I GRANDI CICLI PITTORICI

COLLEZIONE DIRETTA DA LAMBERTO VITALI



TINTORETTO

LA SCUOLA DI SAN ROCCO

ΙΚΗ
ΙΟΥ
ΟΣ
Π.Θ.
Η
Σ
ΑΤΟΣ
ΡΗ

O ITALIANO D'ARTI GRAFICHE BERGAMO 1937-XV



Η.Α.123

ΑΡΧΕΙΟ ΤΩΝΗ & ΙΩΑΝΝΑΣ ΣΠΗΤΕΡΗ
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟ
ΙΔΡΥΜΑ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ.

Βιβλιοθήκη
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟΥ
ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ.
Κωδ. 00959/1

ND
623
.T6
D4
1937
c.1

I GRANDI CICLI PITTORICI

COLLEZIONE DIRETTA DA LAMBERTO VITALI

TINTORETTO

LA SCUOLA DI SAN ROCCO

TESTO DI GIUSEPPE DELOGU

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE BERGAMO 1937-XV

0640012882

PRINTED IN ITALY

OFFICINE DELL' ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO - 1937 - XV

LA SCUOLA DI SAN ROCCO

Alla Scuola di San Rocco, Jacopo ha offerto il meglio della propria vita ed ha donato una gloria che ha fulgore secolare ed universale: e con quale amorosa, umana devozione, si apprende dalle lettere, dalle petizioni sue, come dai freddi atti del minuscolo parlamento. Un decreto del Consiglio dei dieci — 10 giugno 1478 — autorizzava la costituzione della Corporazione. Essa emigrò da San Samuele a San Silvestro, finchè, fra difficoltà innumerevoli sollevate specialmente da religiosi ed ecclesiastici, godendo dei favori del governo contro le inframettenze dei parroci gelosi, del patriarcato, della curia, non costruiva la *sua* chiesa sui piani di B. Bon, dal 1489 al 1508. Nel 1517, il patriarca Contarini poneva la prima pietra del nuovo edificio, la Scuola. La fabbrica fu affidata allo stesso architetto Bon. Lunghe sono le peripezie dell'edificio per le liti fra i procuratori e gli architetti; qualche difficoltà finanziaria e la cautela degli amministratori ritardarono la conclusione dei lavori, nei quali ai Lombardo, successori del Bon, seguirono lo Scarpagnino (fino alla sua morte, 1549) e Gian Giacomo dei Grisi, fino al 1560; ma la paternità stilistica di questa insigne fabbrica, esemplare per l'aspetto che a Venezia asssunsero le forme classiche nella prima metà del secolo XVI, appartiene al Bon ed allo Scarpagnino (vedi G. Lorenzetti, *Guida di Venezia*).

Intorno al 1545 l'edificio poteva dirsi finito. Ma non ultimata la decorazione delle sale o perchè non si voleva affrontare nuova spesa o perchè non si aveva ancora una chiara idea di un organico partito decorativo degli ambienti, che per la loro sontuosità già facevano il vanto architettonico di Venezia. Alle pareti per coprire e mascherare il grezzo del muro pendevano *canovazzi* dipinti.

La prima parola di un ornamento pittorico alla Scuola grande giunge a noi con un documento commovente per il tono dell'offerta, per l'uomo che avanzò la petizione, per il destino che stornando quel dono, lasciò luogo ad un altro. Il 21 settembre 1553 chi offre i servigi è Tiziano Vecellio ... *Essendo stato riferito alla Scuola nostra el desiderio dello eccelente ms. Titian da Cadore Pittor di voler lassar nella schuola nostra memoria dell'incomparabile virtù soa....* Tiziano si impegnava a dipingere un gran quadro per la parete sovrastante al banco nella sala dell'albergo. Accettata la proposta, nominata una commissione, la cosa misteriosamente svanisce, né alcuna luce si è potuto portare sull'affare. Tiziano era già pittore principe e veramente onusto di gloria, nel 1553. Quali intrighi? Al posto cui Tiziano rinunziò o dovette rinunziare, dodici anni dopo Tintoretto alzerà la *Crocifissione*: così come sulla parete del seggio nella sala del Maggior Consiglio in palazzo Ducale, negli ultimi anni della sua vita, nel posto a Paolo Veronese assegnato dagli uomini e tolto dalla morte, Tintoretto stesso fisserà la rutilante sua visione d'Olimpo.

Dalla data delle trattative con Tiziano a quella del primo dipinto, che segna l'inizio all'operosità concreta di Tintoretto per la Scuola, passano dunque undici o dodici anni: perchè il 22 maggio del 1564 la Confraternita decide di rifare la decorazione del soffitto dell'albergo a spese dei confratelli; e qui interviene l'ostile proposta di un tal Zani che è disposto ad offrire quindici ducati, purchè l'incarico sia affidato a chiunque altro salvo che al Tintoretto.

Il Guardian grande procede con il doppio metodo democratico del voto e del concorso; si vota il 31 maggio il principio di far dipingere l'ovato del soffitto dell'albergo, e si bandisce un concorso che invita pittori e doratori di Venezia a presentare bozzetti e abbozzi sul tema *San Rocco in gloria*. È lo stimolo al prepotente ex-abrupto di Tintoretto: in venti giorni dalla data del bando, non il bozzetto è pensato e schizzato, ma l'ovato è dipinto e collocato, certo con abuso, sul posto; sicchè al giudizio non presenta il progetto e l'abbozzo, ma il dipinto tutto vivo nelle sue proporzioni reali, se pur qua e là non finito; e lo offre in dono il 22 giugno 1564 e si dichiara pronto ad ultimarlo purchè la Scuola lo accetti. I difficili signori tornano a riunirsi, per deliberare, il 29 giugno; e si degnano di gradire; ma poichè questa decisione implica l'abolizione della deliberazione precedente riguardante il concorso, la votazione non fu affatto unanime e contro 51 *sì*, furono pronunziati 21 *no*. Così Jacopo iniziava con lo scorcio apologetico, con il panegirico pittorico del santo patrono uno dei più grandi *partiti* di decoro pittorico che il mondo abbia conservato e per il quale spesso e con giustizia ricorre a confronto il nome della Sistina.

È certo che se pure la colossale impresa pittorica fu condotta a riprese, con pause, quasi accidentalmente dal 1564 al 1581 (sala superiore), essa presenta la miracolosa unità di organismo, di ciclo; la continuità che è mancata nel tempo, è intatta, innegabile nel racconto biblico e umano, nella limpida liricità della ispirazione, nell'accento e nella flessione del dire concitato e focoso, che appena si contiene e scandisce nelle cesure architettoniche del soffitto e delle pareti.

Se nel 1553, quando Tiziano offriva l'opera sua alla Scuola, il grande Cadorino aveva quasi 76 anni e il nome risuonava di gloria europea, nel 1564, quando offriva la propria, Tintoretto aveva 46 anni, essendo nato a Venezia nel 1518, l'anno in cui — come è stato notato — si levava sull'altar maggiore dei Frari l'*Assunta* di Tiziano (dieci anni prima che a Verona nascesse Paolo). Noto era il suo « credo » estetico: « disegno di Michelangelo, colore di Tiziano ».

Prove mirabili aveva dato del suo talento e ne parlavano e ne scrivevano i contemporanei; finiti nel 1545 per l'Aretino due dipinti, *Apollo e Marsia* (ora a Londra) e *Mercurio e Argo* (perduto), e nel 1548 il *Miracolo dello schiavo* (Venezia), l'opera di maggior mole era quella che era stata dedicata alla Scuola della Trinità: *Adamo ed Eva* e *La morte di Abele* (Accademia), *La creazione degli animali* (Palazzo Ducale), *La proibizione del pomo* (Uffizi); e nel 1561 firmava e datava le *Nozze di Cana*. Dopo l'ovato del *Santo in gloria*, concepito con un ardito scorcio (il cui magistero fu la perpetua passione del maestro), entro un anno, firma la seconda opera per la Scuola grande, la *Crocifissione*: *1565 tempore magnifici domini Hieronimi Rotae et collegarum — Jacobus Tintorettus faciebat*; fu posta nella sala dell'albergo, dove Tintoretto rappresentò poi i fatti della vita di Cristo.

Nella *Crocifissione* si manifesta tutto il genio del maestro che troverà altrove accenti diversi, ma non maggiori. Assoluta novità di concezione e visione del tema vecchio di oltre mille anni. Sul tumulto della folla, degli scherani, dei manigoldi, dei carnefici, s'è già levata la croce, e par *stia*, fulgente e dominatrice per forza propria; si erge isolata in uno spazio che le si fa attorno vuoto improvviso; ha per base architettonica e di significato morale il gruppo chiuso, stretto, compatto delle Marie, di Giovanni; è la rappresentazione del dolore, cui il Crocifisso guarda dalla vetta del suo sacrificio col volto denso d'ombre; ma la figura del Cristo, che splende nel gran nimbo a ventaglio, non ha le forme tradizionali della vittima, ma quelle gagliarde dell'eroe gigante e prometeico. Da questo *mare di luce* (Berenson) emerge la composizione più vasta, più complessa, più calcolata, che Venezia abbia conosciuto nel '500. *Luce e ombra, protagonisti del dramma scolpiscono le singole masse e creano il tragico insieme: per essi la terribilità di Mi-*

chelangelo sembra trasfondersi in un'opera nata nel regno del colore.... La rocciosa quadratura delle masse.... ci presenta nel Tintoretto della Crocifissione l'emulo veneziano di Michelangelo (A. Venturi).

Alla concitazione con cui è concepito il tragico epilogo del Calvario, si oppone la scena triste e silenziosa di *Gesù davanti a Pilato*, che si svolge in uno scenario di classiche architetture baluginanti appena nell'ombra. Il pieno lume è raccolto sulla figura dell'accusato, esile e incorporeo come un fantasma; l'atteggiamento di sovrumana comprensione e rassegnazione, di pazienza, di calma suprema dinnanzi al destino, trasforma l'accusato, la vittima, in giudice, eroe, protagonista del dramma e simbolo del puro spirito, del puro ideale inerme e dominatore.

Nel marzo del 1566, in due rate, l'artista ricevette compensi per la *Crocifissione* e per altre pitture della sala dell'albergo, la cui decorazione può dunque fissarsi fra il 1564 e il 1566. Per la Confraternita, non per la Scuola, ma per la chiesa di San Rocco, nell'aprile del 1567 finì i quadri di *San Rocco che risana gli infermi* e di *San Rocco visitato dalle fiere del deserto*. La nuova attività del Tintoretto per la Scuola grande ricomincia nel giugno del 1576; il 22 di quel mese egli si impegna a consegnare il quadro di mezzo del soffitto per il 16 agosto dello stesso 1576 e di darlo in dono. Con questa opera e in questa data si inizia la decorazione completa e definitiva della sala superiore, che durerà fino al luglio del 1581 (1576-1581, escluso il quadro d'altare del 1588). È il poderoso quadro del *Serpente di bronzo* il più vicino, per apocalittica visione, per grovigli di corpi giganti, per l'impeto dinamico della composizione tutta, alla ispirazione michelangiolesca.

Appena fatta la consegna dell'opera promessa, nuovi sogni, nuove visioni incalzano nella fantasia del maestro, che vuole a tutti i costi *realizzare* e il 13 gennaio del '77 si offre per altre due grandi tele da collocare nel soffitto della stessa sala, accontentandosi del rimborso delle pure spese di tele e di colori. Ma pare che il cinquantenne pittore tema la rincorsa del tempo, e due mesi dopo, il 25 marzo del 1577, richiamandosi all'offerta del gennaio, domanda di poter finire l'intera decorazione del soffitto e si rimette per il compenso alla direzione degli amministratori della Scuola, i quali accettano a maggioranza. Destino della magnificenza di quel privilegiato, che supplicava di poter *donare*. Per la proposta del gennaio, entro il 1577 dunque sono pronti gli altri due quadri, che con quello del *Serpente* rappresentano i capolavori della Scuola; essi sono *La caduta della manna* e *Mosè che fa sprizzare l'acqua dalla roccia*. L'uno e l'altro sono composti in un quadrato: su due piani paralleli determinati dal decorativo espediente della tenda, il *Miracolo della manna*; su uno schema circolare, che fa centro nella figura di Mosè e rota intorno con la distribuzione dei volumi e la traiettoria fosforescente dello zampillo, il *Miracolo dell'acqua*; è l'attimo del prodigio: Mosè, fulcro di tutta l'azione, fulcro meccanico da cui tutto dipende il motto dell'agitata scena, fulcro ideale dal cui sacro gesto scaturisce la grazia, il miracolo, Mosè domina sotto l'arco fluido e luminoso che il fiotto improvviso gli costruisce come un nimbo.

Finite e consegnate queste opere, l'artista non si dà pace e torna ad insistere con nuove proposte di lavoro, chiedendo un impegno fisso e a vita: vuol tutto dedicarsi alla gloria della Scuola: ultimarne il soffitto, creare dieci quadri per le pareti della sala grande, obbligandosi a consegnarne tre all'anno, il giorno di San Rocco, rimanere a disposizione per qualunque altra opera di cui la Scuola avesse bisogno; egli stesso avrebbe provveduto al materiale, e chiedeva per tutto una provvigione di cento ducati all'anno, vita natural durante. La petizione è del 21 novembre 1577; la proposta fu accettata il 2 dicembre appena con 25 voti: cioè ad esigua maggioranza; i nemici del Tintoretto erano irriducibili; il 3 vengono versati i primi cento ducati al maestro; i pagamenti di questa somma sono poi regolarmente registrati fino al 1594.

Dal '78 all'81 il pittore compie la decorazione completa della sala ispirandosi ai fatti dell'antico e del nuovo Testamento. *Ritrovamento di Mosè*, *Passaggio del Mar Rosso*, *Saul*, *Elia in cielo*, *Moltiplicazione dei pani*, *Geremia*. *Sacrificio d'Isacco*, *Melchisedec*, *Sansone*, *Giona*, *Il peccato originale*, *Daniele*, ecc., alle pareti, fatti della vita di Cristo: *Lazzaro*, *L'Ascensione*, *Tentazione*, *Cena*, *Getsemani*, *Resurrezione*, *Battesimo*, *Presepio*. Non sono uguali i valori delle composizioni. Nè può pensarsi che tutte le opere, oltre trenta, stiano per ispirazione e stile allo stesso piano. Fra le più rappresentative e commosse espressioni dell'arte del maestro, in questa sala vanno ricordate: il *Sogno di Giacobbe*, il sogno, l'apoteosi della luce che inonda la scala celeste e dentro cui i corpi degli angeli come disfatti da quel palpito voluttuoso ascendono in volo verso l'infinito; la *Resurrezione*; la *Cena*, che, se non raggiunge il pathos drammatico, la concitazione di quella famosa di San Giorgio, nell'inclinazione dei suoi assi compositivi, delle diagonali costruttive, nel colore, è copiscua opera d'arte; la *Natività*, che ci presenta la forma più inattesa, più nuova e audace del presepio, lontano da ogni schema consueto alla iconografia: divisa in due piani, la scena forma una fra le composizioni più simmetriche e più calme del tempestoso genio tintorettiano; il tetto scoperchiato della capanna, è un singolare pretesto per creare partiti di chiaroscuro e giuochi di luce dall'alto.

Della decorazione della sala inferiore si parla per la prima volta il 22 luglio 1583. Gli ultimi anni della vita e della sua attività dedica dunque il Tintoretto alla Scuola, riuscendo a compiere un suo voto, concludendo così, secondo desideri ripetutamente espressi, la sua esistenza laboriosa entro il mondo suo stesso, creato in trent'anni di fatiche amorose. Pretesto a questa seconda parte del ciclo pittorico è la vita della Madonna. Ma l'episodio che direttamente ed esclusivamente richiama quelle storie è solo quello dell'*Annunciazione*; ed in qual maniera: la dolce novella dell'angelo annunziante, l'ora soavissima del vespro, le luci del crepuscolo, il gesto grazioso dell'angelo, la gentilezza e l'umiltà di Maria, come è nel trasparente semplice racconto evangelico, come è nella fantasia ingenua del Beato da Fiesole o nelle versioni infinite dei pittori toscani o veneti, la poesia del misticismo è qui sconvolta travolta da una irruenza quasi ruinosa; appare come folgorante messo di Giove tonante l'angelo, che irrompendo nella dimora per la breccia della parete, non porge la salutazione angelica alla maternità, ma grida eroicamente l'annunzio di una vittoria.

Nella *Fuga in Egitto*, nella *Maria Maddalena*, nella *Maria Egiziaca*, Tintoretto tocca il vertice delle sue possibilità. Settantenne, il maestro si rinnova prodigiosamente; fedele a sè stesso dice ora qualcosa di veramente e felicemente nuovo e moderno. Ma la grande novità, storica oltre che spirituale — voglio dire per le conseguenze che se ne avranno nella storia della pittura europea, oltre per la comprensione dei valori intrinsechi all'arte di Tintoretto — la novità è data qui dal *paesaggio*: che è in queste opere il vero, il solo protagonista. Tintoretto immerge il mondo in una penombra suggestiva, che non è certo quella di nebbia luminosa di Leonardo, che tutto avvolge, carezza, vela, disfacendo piani e profili in una oscillazione incerta, in un tremulo delicato indistinto. Sul velluto notturno di quella penombra il pennello improvviso con segno fosforico traccia nervoso l'orlo dei corpi; il guizzo della luce rivela un punto delle cose, annunzia l'esistenza dei volumi. Di questo vedere e procedere, di questa vibrazione di fantasia intensa fino al dolore, il capolavoro è la *Maria Egiziaca*; nel balenare del lampo che ripercuote la luce da nube a nube, sulle colline e sui picchi alti, sui monti, sul ruscellare dell'acque, sui nervi e sulle foglie

delle piante, è uno di quei fenomeni cosmici e divini che incantano e atterriscono, come nell'antica leggenda apparve il fuoco dell'Etna ai fuggiaschi di Troia; la piccola Santa rischiarata dalla luce diversa, ferma e fioca del suo nimbo, è assorta nella contemplazione; ma a fianco di questo misterioso immane carattere naturale e divino, è, nella rappresentazione di questo paese, la suggestione di un racconto fiabesco, la grazia di un giuoco, la gentilezza di una fantastica *féerie*, come di un capriccioso spettacolo di pirotecnica, di fuochi sulla laguna.

Qui si conclude un *tempo* dell'estetica del paesaggio e un altro se ne apre, del tutto nuovo; si conclude quella della tradizione veneta di Giambellino, di Giorgione, di Palma, di Tiziano: di una natura idillica, bucolica, in riposo e silente nell'ore del vespro; come negli sfondi dei quadri di madonne, di veneri, di sacre conversazioni; pare che di quella tradizione, tutta assorbita, un sol quadro per Jacopo resti moderno, vivo, attuale: la *Tempesta* giorgionesca; del resto tutto eroicizza ed esalta; e nuovo aspetto, nuova voce, nuova parte assegna agli elementi di natura. Ingenuamente ciò fu sentito già fra il '600 e il '700 dai compilatori dei cataloghi delle opere della Scuola, che nei loro catastici menzionarono questi dipinti semplicemente come *quadri di paese*.

Ruskin scrisse: *il paesaggio veneziano spira con il Tintoretto nel 1594.... se noi cerchiamo la vita, occorre passare direttamente dall'ultimo paesaggio del Tintoretto al primo del Turner*. In vero si chiude con Tintoretto una fase della poetica veneta del paesaggio, ma si inizia un nuovo tempo dell'estetica e della pittura di paesaggio, che avrà più tardi ancora a Venezia una famiglia di cultori e in Europa una più vasta risonanza.

Come Michelangelo nella Sistina, Veronese a San Sebastiano, Tintoretto nella Scuola di San Rocco ha raccolto il meglio del suo pensiero e del suo spirito.

Qui si può tutto capire e proporzionare Tintoretto coi tempi, coi contemporanei, col pensiero e lo stato d'animo dell'epoca; fu venezianamente indifferente alla reazione della controriforma; e si può intendere come e perchè si sia parlato del Tintoretto come di un altro precursore del Barocco; egli, al tramonto del Rinascimento, fu tardo figlio di quella civiltà; non conobbe e non piegò al manierismo; guardò più innanzi nel secolo nuovo autorizzando, tanto per gli atteggiamenti suoi spirituali quanto per quelli formali, che di essi sono i necessari puntuali aspetti, a vedere nel suo orgasmo, nella sua foga, nel suo disperato dinamismo, alcune delle qualità che degenerarono e dispiacquero più tardi nella imitazione ed ostentazione dei *barocchi*. Ma il suo spirito precorritore nel campo della pura pittura va oltre i secoli XVII e XVIII e arriva oltre Caravaggio e Rembrandt, fino a Goya, Delacroix e Manet.

Per nascita a buon diritto più *lagunare* di Paolo e di Tiziano, rappresenta il terzo aspetto, il terzo volto della pittura veneziana; equidistante dalla regale dolce malinconia del primo, che illuminò il mondo con la luce di una bellezza neopagana, rese semplice ed alleggerì il peso della vita evitando nella sua rappresentazione ogni complicazione di troppo meditativo pensiero, e la confortò dei suoi suoni, del suo luminoso colore al punto da farsi interpretare come un indulgente neoepicureo; equidistante dalla calma solenne ed olimpica che in qualche momento Tiziano parve avere ereditato da Giorgione e aver tenuto dalla contemplazione del suo Cadore.

Più complessa e universale è l'anima di Jacopo e qui a San Rocco dimostra come, pur completando la trinità veneta della pittura, di tanto si differenzia dalle due altre figure dei contemporanei, di tanto si accosta in parentela spirituale e formale al genio tosco-romano, al Buonarroti.

Michelangelo della Sistina aveva nell'eroica forma del nudo gigante divinizzato e resa metafisica l'umana tragedia veduta nel più cupo pessimismo, quasi senza luce di salvezza: dal peccato di origine, ai flagelli, alla raddoppiata tristezza del privilegio della previsione di sibille e profeti, fino alla catastrofe ultima, ineluttabile, universale. Tintoretto nel ciclo di San Rocco sull'ispirazione di Michelangelo (e talvolta del classicismo raffaellesco, come nella *Strage degli innocenti* coi ricordi dell'*Incendio di Borgo*) ha invece umanizzato il racconto divino, biblico; ritorna sulla terra, da cui il gigante di Michelangelo s'era estraniato, era evaso; e la terra fa bella del suo miglior senso, della sua più sontuosa veste: il paese, animato da un moto di romantica tempesta perpetua. Maria, Giuseppe, uomini in viaggio per la campagna; Gesù, San Rocco, *messer* San Rocco, fra i morenti, gli appestati a sollevare, ad aiutare, a salvare. Nella storia d'umanità narrata dal Tintoretto, nei suoi episodi salienti, è rappresentato l'eterno soffrire; ma la speranza e la fede soccorrono: guariscono gli infermi, si dissetano gli assetati spillando acqua dalla rupe, si saziano gli affamati con l'improvvisa manna celeste.

Terribilità è il nome che si è dato ai due mondi della Sistina e di San Rocco. Ma all'uno sovrasta metafisica, sovrumana l'implacabile teodicea di Michelangelo; nell'altro si incorona e soffre in spoglie più umane uno spirito che la lucida coscienza del male, un finale ed essenziale pessimismo non hanno tuttavia indotto al totale annichilimento, alla negazione catastrofica del tutto.

GIUSEPPE DELOGU.

BIBLIOGRAFIA

Opere generali: BORGHINI R., *Il riposo della pittura e della scultura*. Firenze, 1584; RIDOLFI C., *La vita di G. Robusti ecc.* Venezia, 1642; BOSCHINI M., *La carta del navigar pittoresco ecc.* Venezia, 1660; BOSCHINI M., *Le miniere della pittura veneziana*. Venezia, 1664; BOSCHINI M., *Le ricche miniere ecc.* Venezia, 1674; ZANETTI A. M., *Della pittura veneziana ecc.* Venezia, 1771; GALANTI, *Tintoretto*, in « Atti dell'Accademia di Venezia », 1856; PRESTON STEARNS, *Life and genius of Tintoretto*. New York, 1894; BERENSON B., *The Venetian Painters of the Renaissance*. New York-Londra, 1897. (Traduz. ital., Milano, 1936); THODE H., *Tintoretto*. Lipsia, 1901; STOUGHTHON HOLBORN, *J. Robusti called « Tintoretto »*. Londra, 1907; SOULIER G., *Le Tintoretto*. Parigi, 1912; OSMATON F. P. B., *The Art and genius of Tintoretto*. Londra, 1915; PITTALUGA M., *Criteri paesistici del Tintoretto*, in « L'Arte », 1920; PITTALUGA M., *Il Tintoretto*. Bologna, 1925; HADELN D. VON, *Handzeichnungen d. Tintoretto*. Berlino, 1922; BERCHEM-MAYER J., *Tintoretto*. Monaco, 1923; LORENZETTI G., *Guida di Venezia*. Milano, 1927; VENTURI A., *Storia dell'arte italiana*. Vol. IX, p. IV, pp. 403-623, Milano, 1929.

Opere speciali: RUSKIN J., *The Stones of Venice*. Vol. III, pp. 284-306, Londra, 1907; NICOLETTI G., *Illustrazione della chiesa e scuola di S. Rocco in Venezia*, in « Miscell. della Deputaz. di storia patria di Venezia », serie IV, vol. III, 1885; DERSCHAU J. VON, *Zum geistigen Gehalt der Gemälde Tintorettos in der Scuola S. Rocco*. Heidelberg, 1911; PITTALUGA M., *Di alcune tracce sul verso della* Crocifissione *del Tintoretto nella Scuola di S. Rocco*, in « L'Arte », 1921; BERLINER, *Die Tätigkeit Tintorettos in der Scuola di S. Rocco*, in « Kunstchronik », marzo 1920, pp. 468-73, 492-97; OJETTI U., *L'arte del Tintoretto*, in « Venezia », agosto 1927; BRUNETTI M., *La Scuola grande di S. Rocco*. Ibidem, *La Scuola grande di S. Rocco in Venezia*. Nel VI Centenario della morte del Santo patrono. (Scritti di P. Molmenti, R. Bratti, G. Lorenzetti, M. Brunetti, A. Tursi ecc.), Venezia, 1927.

LA "SCUOLA„ DE SAINT ROCH

A la *Scuola* (école) de Saint Roch, par d'étranges vicissitudes, le Tintoret a sacrifié le mieux de sa vie et prêté l'éclat d'une gloire sans pareille — et cela en un esprit de devoûment tel qu'il appert de ses lettres, de ses pétitions, de ses offres ansi que des actes du minuscule parlement de l'Ecole. Un arrêt du Conseil des Dix — 10 Juin 1478 — autorisait un groupe de personnes pieuses, se réunissant dans l'église de Saint Julien sous la protection de Saint Roch, de se constituer en corporation. Deux années plus tard cette corporation se fondait avec une autre plus petite et de même nom. Certes, ils ne devaient pas avoir un caractère trop aisé, ces recteurs de la nouvelle confrérie, qui continuait à émigrer de Saint Samuel à Saint Silvestre, jusq'à ce que, au milieu de difficultés innombrables et d'opposition soulevées par des moines et des prêtres, le nouveau sodalice, jouissant de la faveur du gouvernement qui le défendait contre les intrigues des curés jaloux, du patriarcat et de la curie, put bâtir son église d'après le plan de B. Bon, de 1489 à 1508.

Le 25 mars 1517, à la présence des représentants des autres grandes Ecoles, le patriarche Contarini procéda solennellement à la pose de la première pierre d'une nouvelle bâtisse — l'Ecole. La construction en était confiée au même architecte Bon. Quantité de péripéties, de nombreux malentendus entre les préposés à la construction, les procureurs et les architectes — le Bon fut expulsé de la confrérie parce qu'indiscipliné et peu empressé; de nouvelles querelles surgirent avec ses successeurs, les Lombardo — des difficultés matérielles, financières et la prudence des administrateurs retardèrent la fin des travaux. Aux Lombardo succédèrent le Scarpagnino (jusqu'à sa mort — 1549) et Gian Giacomo dei Grisi, jusqu'à 1560. Mais la paternité artistique de la bâtisse, que caractérisent les formes classiques telles qu'elles se développèrent à Venise au XVI^{e} siècle, revient de bon droit au Bon et au Scarpagnino (cfr. G. Lorenzetti, *Guida di Venezia*).

En 1545 environ, la bâtisse pouvait se considérer achevée. Il ne manquait plus que la décoration des salles, soit qu'on ne voulût faire face à de nouvelles dépenses, soit qu'on n'eût pas encore une idée claire et organique de la manière dont on décorerait ces pièces qui, par leur somptuosité, étaient une des merveilles architectoniques de Venise. Pour masquer la nudité des parois on y avait pendu des « canovazzi » peints. La première idée de décorer par de vastes tableaux l'Ecole Grande, de marier les œuvres de la peinture à l'organisme architectonique déjà achevé mais entièrement nu, nous est conservée en un document émouvant par le ton de l'offre, par le nom de l'homme qui introduisit sa pétition, et par un sort bizarre qui, en déjouant cette offre, laissa la place libre à un concurrent qui y paraissait prédestiné par la Providence. Le peintre qui offrait ses services en date 21 septembre 1553, est Tiziano Vecellio. ...*Essendo stato riferito alla Schuola nostra el desiderio dello eccellente ms. Titian da Cadore Pittor di voler lassare nella Schuola nostra memoria della incomparabile virtù soa....*

Le Titien s'engageait à peindre un grand tableau pour la paroi qui est au dessus du banc dans la salle de l'auberge. Son offre fut acceptée, on nomma même une commission. Puis, cette proposition s'évanouit, on n'en sut plus rien.

De la date des pourparlers avec le Titien à celle du premier tableau qui marque le commencement de la collaboration du Tintoret à l'Ecole, il y a un laps de onze ou douze ans: en effet, la Confrérie ne decida que le 22 mai 1564 de refaire la décoration du plafond de l'auberge aux frais des frères, et non pas sur les fonds de l'école. Et c'est à ce moment qu'intervint la proposition aigre et hostile d'un nommé Zani, se déclarant prêt à offrir quinze ducats, pourvu que la commission en fût donnée à toute personne autre que le Tintoret....

Le *Guardian Grande* procéda suivant la double méthode démocratique des voix et du concours. Le 31 mai 1564 on vota en principe de faire peindre l'ovale du plafond de la salle de l'auberge. Ensuite on publia un concours invitant tous les peintres et enlumineurs de Venise à présenter des esquisses et des ébauches sur le thème: la *Glorification de Saint Roch*. Telle est l'occasion qui déclanche la fantaisie débordante du Tintoret. En moins de ving jours depuis la publication du concours, il ne s'est pas borné à ébaucher son tableau ou à présenter une esquisse, mais l'ovale est peint et fixé, évidemment par un abus complaisant, sur place; de sorte qu'il ne présente pas aux juges du concours un projet, mais le tableau définitif, vivant dans ses proportions réelles, bien que ça et là incomplet. Puis il l'offre en cadeau le 22 juin 1564, et se déclare prêt à l'achever, pourvu que l'Ecole l'accepte. Ces messieurs de la Commission, des gens très difficiles, se réunissent de nouveaux le 29 du même mois et ils daignent accepter le cadeau; mais cette mesure impliquant l'abolition des décisions précédentes se rapportant au concours, la votation ne fut pas unanime. Il y eut 51 oui contre 21 non. Ainsi, *in nomine Patris*, Jacopo commençait par l'allégorie du Saint glorieux une des plus grandes suites de tableaux que le monde connaisse, et que l'on compare très souvent et de bon droit à la Sixtine.

La colossale entreprise, bien que réalisée au milieu de parenthèses et de pauses, presque accidentellement (de 1564 à 1581, la salle supérieure), présente une unité cyclique qui tient du miracle. Sa continuité, manquée dans le temps, demeure intacte, quant au récit byblique et humain, par le lyrisme limpide de son inspiration, par les accents et le mouvement d'un récit si emporté et enflammé, que seulement les césures architectoniques du plafond et des parois réussissent à contenir.

En 1553, quand le Titien offrait son œuvre à l'Ecole, le grand peintre avait presque 76 ans et son nom jouissait d'une gloire européenne, tandis que le Tintoret n'en avait que 46, né comme il était à Venise en 1518: la même année qu'on élevait sur le maître-autel des Frari l'*Assunta*, et dix ans avant que naquît à Vérone le Véronèse. Il avait déjà fourni des preuves merveilleuses de son talent. Ses contemporains en parlaient, en écrivaient. Il avait terminé pour l'Arétin deux tableaux mythologiques — *Apollon et Marsyas* (maintenant à Londres) et *Mercure et Argus* (perdu) — et en 1548 le magnifique *Miracle de l'esclave* (Académie de Venise); mais son œuvre la plus puissante, il l'avait donnée jusqu'alors à l'Ecole de la Trinité: *Adam ed Eve* et la *Mort d'Abel* (Académie de Venise), la *Création des animaux* (Palais des Doges), la *Prohibition de la Pomme* (Offices) et finalement il signait et datait de 1561 les *Noces de Cana*.

Si ce n'est aussitôt après l'ovale du Saint Glorieux — conçu en un raccourci audacieux, dont la complète maîtrise demeurera toujours la grande passion du maître — en tout cas pas plus tard que l'année d'après, il signe des mots suivants: *1565 tempore magnifici domini Hieronimi Rotae et collegarum — Jacobus Tintorettus faciebat*, sa deuxième œuvre pour la grande Ecole — le *Crucifiement*. L'énorme rectangle qui prenait toute la paroi de fond, fut placé dans la salle de l'Auberge, où la fantaisie du peintre représenta plus tard les évènements de la vie du Christ.

Dans ce tableau le génie du maître se montre dans toute son excellence. Il trouvera par ailleurs d'autres accents, mais pas de meilleurs. Une nouveauté absolue est dans la vision et la conception de ce motif, vieux de plus de mille années. On a déjà élevé la croix sur le vacarme de la foule, des soldats, des bourreaux et des malfaiteurs. On la croirait immobile, rayonnante et dominatrice par sa seule présence, isolée au centre d'un espace qui s'est vidé comme par miracle, reposant sur des bases architectoniques autant que morales, le groupe serré, massif et compacte des Maries et de Jean. C'est la représentation de la douleur, que le Crucifié contemple du haut de son sacrifice, le visage rempli d'ombres tandis que son corps resplendissant d'une lumière rayonnante n'a plus l'attitude traditionnelle de la victime, mais d'un héros, d'un Prométhée géant.

A la fougue selon laquelle le tragique épilogue du Calvaire a été conçu, s'oppose la scène triste et silencieuse de *Jésus devant Pilate*, se déroulant en un décor d'architectures classiques qui s'allument dans l'ombre. Toute la lumière est concentrée sur la personne du prisonnier, grêle et incorporelle comme un fantôme.

Au mois de mars 1566 le peintre toucha, en deux termes, le prix pour le *Crucifiement* et pour ses autres peintures de la salle de l'auberge, dont on peut partant établir la décoration de l'an 1564 à l'an 1566. Toujours pour la même confrérie, mais pour l'église cette fois et non pas pour l'Ecole, il acheva au mois d'avril de 1567 les tableaux de *Saint Roch guérissant les malades* et de *Saint Roch visité par les fauves au désert*. Sa nouvelle activité pour l'Ecole recom-

mence en juin 1576. Le 22 de ce mois il s'engage à livrer un tableau pour le centre du plafond le 16 août de la même année, et d'en faire cadeau à l'Ecole. Par cette œuvre et à cette date commence la décoration complète et définitive de la salle supérieure, qui durera jusqu'au mois de juillet de 1581 (1576-1581, à l'exception du tableau d'autel de 1588). Ce tableau représente le *Serpent d'airain*, le plus rapproché de l'inspiration de Michel-Ange par la vision apocalyptique, par le nœud de ces corps énormes et par l'impétuosité de la composition.

Dès qu'il eut remis l'œuvre promise, de nouveaux rêves et de nouvelles visions sollicitent la fantaisie du maître qui n'a pas de cesse qu'il ne les ait réalisés. Le 13 janvier de 1577 il s'engage pour deux autres tableaux pour le même plafond, se bornant à demander le remboursement de ses frais de couleurs et de toile. On croirait pourtant que le maître craint l'aile du temps. Le 23 mars de la même année, se référant à son offre du janvier, il demande de pouvoir compléter toute la décoration de la salle, s'en remettant, quant à son honoraire, à la discrétion des administrateurs de l'Ecole. Ceux-ci acceptent à la majorité des voix. Telle est la destinée de cet homme exceptionnellement doué, il demande de pouvoir donner....

A la suite de son offre du mois de janvier, deux tableaux sont prêts avant la fin de l'année: la *Manne tombant du ciel* et *Moïse frappant le rocher*. L'un et l'autre sont composés en rectangle: le premier sur deux plans parallèles bornés par l'expédient d'une tente; le second sur un schème circulaire ayant son axe dans la personne de Moïse, d'où se développent la roue des volumes et la trajectoire phosphorescent du jet d'eau.

Dès qu'il eut accompli et livré ces tableaux, le maître ne trouve plus de repos, il insiste, il propose une nouvelle suite de peintures, il demande un engagement fixe et à vie. Il veut se vouer tout à fait à l'Ecole, à sa gloire, en compléter le plafond, créer dix tableaux pour les parois de la grande salle et s'oblige à en livrer trois par an, le jour de Saint Roch, tout en demeurant à la disposition de l'Ecole pour quelque ouvrage que ce soit, dont elle aurait besoin. Lui-même fournirait les couleurs, les toiles etc... Il ne demande qu'une commission de cent ducats par an, toute sa vie durant. Et on aurait de la peine à le croire, si on ne le lisait dans les documents de l'archive de l'Ecole: sa proposition fut acceptée à grand' peine, c'est-à-dire à une très faible majorité de voix. Ses ennemis étaient irréductibles et acharnés. Toujours est-il que sa proposition fut acceptée le 2 décembre par 25 voix. Le 3 on lui verse les premiers cent ducats et les remises successives sont dûment inscrites, jusqu'à l'an 1594.

De 1578 à 1581 le peintre achève la décoration complète de la salle, s'inspirant aux faits de l'Ancien et du Nouveau Testament. *Retrouvement de Moïse*, *Passage de la Mer Rouge*, *Saül*, *Élie au ciel*, *Multiplication des pains*, *Gérémie*, *Sacrifice d'Isaac*, *Melchisédec*, *Samson*, *Jonas*, *Le péché originel*, *Daniel*.... Aux parois, les faits de la vie de Jésus: *Lazare*, *l'Ascension*, *la Tentation*, *la Cène*, *le Jardin des Oliviers*, *la Résurrection*, *le Baptême*, *la Nativité*. La valeur de ces peintures n'est pas toujours égale. Il serait inconcevable, d'ailleurs, qu'une trentaine de tableaux atteignissent tous, quant à l'inspiration et au style, au même niveau.

Parmi les expressions les plus représentatives et émouvantes du maître, en cette salle, on ne peut négliger: le *Rêve de Jacob*, qui est l'apothéose de la lumière se déversant sur l'échelle sainte; dans ce climat lumineux les corps des anges, comme défaits par son frémissement voluptueux s'envolent vers l'infini des cieux; la *Résurrection*, et la *Cène* qui, tout en n'atteignant pas au lyrisme dramatique et à la fougue de celle de Saint Georges, est une œuvre maîtresse pour l'inclination de ses axes compositifs, de ses diagonales construites dans la couleur; la *Nativité*, nous présentant la figuration la plus audacieuse et nouvelle de l'étable, n'ayant rien à faire avec l'iconographie traditionnelle de ce sujet; divisé en deux plans, les volumes et les corps sont disposés aux quatre angles du carré. C'est une des compositions les plus symétriques et calmes du génie orageux du Tintoret. Le toit découvert de la cabane, dont on voit la charpente, est un magnifique prétexte pour créer des jeux de lumière d'en haut et des effets de clair-obscur.

Quant à la dècoration de la salle inférieure, on en parle pour la première fois le 22 juillet 1583, à propos d'un certain bleu fourni pour trois tableaux « da baso », d'en bas.

Le Tintoret a donc voué ses dernières années à l'Ecole de Saint Roch. Il a réussi à réaliser son vœu et il a achevé sa vie laborieuse, ainsi qu'il l'avait désiré et affirmé maintes fois, au milieu du monde fantastique que son génie avait créé en trente ans d'un travail continuel et acharné.

Le thème de la seconde partie de son cycle est, cette fois, la vie de la Vierge. Mais l'épisode qui s'y réfère directement et exclusivement n'est que celui de l'*Annonciation*. L'ange apparaît comme un messager fulgurant du tonnant Jupiter. Il fait irruption par la brèche de la paroi, il ne prononce pas la salutation angélique à la maternité divine, il crie héroïquement l'annonce d'une victoire.

Dans la *Fuite en Egypte*, dans la *Marie Madeleine* et dans *S.te Marie l'Egyptienne*, le Tintoret atteint au faîte de ses possibilités. Il a soixante-dix ans, mais il semble s'être renouvelé à mesure. Tout en demeurant fidèle à lui-même, il exprime maintenant des figurations vraiment modernes, heureusement nouvelles. Mais la grande nouveauté historique outre que spirituelle — pour les conséquences qui en découleront pour l'histoire de la peinture européenne et non seulement pour la compréhension des valeurs intrinsèques de son art — c'est le paysage. Le paysage est le vrai, le seul protagoniste de ces derniers tableaux. Le Tintoret plonge le monde dans une pénombre suggestive, qui n'est pas le brouillard lumineux de Léonard, qui enveloppe, caresse, voile chaque objet et défait les plans et les profils en un flottement incertain, délicat et frémissant. Sur le velours nocturne de cette pénombre son pinceau marque, par des traits soudains et nerveux, phosphoriques, le bord des corps. L'éclair rapide de la lumière revèle un point des objets, annonce le volume des corps. Le chef-d'œuvre de cette nouvelle manière de concevoir, de cette vibration d'une fantaisie tendue jusqu'à la douleur, c'es *S.te Marie l'Egyptienne*. La lueur des éclairs qui transpercent les nuages, qui éclatent sur les collines et les sommets, qui dévoilent le frémissement des eaux, les nerfs et les feuilles des arbres est un de ces phénomènes cosmiques qui nous enchantent et atterrissent à l'instar de l'antique légende faisant apparaître le feu de l'Etna aux fuyards de Troie. La petite Sainte éclairée par la lumière différente, plus faible mais plus tranquille, de son halo, est absorbée en contemplation. A côté de ce caractère mystérieux et énorme, naturel et divin à la fois, il est dans la représentation de ce paysage je ne sais quelle suggestion, la gentillesse d'une féerie, la grâce d'un jeu, le spectacle pyrotechnique des feux sur la lagune.

Comme Michel-Ange à la Sixtine, le Véronèse à Saint Sébastien, le Tintoret a recueilli dans l'Ecole de Saint Roch le mieux de sa pensée et de son âme.

C'est ici qu'on peut rapporter le Tintoret à son temps, à la pensée et à l'état d'âme de son époque; et comprendre pourquoi on a pu dire de lui qu'il est un précurseur du Baroque. Placé à la fin de la Renaissance, il en fut un enfant puîné et ne se plia pas à son manièrisme. Il plongea son regard plus avant, dans le siècle nouveau et il justifie partant — par ses attitudes spirituelles ainsi que par ses attitudes formelles — ceux qui ont voulu voir dans son orgasme, dans sa fougue, dans son dynamisme à l'emporte pièce certaines des qualités qui dégénérèrent plus tard dans l'imitation et l'ostentation des peintres du Baroque. Mais son esprit prophétique dans le domaine de la peinture pure dépasse les XVII^{e} et XVIII^{e} siècles, il arrive au delà du Caravage et de Rembrandt, jusqu'à Goya, Delacroix et Manet.

Dans la chapelle Sixtine, Michel-Ange avait divinisé, selon la forme héroïque du nu géant, et rendu métaphysique la trágedie humaine en proie au pessimisme le plus sombre, sans presque la lumière de l'espoir d'être rachetée du péché originel, et vouée aux flagéllations, aux prévisions pleines d'horreur, des sibylles et des prophètes, jusqu'à la catastrophe dernière.

Dans son cycle de Saint Roch, inspiré de Michel-Ange et tantôt du classicisme de Raphaël — cfr. *Le Massacre des Innocents* à l'*Incendie de Borgo* — le Tintoret a humanisé le récit divin. Il retourne sur terre, dont le géant Michel-Ange s'était évadé; et il la peignit belle, pleine de son sens le plus profond, emportée dans un mouvement de perpetuelle tempête romantique.

Terribilità, c'est là le nom qu'on a donné aux deux cycles de la Sixtine et de Saint Roch. Sur le premier se dresse la théodicée implacable, surhumaine et métaphysique de Michel-Ange. L'autre, par contre, nous convie à la contemplation de la souffrance et de la glorification d'un esprit plus humain qui, tout en possédant une conscience trés claire du mal et la vision d'un pessimisme essentiel et final, ne s'est pas laissé emporter jusqu'à la négation totale des valeurs du monde, jusqu'au néant.

GIUSEPPE DELOGU.

THE SCHOOL OF SAN ROCCO

The School of San Rocco is the association to which with strange vicissitudes Tintoretto offered the best of his own life, bestowing on it a universal lasting fame with a loving, human devotion so amply revealed in his letters and requests, in his offers and in the unemotional documents of the miniature parliament. On 10th June 1478 a decree of the Council of the Ten authorised a group of pious folk meeting together in St Julius' Church under the protection of Sain Rocco to form a guild. Two years later this guild absorbed a smaller one of the same name.

The rectors of the confraternity must have been difficult to please, as the guild kept continually moving between the districts of San Samuele and San Silvestro, until in the midst of countless difficulties and continual controversy, especially on the part of religious and ecclesiastical bodies, the company, which enjoyed the protection of the government against the interference of jealous parish priests and of the patriarchate, built its *own* church between 1489 and 1508, on the plans of Bartolomeo Bon.

On 25th March 1517, in the presence of delegations from the other great Schools, the patriarch Contarini solemnly laid the first stone of the new building for the School. Bon the architect was himself entrusted with the construction. Numerous were the changes of fortune the building underwent, misunderstandings between the rectors and the artists, between the governors and the architects (Bon was expelled as a disobedient and laggard member of the confraternity: later on there were other disagreements with the Lombardos); moreover financial difficulties and the circumspections of the administrators delayed the completion of the work; the Lombardos were followed by Scarpagnino who, on his death on 1549, was followed in turn by Gian Giacomo dei Grisi until 1560: but the style of the building, a perfect example of the classical styles that sprang up in Venice in the first half of the 16th century, belong to Bon and Scarpagnino (see G. Lorenzetti's *Guida di Venezia*).

The building was completed about the year 1545. But the decoration had not been undertaken, either for fear of depleting the funds or, as I think was most likely, because there was as yet no clear idea of a harmonious decorative scheme for the rooms, whose magnificence was the pride of Venetian architecture. Painted canvasses had been hung to hide the rough bare walls.

The earliest intimation of a pictorial decoration in the great School, of the embellishment of the finished but naked structure, is to be found in a document which, for the tone of the offer it contains, for him who makes the petition and for the odd destiny which rejects the gift in favour of another artist who seems to have fallen from heaven, in quite touching. On 21st September 1553 Titian offers his services. ....*Our School having been informed of the desire of the excellent painter Master Titian of Cadore to leave a record of his incomparable skill in our school....* Titian undertook to paint a large picture over the bench in the assembly hall. The offer was accepted, a committee appointed but the matter mysteriously fell through.

Eleven or twelve years elapsed between the negotiations with Titian and the first painting which marks the beginning of Tintoretto's concrete work for the School. On the 22nd May 1564 the confraternity decided to redecorate the assembly hall ceiling, not using the School funds but at the expense of the members; here a certain Zani interposes with a hostile, acid proposal, being willing to contribute fifteen ducats, provided the work be entrusted to anyone but Tintoretto.

The Deacon proceeds with the democratic double system of voting and competition; on 31st May 1564 the decision is carried to paint the oval in the centre of the assembly hall ceiling, and painters and decorators of Venice are invited to compete by submitting sketches and full-sized drawings dealing with the *Glorification of San Rocco*. This stimulated Tintoretto's impetuosity, for, twenty days after the opening of the competition, instead of having sent his sketch, he had painted his picture and abusively set it up in its place for adjudication. The entire painting was there, alive in its true proportions, even if somewhat unfinished. On 22nd June 1564 he offers it as a gift, declaring he is ready to finish it if the School will accept it. The exacting committee hold a further meeting on 29th June and condescend to oblige; but since such a decision meant revoking the previous resolution regarding the competition, the opinions were divided; there were 51 votes in favour and 21 against.

It is certain that even though the colossal task of painting the upper room was carried out with interruptions and almost fortuitously between 1564 and 1581, it reveals a marvellous unity of plan and subject-matter; the continuity which was lacking as regards time is unbroken and undeniable in the biblical, human story-telling, in the clear lyrical inspiration, in the cadence and modulation of the stirring, vehement rhythm, scarcely retrained and scanned by the architectonic caesures of the ceiling and walls.

When Titian offered the School his services in 1553, he was almost 76 years old and all Europe echoed with his fame, whilst Tintoretto was 46 when he came forward in 1564, for he was born at Venice in 1518, the year in which Titian's *Assumption* was raised over the high altar of Frari Church, and ten years before Veronese's birth at Verona.

Tintoretto had already provided admirable proof of his gifts, about which his contemporaries talked and wrote. In 1545 he had completed two mythological paintings for Aretino: *Apollo and Marsyas* (now in London) and *Mercury and Argus* (lost) and in 1548 his stupendous *Miracle of the Slave* (Venice Academy). but he painted his most important work for the Trinity School: *Adam and Eve* and the *Death of Abel* (Venice Academy), the *Creation of the Creatures* (Ducal Palace), the *Forbidden Fruit* (Uffizi Palace); and in 1561 he signed and dated the *Marriage at Cana.*

Within a year after the oval depicting the *Glorification of San Rocco*, showing a bold foreshortening (over which technique Tintoretto was everlastingly enthusiastic), he signed the *Crucifixion*, his second work for the great School, as follows: 1565 *tempore magnifici domini Hieronimi Rotae et collegarum — Jacobus Tintorettus faciebat.* This immense rectangle takes up the whole of the end wall in the assembly hall, in which room the artist depicts events in the life of Christ.

The whole of the painter's genius is displayed in the *Crucifixion*; elsewhere different aspects of his genius, though nowhere greater, may be found. Here is an absolute novelty of conception and vision of a thousand year-old subject. The cross has already risen over the tumultuous mob of scoundrels and murderers and it seems to stand, shining and dominating, of its own volition: it towers, isolated in a space which has suddenly encircled it; the two Marys and John are there as a compact close group forming an architectonic base and bearing a spiritual significance; it is a portrayal of sorrow and grief upon which the Crucified One loods down from His sacrificial heights, his face full of shadow. But the figure of Christ, shining in the large fan-shaped halo, far from the traditional form of a victim, has the sturdy appearance of a gigantic Promethian hero.

Contrasting the emotion in which the tragic epilogue of Calvary is conceived, is the sad, silent scene of *Jesus before Pilate*, framed in a classical, architectural setting which glitters in the deep shadows like cold steel. The full light gathers around the figure of the Accused, as slender and ethereal as a vision. His bearing of superhuman understanding and resignation, of patience and indifference, of a supreme calm before destiny, transforms the accused, the victim, into a judge, a hero, the protagonist of the drama and the symbol of the pure spirit, of the pure, defenceless, sovereign ideal.

In March 1566 the artist was paid in two instalments for the *Crucifixion* and other paintings in the assembly hall, whose decoration may thus be placed between 1564 and 1566. In April 1567 he finished the paintings: *San Rocco restoring the infirm* and *San Rocco visited by the wild beasts of the desert*, for the Church of San Rocco, not for the School of the confraternity. Tintoretto's work for the great School begins afresh in June 1576, on the 22nd of which month he promises to deliver the painting for the middle of the ceiling as a gift by 16th of August. On that date Tintoretto began the complete final decoration of the upper room, which he finished in July 1581 (from 1576 to 1581 except for the altar painting of 1588). This is the powerful painting of the *Bronze Serpent*, whose apocalyptical vision, interwoven gigantic bodies, the dynamic force of the whole, bring it closest to Michelangelesque inspiration.

As soon as the promised work was delivered fresh dreams, new visions thronged the artist's imagination, who wished, at any cost, *to realise* them; on 13th January 1577 he offers

to paint two more large canvasses for the ceiling of the same room, accepting payment for the mere cost of canvass and colours. It seems, however, that the fifty year-old painter now fears the fleeting steps of time; two months later, on 25th March, referring to the offer he had made in January, he asks permission to complete the entire decoration of the ceiling, payment for which was to be left to the discretion of the School administrators, who accept by a majority. It was the fate of this generous artist to have to entreat to be allowed give. Following on his January proposal two other paintings were ready in 1577, which together with the *Bronze Serpent* represent the masterpieces of the School; they are the *Descent of the Manna* and *Moses striking the Rock*. Both are square-shaped: on two parallel planes formed by a decorative expedient similar to a curtain is the *Miracle of the Manna*; on a circular design centering in the figure of Moses around which an arrangement of masses and the phosphorescent jets of water rotate, is the *Miracle of the Water*; it portrays the very moment in which the miracle takes place; Moses, the fulcrum of the whole scene, the mechanical fulcrum, I would say, on which the whole movement of the stirring scene turns, the ideal fulcrum out of whose sacred gesture springs the boon, the miracle, shines under the fluid, luminous arch which gushes over him from the sudden outflow, like a halo.

Having finished and delivered these paintings, the artist is still restless: he persists with fresh proposals, asking for a permanent appointment. He would devote himself entirely to the glory of the School, finish the ceiling, paint ten pictures for the walls of the large hall, undertaking to deliver three a year, on San Rocco's Day, and hold himself at the disposal of the School for any other work it might require. He himself would provide the materials, colours, canvasses, etc. in return for a life stipend of a hundred ducats a year. This request was dated 21st November 1577. The contents of the documents in the School archives make incredibile reading. The offer was not accepted by an overwhelming majority, for Tintoretto's enemies were stubborn and adamantine. But the proposal was carried by 25 votes on 2nd December and the first sum of a hundred ducats was paid the artist the day after, such payments being regularly recorded up to the year 1594.

The painter worked on the decoration of this room from 1578 to 1581, drawing on the Old and New Testaments. The *Discovery of Moses*, *Crossing the Red Sea*, *Saul*, *Elijah ascending Heaven*, *the Feeding of the Five Tousand*, *Jeremiah*, *Abraham sacrificing Isaac*, *Melchisedek*, *Samson*, *Jonah*, *the Original Sin*, *Daniel*, etc. On the walls are events in the Life of Christ: *Lazarus*, *the Ascension*, *the Temptation*, *the Last Supper*, *Gethsemane*, *the Resurrection*, *the Baptism*, *the Manger*. The painting are not all of equal merit; his thirty odd works cannot be expected to be all equal either as regards inspiration or style.

The more prominent, typical, stirring expressions of the master's art in this room are: *Jacob's Dream*, being the triumph and the apotheosis of the light which floods the celestial ladder on which the angels, rendered ethereal by that splendid pulsation of light, ascend in flight towards the infinite; the *Resurrection*; the *Last Supper*, which, though not attaining the dramatic sadness and meditation of the famous picture in St George's Church, is, with its inclination of principal lines and diagonal arrangement of colour, an outstanding work of art; the *Nativity*, which depicts the manger in a most unexpected, new and audacious manner, removed from every method customary to the illustration of this subject: the picture is divided into two floors and the bodies and masses arranged in four groups at the corners of the rectangle. It is one of the most symmetrical and tranquil paintings of Tintoretto's stormy genius; the hut's uncovered roof and its cross beams are a simple pretext for the formation of patches of chiaroscuro and a play of light from above.

The decoration of the lower room is spoken of for the first time on 22nd July 1583 apropos of a certain blue supplied for three paintings *da baso* (i.e. in this room).

So Tintoretto devotes his last years and activities to the School of San Rocco, succeeding in fulfilling his wish and ending his busy life, according to his repeatedly expressed desire, in a world he himself had created in thirty years of assiduous, loving toil. The pretext for this second part of the pictorial decoration of the School of San Rocco is the life of the Madonna. But the event which expressly and exclusively recalls those stories is that of the *Annunciation*; and yet how successfully! The angel resembles a lightning envoy of thundering Jove who breaks through the breach in the wall of the dwelling not with any angelic greeting but to shout heroically the announcement of a victory.

In his *Flight to Egypt*, his *Mary Magdalene* and his *Mary the Egyptian*, Tintoretto reaches the apex of his skill. At the age of seventy the master's energies are amazingly renewed: faithful to himself, he now expresses something truly and successfully new and modern. The great innovation, historical as well as spiritual — I would say in the influence it has on the later history of European painting as well as for the later comprehension of the intrinsic values of Tintoretto's art — is in the *landscape*. This is the real, the only protagonist of this painting. Tintoretto floods the world in a suggestive penumbra. Quite different from the harmonious haze of Leonardo which envelops, caresses, veils everything, blurring planes and outlines in a delicate indistinct quiver, Tintoretto's brush improvises phosphorescent strokes over the nocturnal velvet of this penumbra; it vigorously traces the outlines of the bodies; the trembling light heightens the objects at certain points, indicates the existence of the masses. *Mary the Egyptian* is the masterpiece of this interpretation and method, of this intense thrill of imagination down to very pain; in the lightning flash hurling the light from cloud to cloud, over the hills and high mountain peaks, over the rushing streams, over the branches and leaves of the trees, there is a divine cosmic phenomenon that holds spellbound and terrifies as the fires of Etna which in the ancient legend appeared to the Trojian fugitives; the little saint, lit by the contrasting, steady, subdued light of her halo, is sunk in contemplation; but side by side with this mysterious, overwhelming manner, both natural and divine, he depicts the landscape as the suggestion of a fabulous story, a grace of movement, the grace of a fantastic unreality, like a whimsical firework display, like fireworks over the lagoon.

Ruskin said that the Venetian landscape breathes its last with Tintoretto in 1594 and that, if we wish to seek any life in it, we must jump from Tintoretto's last landscape to Turner's first. It is true that a phase of the poetry of Venetian landscape closes with Tintoretto, but a new phase of landscape appreciation and painting begins, which later on has a group of devotees and a wider influence in Europe.

Just as Michelangelo gave his best to the Sistine Chapel and Veronese produced his finest work for San Sebastiano Church, so Tintoretto gave the best of his thought and mind to the School of San Rocco. Here we can perfectly understand and measure Tintoretto with his times and contemporaries, with the though and mood of his period; and we can see how and why Tintoretto was spoken of as a further precursor of the baroque; coming at the close of the Renaissance, he was a late child of that age; he neither knew nor succombed to mannerism; he looked ahead into the new century, authorising, both as regards his spiritual traits and their formal inevitable manifestations, the recognition in his orgasm and impetuosity, in his reckless dynamism, of some of those qualities which later degenerated into the unpleasant imitation and ostentation of the *baroquists*. But in the field of pure painting his pioneer spirit passes beyond the 17th and 18th centuries, beyond Caravaggio and Rembrandt to Goya, Delacroix and Manet.

In the Sistine Chapel Michelangelo's heroic form of the gigantic nude had deified human tragedy and made it metaphysical, had shown it in its grimmest pessimism, almost deprived of the light of joy and of salvation from the time of the original sin, to the pestilences, to the heightened sadness occasioned by the prophecies of sibyls and seers, down to the world's final inevitable universal catastrophe.

Though drawing inspiration from Michelangelo (and also at times from Raphaelesque classicism, such as in the *Massacre of the Innocents*, which calls to mind the *Firing of Borgo*), Tintoretto has humanised the divine, Biblical Story in the San Rocco decorations, he has returned to earth, from which Michelangelo's giant had strayed; and the earth takes on a beauty, the landscape is stirred by a perpetual, romantic tempest.

Terribleness is the term which has been applied to the two worlds of the Sistine Chapel and the School of San Rocco. Over the former reigns the metaphysical, superhuman, implacable theodicy of Michelangelo; in the other there is crowned, suffering in a more human garb, a spirit that the clear consciousness of evil, a definite, essential pessimism have failed to reduce to a total abasement, to the catastrophic negation of everything.

GIUSEPPE DELOGU.

IN DER SCUOLA DI SAN ROCCO

Tintoretto weihte de Scuola di S. Rocco die Blüte seines Schaffens, das Beste seines Lebenswerkes. Mit welch' liebevoller, menschlicher Unterwürfigkeit der Meister immer wieder an die Bruderschaft herantrat, davon zeugen seine Briefe, Bittschriften und Anerbieten sowie die nüchternen Akten des Zwergparlaments.

Ein Dekret des Rates der Zehn vom 10. Juni 1478 hatte eine Gruppe frommer Männer ermächtigt, sich zu einer Korporation zusammenzuschliessen. Die Rektoren der Bruderschaft müssen schwierige Herren gewesen sein. Sie übersiedelte wiederholt von S. Samuele nach S. Silvestro bis sie endlich, von der Regierung gegen die Einmischungen der eifersüchtigen Pfarre, des Patriarchates und der Kurie in Schutz genommen, nach Ueberwindung unzähliger Schwierigkeiten, Stritigkeiten und hauptsächlich von kirchlicher Seite erhobener Einwürfe, in der Zeit von 1489 bis 1508 nach den Plänen des B. Bon ihre eigene Kirche erbauen liess.

Am 25. März 1517 wurde vom Patriarchen Contarini der Grundstein des neuen Versammlungshauses, der Scuola, gelegt. Der Bau wurde wiederum dem Architekten Bon anvertraut. Mannigfaltig und langdauernd sind die Wechselfälle dieser Batführung und die Missverständnisse zwischen den Vorstehern und Künstlern. Später gab es neue Misshelligkeiten mit seinen Nachfolgern, den Lombardos; dann verzögerten wiederum Schwierigkeiten finanzieller Natur und übertriebene Vorsicht der Verwalter den Abschluss der Arbeiten, die nach den Lombardos von Scarpagnino (bis zu seinem Tode 1549) und von Gian Giacomo dei Grisi (bis 1560) fortgeführt wurden. Aber die stilistische Vaterschaft dieses hervorragenden Gebäudes, das für die klassischen Formen der venezianischen Bauten in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts vorbildlich wurde, gebührt den Meistern Bon und Scarpagnino (G. Lorenzetti).

Um 1545 kann der Bau als vollendet bezeichnet werden. Nicht abgeschlossen war jedoch die Ausschmückung der Säle — sei es, dass man sich vor neuerlichen Ausgaben und Belastungen des Budgets scheute, sei es (was ich für wahrscheinlicher halte), dass noch kein einheitlicher, organischer Gesamtplan für die Ausmalung der Säle bestand, die durch ihren Prunk bereits eine architektonische Zierde Venedigs bildeten. An die Wände wurde zunächst, um die nackten Mauern zu bedecken und zu maskieren, bemalte *canovazzi* gehängt.

Die erste Erwähnung von einer malerischen Ausschmückung der Scuola grande lieggt uns in einem Schriftstück vor, das ergreifend wirkt nicht nur durch den Ton des Anerbiertens, durch das hole Ansehen des Verfassers, sondern auch durch eine geheimnisvolle Schicksalfügung, derzufolge es zu jener Schenkung nicht kam, sondern an ihre Stelle eine andere trat. Der Mann, der der Scuola am 21. September 1553 seine Dienste anbot, ist niemand anderer als Tizian. In den Akten der Bruderschaft wird erwähnt, dass ihr « der ausgezeichnete Messer Tizian aus Cadore, Maler », den Wunsch augedrückt habe, der Scuola eine Erinnerung an seine unvergleichliche *Kunst* zu überlassen. Er batte sich verpflirchtet, für die Wände oberhalb der Bank in der « Sala dell'albergo » ein grosses Bild zu malen. Nach Annahme des Anbotes und Ernennung einer Kommission verschwindet die Sache auf geheimnis volle Art, und die Angelegenheit konnte in keiner Weise jemals aufgeklärt werden.

Vom Tage der Unterhandlungen mit Tizian bis zum Datum des Bildes, das den tatsächlichen Beginn der Tätigkeit Tintoretto für die Scuola bezeichnet, vergehen elf oder zwölf Jahre. Denn am 22. Mai 1564 beschliesst die Bruderschaft, die Ausschmückung der Decke des Albergo herstelle zu lassen, und zwar auf Kosten der Mitbrüder. Und hier kommt es zum gehässigen Anbot eines gewissen Zani, der sich bereit erklärt der Scuola 15 Dukaten unter der Bedingung zu spenden, dass der Auftrag jedem beliebigen anderen Künstler, nur nicht dem Tintoretto, erteilt werde.

Der Vorsteher (guardian grande) geht mit der demokratischen Doppelmethode der Abstimmung und des Wettbewerbes vor: am 31. Mai 1564 wird grundsätzlich beschlossen, das Oval der Decke des Albergo ausmalen zu lassen und einen Wettbewerb auszuschreiben, der die Maler und Vergolder Venedigs einladet, Skizzen und Entwürfe zum Thema « St. Rochus in himmlischer Seligkeit » einzureichen. Dieser Wettbewerb spornt den Genius Tintorettos, des übergewaltingen Improvisators, mächtig an: in zwanzig Tagen nach dem Datum der Ausschreibung hat er nicht etwa nur die Skizze für das Oval erdacht und entworfen, sondern das Gemälde selbst ausgeführt und — sicherlich auf nicht ganz rechtmässigem Wege — an Ort und Stelle angebracht, sodass der Bruderschaft nicht erst der Plan und die Skizze, sondern schon das ganze, in seinen tatsächlichen Grössenverhältnissen lebende, wenn auch da und dort noch nicht ganz vollendete Gemälde, zur Beurteilung vorliegt. Dieses Kunstwerk bietet Tintoretto der Bruderschaft am 22. Juni 1564 zum Geschenk an und erklärt sich bereit, es im Falle der Annahme fertigzustellen. Am 29. Juni versammeln sich die schwierigen Herren zu neuerlicher Beschlussfassung — und sie geruhen, das Anbot anzunehmen. Da aber dieser Beschluss die Aufhebung der vorausgegangenen Entscheidung auf Ausschreibung des Wettbewerbes in sich schloss, wurde er keineswegs mit Stimmeneinheit, sondern nur mit 51 gegen 21 Stimmen gefasst. So ging Jacopo an die malerische Verherrlichung des heiligen Schutzpatrons, durch die er eines der grossartigsten Werke der Malkunst schuf, die der Welt erhalten geblieben sind — ein Werk, für das häufig und mit Recht der Name der Sixtina zum Vergleich herangezogen wird.

Es steht jedenfalls fest, dass das ungeheure moralische Unternehmen sowohl in der Einzelgliederung als auch in der Zyklusform eine wunderbare Einheitlichkeit aufweist, obwohl der Künstler nicht in einem Zuge, sondern — in der Zeit von 1564 bis 1581 (oberer Saal) — mit wiederholten Unterbrechungen daran gearbeitet hat und die jeweilige Wiederaufnahme der Arbeit gleichsam dem Zufall anheimgegeben war. Die Kontinuität, die zeitlich gefehlt hat, zeigt sich unleugbar und unversehrt in der biblischen und menschlichen Schilderung, in der klaren Lyrik der Inspiration, in dem Ausdruck und der Nüancierung des feurig-leidenschaftlichen Vortrags, der kaum von den architektonischen Zesuren der Decke und der Wände gebändigt wird.

Als Tizian im Jahre 1553 der Bruderschaft sein Werk antrug, war er 76 Jahre alt und der Ruhm seines Namens erfüllte ganz Europa. Tintoretto zählte zur Zeit seines Anbotes an die Bruderschaft, d. i. im Jahre 1564, 46 Jahre, da er 1518 in Venedig geboren wurde, in demselben Jahre, in dem Tizian *Assunta* hinter dem Hauptaltar der Frari-Kirche aufgerichtet wurde, und zehn Jahre von der Geburt Paolos in Verona. « Zeichnung des Michelangelo, Farbe des Tizian »: in diesen bekannten Worten, die Tintoretto als Wahlspruch in seinem Atelier aufgeschrieben haben soll, drückt sich sein aesthetisches Glaubensbekenntnis, seine ganze künstlerische Einstellung aus. Tintoretto hatte schon bewunderungswürdige Beweise seines Talents geliefert, und die Zeitgenossen sprachen and schrieben darüber. Im Jahre 1545 malte er für Aretino zwei Bilder mythologischen Inhalts, *Apoll u. Marsyas* (jetzt in London) und *Merkur u. Argus* (verschollen), im Jahre 1548 ads herrliche *Wunder des Sklaven* (Akademie in Venedig); aber die gewaltigsten Werke waren das der Bruderschaft der Trinità gewidmete: *Adam u. Eva* dann *der Tod Abels* (Akademie), *die Erschaffung der Tiere* (Dogenpalast), *das Verbot des Apfels* (Uffizien) und die im Jahre 1561 vollendete *Hochzeit zu Kana*.

Nicht gleich, aber kaum ein Jahr nach dem in kühnes Verkürzung erdachten Ovalbild des Heiligen in der Hommelsglorie (die Meisterschaft in der Verkürzung war die ständige Leidenschaft Tintorettos), signiert er das zweite der Scuola grande gelieferte Gemälde, die *Kreuzigung* mit der Inschrift « 1565 tempore magnifici domini Hieronymi Rotae et collegarum — Jacobus Tintorettus faciebat ». Dieses wurde in der *Sala dell'Albergo* angebracht, wo der Genius des Künstlers die Begebenheiten aus dem Leben Christi darstellte.

In der *Kreuzigung* offenbart sich das Genie des Meinsters in seiner ganzen Grösse. Er hat in anderen Werken zwar andere, aber niemals gewaltigere Töne gefunden. Der über tausend Jahre alte Vorwurf ist hier auf vollständig neue Art komponiert und gesehen: über dem Tumult der Menge, der Sklaven, Missetäter und Henker ist schon das Kreuz aufgerichtet, das, leuchtend und behrrschend, durch eigene Kraft aufrecht zu stehen scheint. Es erhebt sich isoliert in einem leeren Raum, der sich ringsherum gleichsam plötzlich aufgetan hat. Als architektonische und zugleich geistig bedeutsame Stütze dient ihm die geschlossene, gedrängte, kompakte Gruppe der Malereien mit Johannes: es ist die Verkörperung des Schmerzes, auf den der Gekreuzigte aus dunkel beschatteten Antlitz vom Gipfelpunkt seines Opfers herabblickt. Aber die Figur des Christus, die im grossen, fächerförmigen Heiligenschein erstrahlt, zeign nicht das hergebrachte Aussehen eines Todgeweihten, sondern die kraftvollen Formen eines riesenhaften, prometheischen Helden. Aus diesem *Meer von Licht* (Berenson) taucht eine Komposition empor, die an Umfang, Kompliziertheit und Feinheit der Berechnung in der venezianischer Malerei des 16. Jahrhunderts nicht ihresgleichen hat. « Licht und Schatten, die Helden des Dramas, meisseln die einzelnen Massen und schaffen die tragische Gesammtstimmung: durch sie scheint die *Terribilità* Michelangelos in ein im Reich der Farbe erstandenes Werk verpflanzt. Die felsengleiche Kraftfülle der Massen zeigt uns im Tintoretto der Kreuzigung den venezianischen Nacheiferer Michelangelos » (A. Venturi).

Im Gegensatz zum Ungestüm des tragischen Schlussatkes auf dem Kalvarienberg steht die traurig-stille Scene des *Jesus vor Pilatus*. Ihr Schauplatz sind klassische Architekturen, die im Schatten, wie kalte Waffen, kaum aufschimmern. Das volle Licht ist auf der Gestalt des Angeklagten gesammelt, der schmächtig und unkörperlich wie ein Phantom dasteht.

Im März 1566 erhielt der Künstler in zwei Raten das Honorar für die *Kreuzigung* und andere Gemälde der Sala dell'Albergo, deren Ausschmückung somit in die Zeit zwischen 1564 und 1566 verlegt werden kann. Für die Bruderschaft, und zwar nicht für die Versammlungsräume, sondern für die Kirche von S. Rocco vollendete Tintoretto im April 1567 die Bilder *der hl. Rochus heilt die Siechen* und *der hl. Rochus, von den wilden Tierren in der Wüste heimgesucht*.

Die neue Tätigkeit des Künstlers für die Scuola grande beginnt im Juni 1576; am 22. jenes Monates verpflichtet er sich, der Bruderschaft am 16. August desselben Jahres das Mittelbild für die Decke zu liefern und als Geschenk zu überlassen. Mit dieser Arbeit und an diesem Tage beginnt die vollständige und endgültige Ausschmückung des oberen Saales, die bis 1581 fortdauert. Auszunehmen ist das Altarbild, das erst im Jahre 1588 geliefert wurde. Es ist die gewaltige Darstellung *der ehrnen Schlange*. Sie kommt, was apokalyptische Vision, Verkrümmungen riesenhafter Körper, ungestüme Leidenschaft der Gesammtkomposition anbelangt, den Eingebungen Michelangelos am nächsten.

Kaum hatte er das versprochene Werk abgegeben, überstürzen sich neue Träume, neue Gesichter in der Phantasie des Meisters, der um jedem Preis schaffen, *verwirklichen* will. Schon am 13. Jänner 1577 erbietet er sich, für die Decke desselben Saales weitere zwei grosse Bilder und zwar unentgeltlich, gegen blosse Vergütung der Auslagen für Farben und Leinwand, zu malen. Aber es scheint, dass der jetzt mehr als fünfzigjährige Maler das Fliehen der Zeit fürchtet; denn zwei Monate später, am 25. März 1577 ersucht er, unter Berufung auf sein Anbot vom Jänner, die gesammte Ausschmückung der Decke vollenden zu dürfen. Die Entlohnung stellt er dem Ermessen der Verwalter der Bruderschaft anheim, die das Anbot mit Stimmenmehrheit annehmen. Welches Schicksal der Grösse jenes Gottbegnadeten, der erst flehen musste, um *schenker* zu dürfen!

Gemäss dem Anbot vom Jänner 1577 wurden noch im Laufe dieses Jahres die beiden anderen Bilder vollendet, die zusammen mit der « ehrnen Schlange » die Meisterwerke der Scuola darstellen: der *Mannaregen* und

Moses lässt Wasser aus dem Felsen hervorsprudeln. Beide sind in Viereckform komponiert: das *Wunder der Manna* auf zwei parallelen, durch das dekorative Auskunftsmittel des Vorhangs getrennten Ebenen; das *Wunder des Wassers* auf kreisförmigem Grundriss, dessen Mittelpunkt die Gestalt des Moses bildet. Der Künstler hat den Augenblick des Wunders festgehalten: Moses, der der Stützpunkt des gesammten Geschehens ist, sozusagen der mechanische Stützpunkt, aus dessen weihevoller Gebärde die Gnade des Wunders quillt, Moses erstrahlt in dem flüssigen und leuchtenden Bogen, mit dem ihn die plötzliche Wasserflut wie ein Heiligenschein, eine « Mandorla » umgibt.

Auch nach Vollendung und Ablieferung dieser Werke gönnt sich der Künstler keine Ruhe. Beharrlich bietet er wiederum neue Arbeiten an und verlangt eine feste, labenslängliche Austellung; er will sich ganz dem Rhum der Scuola widmen, die Ausmalung der Decke vollenden und zehn Gemälde für die Wände des grossen Saales malen, wobei, er sich verpflichtet, je drei davon alljährlich am Tage des hl. Rochus zu liefern und der Scuola auch für iede andere, von ihr etwa benötigte Arbeit zur Verfügung zu bleiben. Material, Farben, Leinwand u.s.w. würde er selbst beschaffen und für dies alles begehrte er nur die Bezahlung von jährlichen hundert Dukaten auf Lebensdauer. Diese Eingabe ist am 21. November 1577 datiert. Was man in den Akten des Archivs der Scuola liest, klingt unglaublich: der Vorschlag des Künstlers wurde mit einer ganz kleinen Stimmenmehrheit angenommen; denn die Feinde Tintorettos zeigten sich einsichtslos und unbeugsam. Aber wie dem auch sei, nach Annahme des Anbotes mit nur 25 Stimmen am 2. Dezember, werden bereits am 3. Dezember die ersten 100 Dukaten ausgezahlt — eine Zahlung, die von nun an in den Büchern der Bruderschaft bis zum Todesjahr 1594 alljährlich vermerkt ist.

In der Zeit von 1578 bis 1581 stellt der Meister die vollständige Ausschmückung des Saales fertig, wobei ihm Begebenheiten des alten und des neuen Testamentes als Vorbild dienen. *Wiederauffindung Moses. Durchzug durch das rote Meer, Saul, Elias im Himmel, Vermehrung der Brote, Jeremias, Opferung Isaaks, Melchisedek, Samson, Jonas, die Erbsünde, Daniel* u.s.w. An den Wänden Begebenheiten aus dem Leben Christi. *Lazarus, Himmelfahrt, Versuchung, Abendmahl, Gethsemane, Auferstehung, Taufe, Geburt*. Der Wert dieser Darstellungen ist ungleich, wie es denn auch undenkbar ist, dass sie alle — es sind über 30 — was Eingebung und Stil anbelangt, auf gleicher Höhe stehen.

Unter den hervorragendsten, repräsentativsten und ergreifendsten Kunstwerken des Meisters sind in diesem Saale hervorzuheben: *Jakobs Traum*, der Traum, die Apotheose des Lichtes, das die Himmelsleiter überflutet und in dessen Glanz die Engel gleichsam aufgelöst zum Himmel emporfliegen; die *Auferstehung, das Abendmahl*, das zwar das dramatische Pathos, die Leidenschaftlichkeit des berühmten Abendmahles in der Kirche S. Giorgio nicht erreicht, aber im Hinblick auf die Neigung der konstruktiven Achsen und Diagonalen und auf die Farbe als namhaftes Kunstwerk gelten muss, die *Geburt Christi*, die uns eine vollkommen überraschende und neue, überaus kühne Darstellung der Begebenheit zeigt. Sie weicht von jedem hergebrachten Schema dieses Gegenstandes vollständig ab: das Bild ist in zwei Stockwerke geteilt, das Gerüst, die Räume, die Körper sind in vier Gruppen auf die vier Ecken des Quadrates verteilt. Fie Komposition gehört zu den symetrischsten und ruhigsten des stürmischen Genies Tintorettos. Vom Dach des abgedeckten Schuppens ist nur das Gebälk sichtbar, das dem Künstler zu interessantem Vorwand dient, um helldunkel-Partien zu schaffen und das von oben einfallende Licht spielen zu lassen.

Von der Ausmalung des unteren Saales wird zum erstenmal am 22. Juli 1583 anlässlich der Lieferung einer besonderen, für drei Gemälde gelieferten blauen Farbe gesprochen.

Die letzten Jahre seines Lebens und seiner Tätigkeit widmet Tintoretto somit der Scuola di S. Rocco. So ist es ihm gelungen, das Ziel seiner wiederholt ausgedrückten Wünsche zu erreichen und sein arbeitsreiches Leben innerhalb seiner eigensten, von ihm in dreissig Jahren liebevollster und eifrigster Arbeit geschaffenen Welt zu beschliessen.

Der Vorwurf zu diesem zweiten Teil des Bilderzyklus der Scuola di S. Rocco bildet das Leben der Muttergottes. Nur in der *Verkündung* ist eine Episode dargestellt, die uns jene Begebenheiten unmittelbar und ausschliesslich vor Augen fürt. Aber von welcher Art ist diese Schilderung ! Die frohe Botschaft des verkündenden Engels, die süsse Dämmerstunde, das sanfte Licht des sinkenden Tages, die anmutige Gebärde des Engels, die Lieblichkeit und Demut Marias wie sie in der einfachen Erzählung des Evangeliums oder von der unschuldigen Einbildungskraft eines Beato da Fiesole sowie in den unzähligen Varianten der toskanischen und venezianischen Maler dargestellt sind — diese ganze Poesie des Mystizismus ist hier mit einer geradezu stürmischen Heftigkeit über den Haufen geworfen und verzerrt: wie ein leuchtender Sendbote des donnernden Zeus erscheint hier der Engel, der, durch die Maueröffnung hereinbrechend, der Mutterschaft nicht den Engelsgruss entbietet, sondern heldenhaft die Ankündigung eines Sieges ausruft.

Mit der *Flucht nach Aegypten*, der *Maria Magdalena* und der *Maria die Aegypterin* erreicht Tintoretto den Gipfelpunkt seiner Möglichkeiten. Als Siebzigjähriger erneuert sich der Meister in wunderbarer Weise; sich selbst getreu, weiss er auch noch jetzt etwas wahrhaft und auf glücklichste Weise Neues zu sagen. Die malerischen Vorzüge dieser drei Arbeiten, besonders der ersten und der dritten, sind bezaubernd. Die Gewalt der Phantasie und Ausdrucksweise des Meisters ist auf einen Höhepunkt angelangt, der die Krönung seines Werkes bildet. Aber die grosse Neuheit ist hier die *Landschaft*. Diese Neuheit hat nicht nur geistige, sondern — wegen der Folgen die sie für die Geschichte der europäischen Malerei überhaupt, sowie insbesondere für die Beurteilung des inneren Wertes der Kunst Tintorettos gehabt hat — auch historische Bedeutung. Die Landschaft ist in diesen Werken der eigentliche und einzige Held.

Tintoretto taucht seine Welt in ein suggestives Halbdunkel, das zwar nicht mit dem geheimnisvollen Sfumato Leonardos vergleichbar ist, dem Künstler aber dazu dient, auf den sammtigen Untergrund dieses Dämmerlichtes mit nervösem Pinselstrich die schimmernden Umrisslinien der Körper zu setzen. Das Schimmern des Lichtes lenkt den Blick auf bestimmte Punkte des Bildes, enthüllt ihm die Räume. Das Meisterwerk dieser Art des Sehens und Malens, dieses Schwingens einer bis zum Schmerz glühenden Phantasie ist die *Maria die Aegypterin*. In dem Aufzucken des Blitzes, der sein Licht von Wolke zu Wolke, auf die Hügel und Berggipfel, auf die Wasser, auf die Aeste und das Laub der Bäume zurückwirft, sehen wir eines jener kosmischen und göttlichen Phänomene, die uns — wie das Feuer des Aetna, das nach der Sage den aus Troja Flüchtenden erschien — zugleich begeistern und niederschmettern. Die kleine, von ruhigem mattem Lichte ihres Heiligenscheines beleuchtete Heilige ist in Betrachtung versunken; aber neben dem geheimnisvollen, wilden Charakter der Naturerscheinung hat die Darstellung der Landschaft etwas von einer Märchenerzählung, von der Anmut eines Spieles, von der Lieblichkeit eines phantastischen Feenzaubers, vom bizarren Schauspiel eines Feuerwerkes auf der Lagune.

Hier schliesst ein Zeitalter der Aesthetik der Landschaft ab, und es beginnt ein vollständig neues. Es endet das Zeitalten der venezianischen Ueberlieferung des Giambellino, des Giorgione, des Palma, des Tizian. Diese Meister kannten nur eine idillische, bukolische, in der Ruhe und Stille der Abendstunden verdämmernde Natur, wie sie auf den Hintergründen der Madonnen und der Venusbilder, der *Sacre Conversazioni* erscheint. Es ist, als wäre aus jener vollständig entschwundenen. Ueberlieferung für Tintoretto nur ein eiziges Bild modern, lebendig, aktuell geblieben: das Gewitter Giorgiones, der den Vorwurf freilich ganz ins Heroische erhebt und den Elementen der Natur eine neue und gewichtige Rolle zuweist. Ganz unbefangen haben diese Hauptrolle der Natur schon zwischen dem 17. und 18. Jahrhundert die Verfasser der Kataloge der Werke der Scuola herausgefühlt, indem sie diese Gemälde in ihren Verzeichnissen einfach als « quadri di paese » (Landschaftsbilder) bezeichnen.

Ruskin schrieb: « Die venezianische Landschaft verschwindet mit Tintoretto im Jahre 1594.... wenn wir das Leben suchen, müssen wir uns von der letzten Landschaft Tintorettos unmittelbar zur ersten Landschaft Turners wenden ». In der Tat schliesst mit Tintoretto ein Zeitabschnitt der venezianischen Landschaftspoetik, aber es beginnt eine neue Epoche der Malerei der Landschaft, die später in Europa einen noch lauteren Widerhall finden wird.

Wie Michelangelo in der Sixtina und Veronese in S. Sebastiano hat Tintoretto in der Scuola di S. Rocco das beste seiner Gedanken und seines Geistes versammelt. Hier kann man ihn vollständig erfassen und in das richtige Verhältnis zu den Zeitgenossen, zum Denken und zur Geistesverfassung seines Zeitalters bringen. Und man kann begreifen, wiese und warum gelegentlich von Tintoretto als einem der Vorläufer des Barocks gesprochen wurde. Am Ausgang der Reinaissancezeit stehend war er ein später Spross jener Kultur, er kannte keinen Manierismus und beugte sich ihm nich, sondern richtete seinen Blick vorwärts in das neue Jahrhundert. Wohl haben es Geist und Form seiner Kompositionen bewirkt, dass man in seiner leidenschaftlichen Erregtheit, seinem Ungestüm und seiner förmlich verzweifelten Gewaltsamkeit einige der Eigenschaften sah, die später entarteten, und infolge der prahlerischen Uebertreibungen der « barocken » Nachahmer Missfallen erregten; aber Tintoretto weit vorausschauender Geist recht auf dem Gebiet der reinen Malerei über das 17. und 18. Jahrhundert hinaus, und gelangt über Caravaggio und Rembrandt bis zu Goya, Delacroix und Manet. Urvenezianer von Geburt, stellt er die dritte Erscheinung, das dritte Angesicht der venezianischen Malerei dar. Er ist gleich weit entfernt von der süssen Schwermut des Veronese, der in Liebe einer neuheidnischen Schönheit das Leben einfach und leicht, unbelastet von grüblerischen Gedanken darstellte und so sehr verschönte, dass man ihn als einen nachsichtigen Neuepikuräer auslegte — und gleich weit entfernt von der feierlichen, olympischen Gelassenheit, die Tizian zuweilen von Giorgione geerbt und aus der Betrachtung der Landschaft seines Geburtsortes Cadore gewonnen zu haben scheint.

Die Wesensart Jacopos ist komplizierter und universeller, und gerade hier in S. Rocco zeigt sich, wie er, obgleich zum venezianischen Dreigestirn gehörig, sich ebensosehr in geistiger und formaler Verwandschaft dem toskanisch-romanischen Genius, dem Buonarroti nähert.

Michelangelo hatte in der Sixtina in der heroischen Gestalt des nackten Riesen die menschliche Tragödie vergöttlicht und ins übersinnliche gehoben. Er erschaute diese Tragödie mit düsterstem Pessimismus, fast ohne das Licht der Freude und der Errettung von der Erbsünde, mit allen sehenden Sibyllen und Propheten, bis zur latzten, unabwendbaren Weltkatastrophe.

Tintoretto hingegen hat — wenngleich von Michelangelo (und zuweilen auch vom Klassizismus Raphaels, sowie der *Kindermord* an den *Brand in Borgo* erinnert) inspiriert — die göttlische, biblische Erzählung vermenschlicht; er kehrt zur Erde zurück, von der sich Michelangelos Riese entfremdet und entfernt hatte, er verschönert die Erde durch seine besten Eigebungen, er beseelt die Landschaft durch die Bewegtheit einer ewig stürmischen Romantik. Maria und Josef sind Menschen, auf der Reise durch das Land begriffen; der hl. Rochus, « messer S. Rocco », weilt unter den Sterbenden und Pestkranken, um aufzurichten, zu helfen und zu retten. In der Geschichte der Menschheit, wie sie Tintoretto erzählt in ihren hervortretenden Episoden, sind die Gnade, die Hoffnung nicht ausgeschlossen. « Terribilità » ist der Name, der den zwei Welten der Sixtina und von S. Rocco gegeben wurde. Aber über der einen steht, übermenschlich und übersinnlich die unversöhnliche Theodicee Michelangelos; in der anderen krönt sich und leidet in menschlicheren Hüllen ein Geist, den die klare Erkenntnis des Bösen, ein starker Pessimismus dennoch nich zur totalen Vernichtung, zur katastrophalen Verneinung des Alls geführt halen.

GIUSEPPE DELOGU.

(*Deutsch : H. Fortwängler*).



ANDERSON

7



ANDERSON



ANDERSON



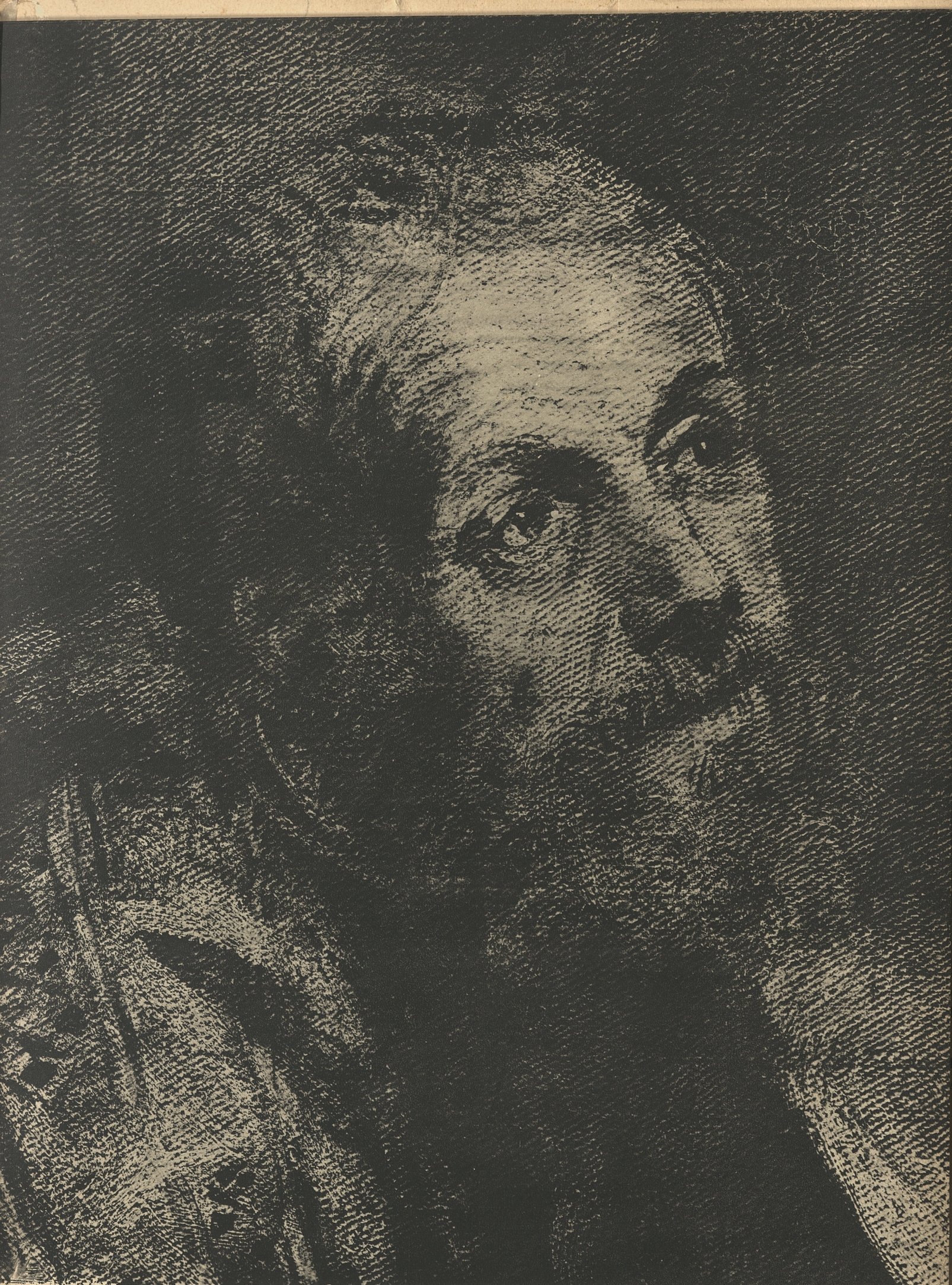
ANDERSON

8





ANDERSON



ANDERSON



ANDERSON

10



ANDERSON



ANDERSON



ANDERSON



ANDERSON



ANDERSON



ANDERSON



ANDERSON



ANDERSON



ANDERSON



ANDERSON



ANDERSON



ANDERSON



ANDERSON



ANDERSON



ANDERSON



ANDERSON



ANDERSON



ANDERSON



ANDERSON



ANDERSON



ANDERSON



ANDERSON



ANDERSON



ANDERSON



ANDERSON



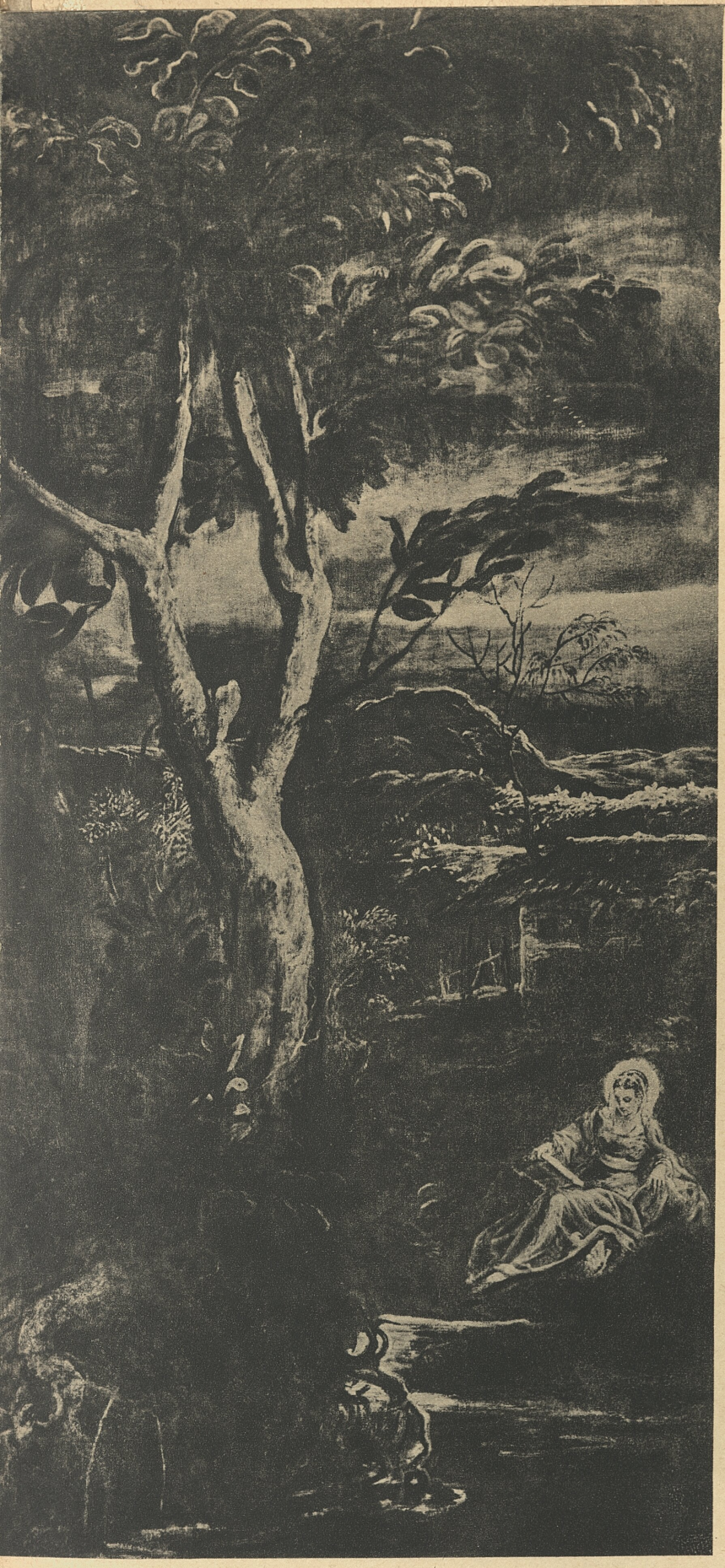
ANDERSON



ANDERSON



ANDERSON





ANDERSON

18



ANDERSON



ANDERSON

Printed in Italy

I GRANDI CICLI PITTORICI

COLLEZ. DIRETTA DA L. VITALI

1. **RAFFAELLO**
LA STANZA DELLA SEGNATURA
(TESTO DI PAOLO D'ANCONA)

2. **GIOTTO**
LA CAPPELLA DEGLI SCROVEGNI
(TESTO DI MATTEO MARANGONI)

3. **TINTORETTO**
LA SCUOLA DI S. ROCCO
(TESTO DI GIUSEPPE DELOGU)

SEGUIRANNO:

PIERO D. FRANCESCA
GLI AFFRESCHI DI S. FRANCESCO IN AREZZO

CARPACCIO
LA STORIA DI S. ORSOLA

GHIRLANDAJO
GLI AFFRESCHI DI S. MARIA NOVELLA IN FIRENZE

I MOSAICI DI SAN VITALE IN RAVENNA

Βιβλιοθήκη
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟΥ
ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ.
Κωδ.....

ΤΕΛΛ
ΣΥ

PREZZO L. 25.—
PREZZO DEL P