioso immaginario.

3.3. Terzo movimento: David Bowie

David Bowie s'inserisce nel quadro complesso dell'industria culturale, dei sistemi della comunicazione e quindi dell'immaginario contemporaneo (Amendola, Barone 2017) attraversando almeno cinque generazioni di appassionati, cultori e fan. Attestando, fin dall'inizio, una sua precisa consistenza di icona culturale, che a partire dalla musica, nel tempo fluisce attraverso i media, le arti, le tecnologie, i momenti performativi, i set interattivi, il marketing. E soprattutto stabilendo un magistrale primato legato sempre all'innovazione e alla sperimentazione. Ragionando attorno a Bowie dobbiamo parlare di un personaggio in grado di alimentarsi di precisi "cortocircuiti" che oltre la musica è stato capace d'inglobare differenti pratiche e teoresi. Da qui interessi interdisciplinari che vanno dalla sociologia dei processi culturali e comunicativi, ai linguaggi dell'arte contemporanea, dell'avanguardia letteraria ed audiovisiva. Abilmente mixato dentro una personale e tenace tensione visionaria e pragmatica. E dove il "culto" dell'arte è motore costante. Da sempre appassionato d'arte moderna (Tiziano, Rubens, Turner, Tintoretto) vive verso questi autori un'attenzione che predilige l'opzione della carnalità che abita con maestosità il loro spazio espressivo. Nello specifico, il dialogo tra il Duca Bianco e Tintoretto è radicato e costante (la sua corporation si chiama addirittura "Jones/Tintoretto Entertainment Company"). È quindi ben evidente che nel grande immaginario di Bowie una densa priorità la ricopre il Tintoretto. Infatti, David Bowie vive una sorta di adorazione verso il pittore veneziano fino a definirlo "Proto rock star" (Simonart 2017, p. 166). E, sempre nel dialogo con Simonart, nel voler sostenere l'ulteriore dimensione innovativa di Tintoretto lo indica come il "Damien Hirst del suo tempo" (Ivi). Una vera rock star determinato ad entrare nel pantheon dei grandi. È evidente il gioco di traslazioni e immedesimazioni tra Bowie e il pittore veneziano raccontato nella sua "terribilità" ma anche ambizione. La passione per Tintoretto si sintetizza nell'acquisizione de *L'Annunciazione del martirio di Santa*

Caterina di Alessandria (1570). Nel catalogo della Colnaghi Foundation (van Beneden, Jennings, 2017) ritroviamo tutta la storia di questa acquisizione che dopo la morte del grande cantante londinese vedrà un successivo omaggio (da parte di un nuovo acquirente) alla città di Anversa (dove si trova uno dei musei più amati dall'inventore di "Life on Mars": Casa Rubens). E nell'innamoramento verso Tintoretto, ancora una volta è confermata la sua totale, mai spenta visione d'assoluto verso l'arte:

Art was, seriously, the only thing I'd ever wanted to own. It has always been for me a stable nourishment. I use it. It can change the way that I feel in the mornings. The same work can change me in different ways, depending on what I'm going through (Bowie in Simonart 2017, p. 148).

La scoperta del Bowie collezionista meriterebbe una riflessione a parte nella nostra riflessione ma è qui interessante ricordarne la sua meticolosità e senso di rigore che lo animava. Nello specifico è interessante evidenziare l'orgoglio con il quale sottolinea il suo personale rapporto con Tintoretto, ancora nel dialogo con Simonart:

In his last year, he visited Venice with his daughter Lexie and Iman, and I'm sure Lexie got an ear-full, David hoping to instil in her his enthusiasm for all the other Tintoretts in Venice, the ones that haven't been stolen/exported/destroyed by Napoleon and lesser mortals/ vandals. The Tintoretto removed from the church which Napoleon had demolished now hangs in a museum in the country where the emperor was defeated – that's some kind of poetic justice, I suppose. It was after a rehearsal in U2's Windmill studios in Dublin I asked David with what feeling he would want fans to leave his concerts. His then drummer, the brilliant and boisterous Hunt Sales, butted in: "I'd like them to leave with more of themselves." David burst out: "That's such a great line, that's exactly what great art should do!" (Simonart 2017, p. 163).

Nella lettura di Bowie (cantante, performer ma anche imprenditore e giocatore di borsa) l'arte è sempre spazio dialettico, dimensione di ritrovamento, atto d'istigazione, vero racconto di passione e, soprattutto, rispecchiamento. Quel che attrae Bowie dall'opera di Tintoretto è sicuramente la narrazione del corporeo ma anche la profondità artigianale, il lavoro collettivo e la dimensione sperimentale. Tutte dimensioni che sono dentro lo spazio dell'esperienza

espressiva e produttiva del cantante-performer (che riconosce nella densità di Tintoretto una sorta di “super-ego” da adorare, da collezionare, da evocare).

Conclusioni

Personalità poliedrica, inquieta, curiosa, molteplice. Un artista trasversale come Tintoretto ha saputo donare al mondo del sistema delle arti un modo diverso di costruzione ed espressione, al di là del suo specifico temporale. Il suo modo di avanzare nell’immaginario della contemporaneità è, infatti, un assiduo ed instancabile “inventare” e “reinventarsi”. Da innovatore ma anche da analitico ha saputo ripudiare le settorialità dei generi e le divisioni delle pratiche dell’arte. E probilmente è stato il suo vero percorso di ricerca. La sua inquieta e rigorosa definizione di un immaginario che si estende nel futuro è il viatico perfetto attraverso il quale poterlo avvicinare. Insomma, con questo grande veneziano abbiamo la conferma che ci troviamo di fronte un magnifico artifice di linguaggi che volontariamente si posiziona sull’uso di “strumenti”, “modelli”, “forme”, “pratiche”, “sensibilità” sempre in grado di realizzare un processo creativo di grande emozionalità e rigore espressivo. Con Tintoretto siamo di fronte ad una lineare di azione visiva che compie un viaggio immaginifico e concreto, tradizionale e sperimentale, ambiguo e leggibile. Sicuramente è figura nodale che, in qualche modo ci piace farlo rientrare in quella suddivisione della “avanguardia di massa” (Calvesi 1978). Sicuramente ha rivoluzionato l’arte. Di certo il nostro pittore è stato attento e in piena sintonia con i temi dominanti, cangianti ed irriverenti del suo tempo. E di certo ha saputo praticare la sempre grande impresa di annettersi saperi e forme di ricerca nuove. Eppure... Eppure Tintoretto ci sfugge, non si lascia incasellare. Nella sua straordinaria teatralità e potenza cromatica sembra sempre essere in continua dissolvenza. Infatti, nonostante tutte queste categorie “interpretative” e le vastissime soglie che egli oltrepassa, resta complesso identificarlo (una complessità che invero è di tutti i grandi). Non facile cristallizzarlo in categorie. Nel nostro racconto a due voci ci abbiamo provato. Ed abbiamo provato a leggere il suo immaginario come azione che resta nel tempo.

Riferimenti bibliografici

- Amendola, A., Barone L., (a cura di), *Far above the world. David Bowie tra consumi culturali e analisi del discorso*, Salerno, Areablu Edizioni, 2017.
- Bal M., *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago, University of Chicago, 1999.
- Barbantini, N., *La mostra di Tintoretto in una pubblicazione periodica*, in "Gazzetta di Venezia", XV, 21 marzo 1937
- Berenson B., *I pittori italiani del Rinascimento*, trad. it. di E. Cecchi, Firenze, Sansoni, 1973
- Berger, J., *Questione di sguardi*, Milano, Il Saggiatore, 2015.
- Boschini M., *La carta del navegarpitoresco. Edizione critica con "la Breve Istruzione" premessa alle "Ricche miniere della pittura veneziana"*, a cura di R. Pallucchini, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1966.
- Calvesi, M., *Avanguardia di massa*, Milano, Feltrinelli, 1978.
- Celant, G., *Vedova ...in continuum*, Milano-Ginevra, Skira, 2011.
- Celant, G., Cecchetto S., *Vedova Tintoretto*, Venezia, Marsilio, 2013.
- Echols, R., Ilchmann F., a cura di, *Tintoretto. Artist of Renaissance Venice*, catalogo della mostra, New Haven, 2018
- Eliot, T.S., *Tradition and the Individual Talent*, in *Selected Essays*, London, 1932, pp. 13-22.
- Eliot, T.S., *What France Means to You*, in "La France Libre", 15 giugno 1944, p. 94. *The Letters of T. S. Eliot: 1898-1922*, vol.I, nuova edizione, a cura di V. Eliot e H. Haughton, London, 2009.
- Gentili, A., *Tintoretto. I temi religiosi*, Firenze-Milano, Giunti, 2006.
- Hargrove, N.D., *T. S. Eliot's Italian Trip, Summer 1911: Museums, Cathedrals, Palaces, and Landscapes*, in "South Atlantic Review", 76, 3, 2011, pp. 7-32.
- Hargrove, N. D. , *T. S. Eliot's Year Abroad, 1910-1911: The Visual Arts*, in "South Atlantic Review", 71, 1, 2006, pp. 89-131.
- Hargrove, N. D. , *T. S. Eliot's Parisian Year*, Tallahassee, 2009
- Landoni, D., *La costruzione del vuoto: quel che Emilio Vedova deve a Tintoretto* in "ArtsLife" artslife.com, luglio 2019
- Lattuada, R. , *Tintoretto's. Angel Foretelling the Martyrdom of Saint Catherine of Alexandria: "nelle cose della pittura stravagante, capriccioso, presto e risoluto et il più terribile cervello che abbia avuto mai la pittura"*, in *David Bowie's Tintoretto. The Lost Church of San Geminiano*, a cura di G. Belli, Bruxelles-Venezia 2017, pp. 16-41.
- Lepschky, M. L., *Tintoretto Observed. A Documentary Survey of Critical*

- Reactions from the XVI to XX Century*, Ravenna 1983.
- Loh, M. H., *Death, History, and the Marvellous Lives of Tintoretto*, in “Art History”, 31, 5, 2008, pp. 665-690.
- Loh, M. H., “*Huomini della nostra età*”: *Tintoretto's Preposterous Modernity*, in *Jacopo Tintoretto*, atti del convegno internazionale, a cura di M. Falomir, Madrid, 2009.
- Longhi, R., *Viatico per la mostra di cinque secoli della pittura veneziana*, in *Da Cimabue a Morandi. Saggi di storia della pittura scelti e ordinati da G. Contini*, Milano, 1973, pp. 622-686.
- Longhi, R., *Caravaggio*, a cura di G. Previtali, Roma, Editori Riuniti, 1994.
- Longhi, R., *Viatico per cinque secoli della pittura veneziana* (1946), Milano, Abscondita, 2017.
- Mamoli Zorzi, R., *John Ruskin and Henry James in the Enchanting Darkness of the Scuola Grande di San Rocco*, in *From Darkness to Light. Writers in Museums 1798-1898*, a cura di R. Mamoli Zorzi, Cambridge 2019, pp. 53-70.
- Mamoli Zorzi, M., *Quasi un profeta. Henry James su Tintoretto*, Venezia, Supernova, 2018.
- Nemerov, A., *A Voice from Beyond the Grave. Tintoretto among the Art Historians*, in *Icons of Sound. Voice, Architecture, and Imagination in Medieval Art*, a cura di B. Pentcheva, New York 2021, pp. 206-2015.
- Roncalli, M., *Introduzione a T.S. Eliot, Viaggio in Italia*, a cura di M. Roncalli, Brescia 2018.
- Ruskin, J., *Pittori Moderni*, a cura di G. Leoni e A. Guazzi, Torino, Einaudi 1998.
- Sartre, J.P., *Tintoretto o il sequestrato di Venezia*, Milano, Marinotti, 2005.
- Sartre, J.P., *Baudelaire*, Milano, Mondadori, 1989.
- Sartre, J.P., *Santo Genet, commediante e martire*, Milano, Il Saggiatore, 1972.
- Sdegno, E., Dickinson, R., Hanley, K., a cura di, *Ruskin, Venice and Nineteenth-Century Cultural Travel*, Cambridge 2010.
- Sgarbi, V., (a cura di) *Tintoretto*, Milano-Ginevra, Skira, 2012.
- Sgarbi, V., a cura di, *Jacopo Tintoretto*, catalogo della mostra, Roma 2012.
- Simonart, S., *Lust for life, lust for art The Rubenshuis: a museum Bowie loved in van Beneden, B. and Jennings, N. (ed.), David Bowie's Tintoretto Angel Foretelling the Martyrdom of Saint Catherine of Alexandria*, London, Colnaghi Foundation, 2017.
- Sonaglioni, D., *Light at the Scuola Grande di San Rocco*, in *From Darkness to Light. Writers in Museums 1798-1898*, a cura di R. Mamoli Zorzi, Cambridge 2019, pp. 71-78.
- Vellodi, K., *Tintoretto's Difference. Deleuze, Diagrammatics and Art History*, London, Bloomsbury Publishing, 2019.